

ALEJANDRO AROZAMENA COTERILLO

"EL DESASTRE DEL SUJETO". LITERATURA, PROCEDIMIENTOS DE VERDAD Y
ORIENTACIONES DEL PENSAMIENTO EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE
(BALZAC, FLAUBERT, PROUST, JOYCE Y BECKETT)

TESIS DOCTORAL CODIRIGIDA POR
FRANCISCO LINARES ALÉS Y ANTONIO GÓMEZ-MORIANA

PROGRAMA DE DOCTORADO:

TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA



GRANADA, 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Alejandro Arozamena Coterillo
ISBN: 978-84-9163-527-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48324>

El doctorando / The *doctoral candidate* [**Alejandro Arozamena Coterillo**] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [**Francisco Linares Alés y Antonio Gómez-Moriana**]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s;*

Doctorando / *Doctoral candidate:*

Firma / Signed

Firma / Signed

ÍNDICE

0. DES(PRES)CRIPTOR. <i>INCLUDE ME OUT</i>	1
1. INTRODUCCIÓN O, POR MEJOR DECIR; PRO-LOGOS.....	21
2. LAS TRES ORIENTACIONES DEL PENSAMIENTO. AN-ARQUITECTÓNICA.....	92
2.1. El desastre literario, la escritura y la Historia.....	112
2.2. El libro, la obra, el discurso y el sujeto.....	155
2.3 Las tres orientaciones. Las verdades, el Acontecimiento, el síntoma, lo real y el sentido.....	198
2.4 ESCOLIO. Bajo las especies de una eternidad transitoria: la Verdadera Vida Ausente.....	222
3. UNA PRIMERA LÓGICA DE CASOS. La literatura en el REA (Régimen Estético del Arte) y la implicación de las orientaciones del pensamiento. A-SISTEMÁTICA.....	240
3.1. Algunas figuras de la modernidad: el REA.....	283
3.2. Dialéctica y Literatura (Balzac y Flaubert).....	299
IMPROMPTU: Balzac precursor de la instalación y Flaubert atontador de la nada.....	307
3.3. Fenomenología y Literatura (Proust).....	333
IMPROMPTU: Proust iniciador del MacGuffin.....	357
3.4. Psicoanálisis y Literatura (Joyce).....	359
IMPROMPTU: Joyce epifanizador del lenguaje.....	364
4. NUESTRO CASO. Beckett y la (in)escritura de lo genérico. A-CRÍTICA Y A-TEMÁTICA.....	374
4.1. A-CRÍTICA	
4.1.1. Beckett y la dialéctica.....	394
4.1.2. Beckett y la fenomenología.....	401
4.1.3. Beckett y el psicoanálisis.....	406
4.2. A-TEMÁTICA	
4.2.1. Beckett y la ciencia.....	411
4.2.2. Beckett y el arte (EXCURSUS: Beckett en lo contemporáneo).....	416
4.2.3. Beckett y el amor.....	421
4.2.4. Beckett y la política.....	423

5. EPI-LOGOS: <i>IN GUISE OF FORECLOSURE</i>	428
6. AMPLIACIÓN AUTOBIBLIOGRÁFICA CRONOALFABÉTICAMENTE ORDENADA.....	461

DES(PRES)CRIPTOR

INCLUDE ME OUT

Abstract in abstract: ~~(The)~~ Literature will have been nothing more than the last stade of pre-contemporary modernity & the first auratic *bourgeoise* inscription of what could be named as tellabilical moment in the *Palus Maeotis* of Capital (there is no nation without narration, there is no poetries without policies), wich, subsequently, we will learn in his evolution and scriptural singularity (*plan d'immanence*) under the kinds of the Subject to coming in the so-called Aesthetic Regime of Art.

Resumen en resumen: ~~La~~ Literatura no habrá sido más que el estadio último de la modernidad pre-contemporánea y la primera inscripción aurática burguesa de lo que se podría denominar como momento relatante en el *Palus Maeotis* del Capital (no hay nación sin narración, no hay poesía sin policia), cosa que, ulteriormente, aprehenderemos en su devenir y singularidad escritural (*plan d'immanence*) bajo las especies del Sujeto a venir en el llamado Régimen Estético del Arte.

Keys & words:

Prologue, Exposition, Development, Disintegration, Coda.

Palabras/Claves:

Prólogo, Exposición, Desarrollo, Desintegración, Coda.

Al comienzo, sin duda, debía existir una suerte de factografía a lo insublime, es decir, algo así como en fase de frase. *Eruditio ex memoria*. Hablamos, claro, de mucho antes que ahora, radical antaño de esta fecha cuyo orden del día no se compone sino de un desolado punto final: nuestra vagarosa ruina histórica retransmitida a 24/7 —i.e. minuto a minuto de las 24 h de los 7 días de todas las semanas— mediante la pantalla total en sus rutinarias crisis sin críticas y sus letanías críticas sin crisis, pero crisis una vez más, como de costumbre ocurre con el Capital y sus *Wertquanta*, religiosamente revolucionarias. Tanto que la manida revolución, a día de hoy, se ve metamorfoseada hasta los tuétanos en contrarrevolucionaria (eso que se opone, ya se suponía de fábrica o antemano).

Echándose ciertamente de menos, por estos y otros lares, la inutilidad de algún preciso “bordereau” que se acumule, a fin de cuentas, en el consabido montón a tales efectos circundantes —el Maranatha, el *dixit et salvavi anima mea* y la roedora crítica de las ratas. Pero, por el momento, no se puede pedir que la cosa a nadie le pete, ni por supuesto estamos dispuestos a encontrar, visto lo visto, al subsubalterno a quien, desde luego, el tema en absoluto le compete. La memoria nunca fue grata con los fundibularios, ni aquí ni, a decir verdad, en ninguna otra parte. Y es que *dans la vie intellectuelle, les baroudeurs des idées ont remplacé les propriétaires des concepts*. En fin, que se echa a faltar, una vez más y en contra (*again & against*) de esos lenguajes asesinos nuestros que, en la actualidad, vuelven a ponerse tan en boga y *aggiornados*, algún WHAT WE EX-WORKERS WANT TODAY by Charlie Marx & Fred Engels, por ejemplo. Lo cual, si todavía esperásemos algo, nos llevaría a concluir que hay, y siempre habrá, *readers* “in fabula” que nunca llegan. Al menos hasta este instante.

Del antecomunero “Big Dada” primordial al “Big Data” actual, es decir más o menos después de la era común (e.c.), habrán pasado, siguiendo siempre esas novedades que se estila en prescribir la antigüedad ideológica, unos 30.000 años. Habiendo transcurrido, que se sepa, 5000 de los cuales bajo el signo de no importa qué deuda. En esas, se habrán articulado vínculos en sinnúmero de lenguajes, chantajes y lenguas, quién sabe cuántos Big Bangs fuera de mundo y, en el *atelier* infinito, sin embargo, lo único que sigue marcando la diferencia —esa “Diferencia”, *die Differenz*, que Hegel localizaba por antonomasia en la “sociedad civil”, es decir “burguesa”, en virtud de que conlleva e involucra como una peste a “el” Estado— es un escarceo cuasitelefónico apenas perceptible, relevante al máximo y, simultáneamente, a todas luces irrepetible: desde la nada-por-nada y el incómodo *potlatch* como principio del intercambio, pasando por la mítica acumulación primitiva siempre ya-haciéndose en los modos de producción no-capitalistas, el advenedizo plusvalor ha logrado convertirse, mediante un prodigioso anacronismo radicalmente histórico, en el exclusivo *sensus communis*, estética y finalmente sinfín en su obscena y mortífera transparencia (irrepetible, como decimos, y que a fuer de serlo, no obstante, aburre ya más de lo considerable). Lo cual puede concebirse todo lo genial que se quiera, por supuesto; pero solamente a condición de co-concebirlo, también, mezquino, pasadero, banal, detestable. En una palabra: un auténtico quiste del sentido.

Todo acaece como si, en este infatuo *dimanche de la vie*, no nos quedaran ya, a lo que parece, más narremas trazológicos, huellas infalibles, inscripciones. Los restos alusivos —presentes futuros, presentes presentes, presentes pasados y demás ex-vestigios coyunturales— habrán ido cayendo, uno a uno, fagocitados. Y aquello que no lo haya conseguido todavía, aquello mismo que por cualquier vericuelo de impertinente locura tésica, tímida e individualmente, aún resista como

pueda: permanece innumerable, invisible, inaudible, indecible... o sutilmente silenciado (no sólo por la censura cósmica del valor y el “saturnian silence” mierdancólico [*sic*] sino también —y sobre todo— debido a las extorsiones más sádicas y especializadas: el dinero, en estos *sanctasanctorum*, no tiene voz pero sí voto y, por añadidura, aunque mudo, habla por todas las lenguas y asuntos, produciendo flujos y reflujos, ritmando las mareas, por así decir, del consuetudinario régimen de visibilidad y decibilidades). Fuera de ello, lo mal hablado y el humano-demasiado-humano peso de la beatitud autista, inusual, dramática y tristemente, dicen mejor que cualquier habladoría. No por nada artista y autista se llevan tan sólo dos letras, en la misma palabra, de diferencia.

No nos precipitaríamos sobremanera al afirmar, sin embargo, que ese tampoco iba a ser un buen trato. *E mentre che lo lavorava* (el “business”, ¡claro!), *guardandolo tuttavia gli diceva: Favella, favella, che ti venga il cacasangue*. Lo que todavía no hable o se manifieste, desde ya, así-o-asá en efecto, no va a suponer más que el prólogo de lo que acabará hablando y manifestándose así-o-asá por defecto en un futuro análogo. Total: que dentro de todo este estúpido y clamoroso silenciamiento, el bla-bla-blá, fuere cual fuere la circunstancia y el tocante disfraz o camuflaje, sigue teniendo carta de naturaleza y, en consecuencia, siempre campará, expidiendo entropía con suma y totalizante ligereza, a sus anchas. Sin tropiezos. A velocidades supralumínicas. La tontería, la canallada y la plusvalía han devenido tribadas engarzadas, con las sagradas bendiciones de *Regierung und Bourgeoisie*, en sus permanentes festines y orgías neoliberales. El “amor fati” domesticado, ¡vamos! Y es que el “amor fati” ama a la “conditio sine qua non” como a sí mismo, dándose por ello al colmo de la subordinación decadente, no sólo en sintaxis, sino en amancias y tecnoarcaísmos.

Remota antevanguardia, en trueque, y salvajería de entrada al antropoceno, aquella de la prehistoria del presente, a buen seguro que apenas cultivada en comparación a lo abusivo de nuestras biblioteconomías y archivos digitales, noveno círculo del infierno al que van a arder todas nuestras no-lecturas y desechos escriturales. Exquisito primitivismo, se nos antoja, ese del “fort-da” primordial, si se nos permite la nostálgica rousseunada neorrupestre. Era, en una palabra, algo así como un prelatente e inocente amasijo de imágenes, sonidos, gritos, pulsiones, demandas... supongamos que articuladas a modo de *cadeau* manrayniano, sin necesidad de envoltura alguna o fijándose ora monocromática ora policromáticamente un poco por todas y en ninguna parte.

Bendita infancia del arte, llena de juguetes de niño prehistórico, microcomputacionales por bricolaje. Un feliz producto aunque social, eso sí, *so gut wie die Sprache*, es decir, como también lo es la palabra, el tatuaje del inconsciente, el discurso o el lenguaje. *No truth beyond magic*. A lo que hoy nos gastamos, ojalá lo reconozcamos prontamente, no se le puede llamar “sociedad avanzada” sino por un formidable y recalcitrante abuso de la palabra en sus contemporáneas formaciones

delirantes. De hecho, el capitalismo, entre otras miles de acumulaciones energúmenas de acepciones, también cuenta con la siguiente: *a very special delirium*. La mierdancolía (*resic*), en este sentido, se corresponde al hecho de haberle tomado el pulso exacto a las cosas y saber, al mismo tiempo y en el mismo solo movimiento, que no se puede, y por tanto no se debe, hacer nada para cambiarlo. Bajo la amenaza de cagalera, es decir, del *cacasangue*. O bien como nos lo propone, al escucho, Beckett: *then let me whisper it in your ear. That of leaving the species to get on as best it could without me*. A excepción, claro, de dialectizarlo, fenomenalizarlo, analizarlo, ponerlo en pensamiento-relación con lo real. Siempre en curso. En subjetivación y procedimiento de verdad, sintomatizándolo como verdadera vida ausente.

De Altamira a la Realidad Virtual, pasando por la galaxia Gutenberg, circulan los avatares destetados de la Verdadera Vida Ausente. Una vida abortada del sentido como un bebé beat nonato, Foetus, digamos, que no fue fétén para la ficción de interludio con la cual se van rellenando los intervalos. Pero allí, sin embargo, estamos persuadidos de que a ratos se sigue jugando todavía, junto a Rabelais, “au flux, à la prime, à la vole, à la pille, à la triomphe, à la Picardie, au cent, à l’espinau, à la malheureuse, au fourbe, à passe dix, à trente et un, à pair et séquence, à trois cents, au malheureux, à la condamnade, à la charte virade, au mécontent, au lansquenet, au cocu, à qui a si il parle, à pille, nade, jocque, fore, a mariage, au j’ai, à l’opinion, à qui fait l’un fait l’autre, à la séquence, à la lulette, au tarot, à coquimbart, qui gagne perd, au béliné, au tourment, à la ronfle, au glic, aux honneurs, à la mourre, aux échecs, au renard, aux marelles, aux vaches, à la blanche, à la chance, à trois dés, aux tables, à la niquenoque, au lourche, à la renette, au barignin, au trictrac, à toutes tables, aux tables rabattues, au reniquedieu, au forcé, aux dames, à la babou, à primus secundus, au pied du couteau, aux clefs, au franc du carreau, à pair ou non, à croix ou pile, aux martres, aux pingres, aux billes, à la savate, au hibou, au dorlot du lièvre, à la tirelitantaine, à cochonnet va devant, aux pies, à la corne, au bœuf viellé, à la chouette, à je te pince sans rire, à picoter, à déferrer l’âne, au bourry, bourryzou, à je m’assis, à la barbe d’oribus, à la bousquine, à tire la broche, à la boute foire, à compère, prêtez-moi votre sac, à la couille de bélier, à boute hors, aux figes de Marseille, à la mouche, à l’archer tru, à écorcher le renard, à la ramasse, au croc madame, à vendre l’avoine, à souffler le charbon, aux ré-épousailles, au juge vif et juge mort, à tirer les fers du four, au faux vilain, aux cailleteaux, au bossu aulican, à Saint Trouvé, à pince morille, au poirier, à pimpompét, au triori, au cercle, à la truie, à ventre contre ventre, aux combes, à la vergette, au palet, au j’en suis, au foucquet, aux quilles, au rapeau, à la boule plate, au vireton, au piqu’à Rome, à rouchemerde, à angenart, à la courte boule, à la grièche, à la recoquillette, au casse-pot, à mon talent, à la pirouette, aux jonchets, au court bâton, au pirevollet, à cligne mussette, au piquet, à la blanque, au furon, à la seguette, au châtelet, à la rangée, à la fossette, au ronflart, à la

trompe, au moine, au ténébreux, à l'ébahi, à la souille, à la navette, à fessard, au ballai, à Saint-Côme, je viens t'adorer, à escarbot le brun, à je vous prends sans vert, à bien et beau s'en va carême, au chêne fourchu, au cheval fondu, à la queue du loup, à pet en gueule, à Guillemain baille-moi ma lance, à la brandelle, au treseau, au bouleau, à la mouche, à la migne, migne bœuf, au propos, à neuf mains, au chapifou, aux ponts cheux, à colin bridé, à la grolle, au cocquantin, à colin-maillard, à myrelimoufle, à mouchard, au crapaud, à la crosse, au piston, au bilboquet, aux reines, aux métiers, à tête à tête bêchevel, au pivot, à male mort, aux croquignoles, à laver la coiffé ma dame, au belusteau, à semer l'avoine, à brifaut, au moulinet, à defendo, à la virevolte, aux écoublettes enragées, à la bascule, au laboureur, à la bête morte, à monte, monte l'échelette, au pourceau mort, à cul salé, au pigeonneau, au tiers, à la bourrée, à saute buisson, à croiser, à la cute cache, à la maille, bourse en cul, au nid de la bondrée, au passavant, à la figue, aux pétarades, à pile moutarde, au cambouis, à la rechute, au picandeu, à croquetête, à la grolle, à la grue, à taille coup, aux nasardes, aux alouettes, aux chiquenaudes"... y, en fin, al *free play* del tiempo recobrado. ¡Menuda entelequia de pobres! Sade, a todo esto, sigue siendo al francés lo que Dante al italiano o lo que Joyce al beckettiano, y los saludos a Rabelais fundan, sea en los alegres juegos o en los tristes duelos del mundo, nuestros Institutos de Prehistoria Contemporánea más avanzados.

Se diga lo que se diga, ahora bien, de aquellos antediscursos y prácticas pretextuales — filosóficas por anticipado, así como ultraplatónicas de antemano—, es de temer que, a condición y bajo reserva de darse parietalmente, estuviéramos ante los albores de la rupestre catedral cinematográfica, el pre + 1 de las seis artes clásicas, la Urdécima musa, una ciencia tan fantasmática como todas las otras que, adicionalmente, siempre pueden ofrecérsenos cuanto más (o menos, ¡igual da!, pues sucede que el problema es la cuantificación en sí misma) fetichistas, virtuales, digitales, así como imaginariamente en movimiento o estéticamente en movilización-guerra total, *totale Mobilmachung-Krieg* (no es oro todo lo que reluce, desde luego, y ante todo no es rojo todo lo que se mueve: la verticalidad, el dedo prensil, el pezón masculino y su simétrico equivalente anadaptativo: el clítoris femenino, las despabiladas antinomias de la civilización/barbarie en las *tablets* de Gilgamesh, la elasticidad del gesto en el arte, la semisuma de dos números en lenguaje algebraico $(b+c)/2$, el aburrimiento neurótico del rosario cristiano, el motocultivo, la cámara de gas o la cámara obscura no son, por mucho que se empeñen en aparentarlo, innovaciones desprendidas de las pseudonuevas tecnologías y los *gadgets* inteligentes, sino muy al contrario, del mismo modo que Cristoforo Colombo, por cierto, detenta el honor de haber sido el último, y nunca el primero, en descubrir un continente donde, en principio, nada era vespuciano ni tampoco tenía por qué serlo, o que *a fortiori* "Ge.Sta.Po" no habrá sido, ya puestos, el nombre ni la dirección de una *website* polaca, pero casi... tal y como vamos comprobando). *Ut*

cinema mathesis. Dentro del Atelier Infinito, todo está inacabado, es decir, escrito.

En síntesis: fue en cuevas viejas como el mundo, mucho antes que en Museos — incluidísimo el presunto aire libre: al fondo del aire, tampoco es rojo ni pleinairista todo lo que se mueve y los museos no suponen más que insulsos “managers” del Inconsciente, ¡para cuándo un museo de stromas, de cosas dialécticas, de vacíos, agujeros y poesías opacas!—, donde se dieron las primeras y más divertidas instalaciones. Visitarlas aún produce hoy una estupefacción sin parangón para el más puntero de los aburrimientos (léase: *financial art* o economía política planetaria) que reina en esta expansiva pragmática del afuera siempre al servicio del adentro de la caverna, en este tinglado de la vieja farsa plusvática, trascendiendo a cada instante cotas más allá de lo umbilicalmente intolerable.

Claro que, para transitar de aquella preliminar diversión a esta perversión generalizada, a la que hoy damos el eufemístico nombre de realidad —¡hay que ser ingenuos o perversos!... sin embargo, ¡qué poco ingeniosos!—, en lo atinente a aquello que en adelante vaya a interesarnos, tan sólo habrá hecho falta un puñado de pequeñas, a la par que efectivas, secuencias de transpraxis (la transgresión es la ley insabida, ya se sabe) y de agridulces deslices carnavalescos, es decir, de compromisos en los diversos modos de tergiversación masiva, embaucamiento, explotación y degeneración espectacular del carnaval mismo.

En el ínterin: bastantes, a veces uno empieza a pensar que demasiadas, *performances*, *happenings* y *flashmobs* pastorales o bien directamente policíacas, televisadas servidumbres voluntarias, incompetentes desobediencias inducidas à *phynances* (fotocopiadas por esas mismas magias importadas), simulacros y *marketings* mequetrefes, posdisciplina, psicopolítica y control social por un tubo, chapuceras políticas culturales y demás imposturas o montajes en los virtuales y actualmente democráticos lenguajes estatales, mediocres hasta para el más pintado de sus semblantes. Pero, a decir verdad, en toda esta pesadilla histórica, a día de hoy y a pesar de la plausible contingencia del déspota, todavía cuesta encontrar alguna ontología transitoria, un poco de síntesis disyuntiva, algo de emancipación y/o, *last but not least*, una pizca del verdadero arte. Extranjeros de nosotros mismos, así como de nuestro supuesto lenguaje, estamos siempre en la retaguardia y tenemos ¡todo el arte del mundo por delante! (*Nos autem cui mundus est patria*).

Es el trabajo del alma incorporado al alma del trabajo, cuyos orígenes maternos van de la objetivista pequeña autonomía transicional a la vital autopsia de su patriarcal alienación plusvática. Así pues, por muy inmaterialista que uno se descrea (siendo cual fuere, de resultas, la intangibilidad del compromiso escéptico que se adopte, se milite o profese, *vox clamantis in deserto...*), de suyo iría la cosa que, por de pronto, estará en causa, a torno de aquello que, rizando el rizo, conforme — o no— el caso. He ahí un principio de anarchifacticidad inmanente que se complica en

determinadas puntuaciones: a más de la suspensiva reducción fenomenológica, cierta subjetivación acontecimental o dialéctica, a cuenta siempre de esa profunda autorización de uno mismo basada en el establecimiento y la implicación analítica a la altura del autor (*viz.* aquí, asimismo: a escala de traducción o contratraducción, de transposición y antitransposición en obra y desobra).

Desbaratadas a día de hoy, o al menos desgastadas hasta las trancas (el otro nombre de la *Grundstruktur*), las tradicionales retóricas modernas desde sus *écarts* estilísticos y *close readings* novocriticistas hacia la todavía faltante —más que nada por innecesaria a estas alturas— deconstrucción de las postrimerías deconstructivas mismas, pasando por las —¡enhorabuena!— automatizadas y, por lo tanto, fuera de combate poéticas formalistas así como sus encubridoras — más que descubridoras— estructuralistas (todavía resuenan las palabras enviadas por carta de Shklovski a Jakobson: “Nosotros, yo y tú [*sic*], fuimos como dos émbolos en un solo cilindro... Tú, payaso pelirrojo, dime, ¿por qué tienes que ser un académico?”), neutralizadas a mansalva, también, las semiologías y semióticas culturales en todas sus semiosferas, núcleos, fronteras, vacíos activos y hegemonías dialógicas, desarticulado el ardid del postestructuralismo (pseudoinventor del estructuralismo que, a todos los efectos, se destapó como el pseudoinventor del formalismo, etc.) en sus indeseables y logrados devenires académicos, recuperadas la narratología y las semicruciales estéticas de la recepción (estetizadas anteayer hasta decir basta) por medio de las pamplinas burocráticas universitarias, capitalizados —¡y hasta qué punto!— los historicismos, multiculturalismos, etc., canonizados incluso los feminismos más a ultranza (incluidos, es lástima, los estudios *queer*, poshumanos o cyborg) y bloomificadas a tope las teorías del canon (cuyo supuesto criticismo Kermode, el Clint Eastwood de la teoría literaria, dejó a la altura del betún inquisidor a su debido tiempo), hoy, tal despunta la magnitud física del estado de hecho (en su punto de historicidad triple, a saber, sólido, líquido y gaseoso a un tiempo) entonado hasta la saciedad con falsete zarzuelero de catástrofe u opereta (Europereta, por decirlo bien), se advierte, sin embargo, un brutal abandono y múltiple renegación con respecto a las verdades procedimentales, los fenómenos como nada más que fenómenos, lo sintomático real del acontecimiento; ex-sistimos, pues, defenestrada hace décadas cualquier subjetivación mínimamente emancipadora, en el síntoma de la Verdadera Vida Ausente.

(NOTA BENE. En la detallada ampliación autobiográfica que al final se allega, pueden encontrarse, no obstante, los mayores nombres y referencias de muchas de esas y otras corrientes supracitadas en trance ahora de su desintegración, a más de sus intempestividades, si es que quedan, vamos a decir, inactuales, extracadémicas: siempre hubo un cierto Eco, *mutatis mutandis*, en el Roman Dujardin (*In garden*). Que no se busquen demasiado exhaustivamente, así pues, en el cuerpo de tesis, donde todo se dará en movimiento, cuando no en bucle dinámico, puede que hasta la

desmedida de nuestros imposibles... uno lo intenta todo y, mal que bien, consigue lo que consigue, a menudo de un modo tan extravagante que forcluye el hecho mismo de imaginarse. Máquina de fracasar, como la suma entera de esta tesis, esa última parte, en su monstruosa enormidad documental, tiene que ver con el antimonumento, en aras de erigir, de inmediato, una omniimpotencia autobibliográfica a la Paul Otlet, sólo que, como si dijéramos, en reverso heterológico. No por nada, sino porque lo inimaginable se descose, sintomáticamente, en las imagerías de lo real).

Pero, ¿qué intenta, pues, en sus insalvables labores y albures asaz *paléoparisiens*, lo convenimos, esta prosopopeya tésica? No ya volver a las fuentes puras y primigenias, a lo real primero irretornable en su eterno retorno, para corregir o reconquistar ningún terreno biopolítico, epistémico, táctico o ideológico, rectificar planteamientos, desfacer entuertos y restablecer no se sabe qué ortopédicas ilusiones perdidas. Tampoco a hacer turismo teórico, por cierto (el turismo no es sino una forma más, quizá la más culpable si cabe, de la Guerra Total, cuando no “la” forma por excelencia: *die Forme totaler Krieg*). Aspira, algo así como sucintamente, a insuflar un soplo a lo poco que todavía vale, importa y queda, aun cuando, ciertamente, hace ya demasiado tiempo que lo mandamos a paseo, enfrascados como estamos en la dirección de conciencias, mientras algunos se cogían de por vida vacaciones. ¿No es ese, justamente, el tema? De lo contrario, ¿cómo describir esta tesis? ¿Qué proposición a deponer en tierra de nadie, a enterrar dándole nombre, a presentar a lo muerto e invencible de siempre? ¿Por qué seguir preguntando, a la espera de la prefabricada respuesta de marras, en lugar de construir, an-arquitectónicamente, sin más dilación posible, las debidas problemáticas que jamás nos desamparan?

La ciencia en teoría describe, al menos eso es lo que ella dice de sí misma, pero siempre a condición de prescribir(se) al mismo tiempo: lo que técnicamente opera pero calla. El *signum harpocraticum* forma parte integrante y fundamentalista de su práctica, tanto como la creatividad extorsionada lo forma del nuevo proletariado sin prole globalmente precarizado (hijos de la obsolescente clase obrera, ahora en vías de extinción multitudinaria), o como el miserable *otium* forzado de centro comercial, *campings* o *glampings*, drones y videojuegos de guerra, centros turísticos y vacacionales, de *fitness*, *spa*, esquís, etcaéteri (figuras posmodernas todas, pero respondiendo al mismo irresistible y simétrico patrón: el del campo de concentración) lo forma de la pequeñoburguesía asalariada, consumidora que consume consumiciones... mientras que de los banales hábitos, distinciones, gustos de la guapa y cada vez más tonta (porque ella lo plusvale, naturalmente) alta lumpemburguesía, mejor no hablamos. Digamos tan sólo que el Ideal del Bien, el *fair-play* y la *haute-couture* se cuentan ya, si no lo hicieron desde siempre, entre la moral del criminal (*Verbrechermoral*) y la cutrez infinita. La perspectiva es hoy, en efecto, tan depravada que

no paramos de movernos, cuasinomádicamente, entre la catástrofe real y la catástrofe imaginaria a condición de no librarnos nunca, tamaño es su portabilidad, de nuestra inagotable miseria simbólica.

En una palabra: cualesquiera y comoquiera que pinten las prácticas utópicas que en lo sucesivo tengan a bien (o no) en darse y se inventen, aquellas presuponen siempre determinados sistemas; se trata, en la ocurrencia, de artes sistemáticas. Quiérase o no, siempre serán arquitectónicas, incluso en el más pálido de sus ensayos. Nada más lejos, en realidad, de la historicidad desde el punto de las verdades, una historicidad que aquí ensayamos a base, precisamente, de an-arquitectónica, la cual pasa no sólo por los susodichos procedimientos de verdad, que son los lugares del pensamiento primero, es decir de producción, creación y presentación de posibles, sino también por las orientaciones del pensamiento, que son el pensamiento segundo o pensamiento del pensamiento, es decir, reproducción, recreación y representación de imposibles, salvo que, aquí, se encuentra implicado y en lugar de igualdad genérica. Por lo que se funda, diríamos que de rebote, una historia verdadera, sintomática, fenomenológica, dialéctica en tanto en cuanto epopeya de la fisión de una ficción: cambiar de época, dándoles un poco de cuerda, a los Inconscientes (inconscientes que, incumbe la redundancia, son epocales y, por consiguiente, anahistóricos).

Ciertamente el estilo es, por así decir, jaculatorio. A favor y en contra, a la vez, del hecho literario mismo. Hay siempre una pertinaz escritura del lado del significado y, siempre, una contumaz escritura del lado del significante. Su relación, no queda otra, tiene que ser arbitrariamente necesaria. Aun por simple malentendido, por pura convención no convenida por nadie. Existe, asimismo, una lectura de cada y, *a fortiori* (es decir, debido a una *Vernunft* aún más fuerte si cabe), sucede algo parejo con los fenómenos, los síntomas y la infinita multiplicidad de las verdades (es decir, la verdad en sus intraducibles semidecires: *Warhheit, truth, vérité...*). No hará falta mucha suspicacia para saber en cuál de ellas, paralela y simultáneamente, estaremos entrometidos y de cuál, por tanto, somos en parte polizones y/o culpables. *D'autre part et par contre l'art...* pues se trata de hacer ver desvelando imágenes, letras, signos y rostros, al punto de que intentamos deshacernos de ello y a riesgo de recaer en las patologías de la inmediatez con las que, tanto como en el amor, uno se codea las más de las veces. Pero es lo que tiene practicar todos los vicios que, a uno, le suelen permitir sus virtudes.

Sea como fuere, la única tecnología actual para el arte, pongamos que la de su originariedad aquí en ciernes, no consiste todavía sino en la del más rupestre encantamiento. La *maraviglia* y su arte de la desaparición. A cuyas ínfulas no queda otra que inusitarlas e inquietarlas todo lo que, en el albur mismo, prevenga o acaezca como transposable. Así, la maravilla, cuyo prólogo no deja de ser su propia coda, mientras que su desarrollo se expone en su desintegración, se abre paso

sobreponiéndose a la paradoja. De otro modo para nada se pensará, cuanto menos, obvia, frívola o banalmente. La cosa, *indeed*, no puede decirse que ponga mucho de su parte a la hora de encabalgarse. Ni tampoco la recíproca, por cierto: el caso es que la cosa (*die Sache*) del arte concierne a la Cosa (*das Ding*) en su extimidad misma. Asunto que incumbe, nos incumbe, en la escritura genérica que buscamos. *Artis est monstrare artem*.

Prohibido, así pues, un acercamiento mucho más empirista. Nos imaginamos que el buen pragmatismo no nos hubiera venido mal a la hora de pensar la cosa mientras se hace o, como puede, se trastoca. Sin embargo, hay que admitir que no habrá sido el caso, al menos en esta causa, que no quiere dar pábulo a las distintas facilitaciones inexistentes. Dado que no hay, básicamente porque ya no quedan, máquinas de escribir ni de coser (miradas o paraguas surrealizantes), aquí se reanudan, bien que mal, las escrituras que maquinan.

Lo que se gana a cambio es el no impedirnos, ni lamentar, aburrir, nosotros también, más de lo considerable. El maquinismo, después de todo, no escapa a un cierto natural homoerotismo darwinista. No bien, en cambio, el luddismo se vuelve lúdico a cada instante. De modo que, futuroretrogrados experimentados, vamos para atrás pero volvemos hacia delante. Así, tendremos para dar, a quien la quiera, alguna prueba viviente, es decir, asimismo ¡el sujeto o la vacuidad viviente! *Pas mal* si lo que se pierde en ergocidad se gana en viveza, muy a la ligera, suponemos, de la teoría, de la historia, del comparatismo, del ensayo y del propio arte. SEMPER FESTINA LENTE, ya se sabe.

En el Libro III de los *Essais* y, más específicamente, en su capítulo 12, justo después de una magistral cogitación en punto a la vida y la muerte, cuyas obsesivas figuras le hacían vaciar su tintero a consecuencia, se conoce, del por aquellas ocasional (aun cuando siempre ilustrativo a pesar de redundante) suicidio de Sócrates, Montaigne nos da uno de esos egotismos tan suyos que se dirían fundadores del género: “Comme quelqu’un pourrait dire de moi que j’ai seulement fait ici un amas de fleurs étrangères, n’y ayant fourni du mien que le filet à les lier”. Pues bien, casi cinco siglos más tarde, ensayando el mismo gusto por la acumulación de flores ajenas, debemos admitir que, aun a falta de red y sin todavía haber completado el manojito, a la escritura tésica que aquí introducimos le ha resultado imposible no reconocerse de antemano en esas palabras que anteceden. Pero que anteceden, ¿a qué? Y, con toda la arrogante prepostumidad que seamos capaces, ¿a quién? Que nos anteceden a nosotros mismos, por supuesto, en cuanto animales humanos pascalianamente semihábiles (y, “à la Descartes”, más-o-menos-pensantes), pero también —y sobre todo— a cualquiera de nuestros múltiples ensayos, incluidos en su impertinencia los diseños o disensos no sólo inescritos sino también, como de costumbre, irremediabilmente postergados, digámoslo de una vez por todas: al abandono, en la mera pátina de una intencionalidad arrancada a toda huella,

condición de felicidad esa para todo horizonte de sucesos y expectativas. *Why (K)not?* Porque lo real siempre se las arregla para hallarse en nudo, en proceso, en curso, *work in progress*.

Las cosas, he ahí un sesgo fenomenológico muy presente en la inquietud deweyana, cuando se ponen a interactuar de una cierta manera, truecan insolentemente (de ahí la pretensión del ideal presuntuoso: la *Verstiegenheit*) en experiencia. Los saltos, los cortes, los desfases y roturas de cadena, alcanzan a una especie de ~~La~~ Literatura posabstracta sustentándose en la basa de una escritura protoconceptual, no-lineal, no-clásica, no-euclidiana, de un inesperado realismo especulativo, como el monólogo de Molly Bloom, a la que todavía no se nos permite, se nos impide y, quizás también (pero muy en tercer lugar), no queremos renunciar a frecuentar en este momento. Demostrar, pero eso ya ha sido dicho, consiste en poner fuera de muestra.

Tratándose, ahora bien, de la discreta trastienda no-inhumana de toda esta intriga, lo que no siempre comporta, o no necesariamente, una cuasi-psicosis experimental (aunque quizá, poco a poco, la alimente), nuestro objeto de conocimiento se ha ido traduciendo, cuestión esta de vulgar generativismo, a lo largo de una agotadora sustracción dialéctica, ampliación fenomenológica e implicación analítica —cuales son, como sostendremos, nuestras orientaciones del pensamiento— en lo que sólo se dejaría denominar por metáfora viva, encarnada, corpórea, dizque existencial, “la cosa misma” (*die Sache selbst*): la de la multiplicidad infinita de las verdades, la de las metaestabilidades del sentido haciéndose, la de lo incognoscible común y los inconscientes, la del sujeto supuesto avenir, lo real y el síntoma de la Verdadera Vida Ausente...

En principio todo texto es tan propia como impropriamente, pongamos que de un modo inescrutable (el desastre que es también el *desêtre*, que es el *Verwessen*, y que, en algún sentido, estribaría en la apropiación general o el agenciamiento, pues la injusticia consiste, es preciso decirlo, en usurpar particularmente un lugar, p. ej., el del enunciado sin enunciación), susceptible de levantar las más variopintas cuestiones dialécticas, fenomenológicas, analíticas. Sostendremos, así pues, que cualquier texto puede ser considerado *ad litteram* en cuanto diatexto, fenotexto o psicotexto. Parece, a simple vista, un planteamiento la mar de sencillo pero, al igual que los lemas, teoremas, corolarios, etc., al igual que la creación de nuevas intensidades perceptivas en el arte, al igual que los encuentros amorosos o las secuencias políticas y las aventuras de la emancipación, depende de una decisión indecible, aunque, por supuesto, demostrable. Las hipótesis son preposicionales, las tesis proposicionales, las sospechas suposicionales, las opiniones deposicionales. Y lo que aquí nos proponemos es del orden, estrictamente hablando, de la exposición. Toca, en rigor, a un saber decididamente expuesto. La deducción falsea la inducción que falsea la abducción que provoca la deliciosa seducción de las verdades.

Nuestros únicos recursos y operadores, a expensas de un *Es gibt* tan preyoico como

plausiblemente indeseado, no habrán cesado (esta vez sí) de ser otros, sólo que tras haber pagado — *helas!*— nuestras buenas libras de carne (tamaño necesidad, aunque la mar de contingente *for instance*, eso aguardamos, se halla en posición de estructura), que aquellos que provenían, no ya de la cosa sino ahora, mejor todavía, de su causa, a saber, tautegóricamente, del mentado desastre del sujeto: la voz, el rostro, la mirada y el fantasma que nos habrá sido, cual más cual menos, donado como impropriamente propio, esto es, por poner un ejemplo falsamente minimalista, como aquellas verdes e incoloras ideas chomskianas que dormían furiosamente: *colorless green ideas sleep furiously*, ya se sabe. Pero que Bob Cobbing reescribiría mucho mejor, en acto, tal que: *Grin grin grin grin grim gay green grey green gangrene ganglia grin grin grin*. Con lo que se deja ver, a las claras, la diferencia entre teoría y arte.

La gran modestia y, sin embargo, la no menos grande ambición de lo que está en juego reside, justamente, en la pretextual salvajería (casi hablaríamos, en este punto, de un cierto aristocratismo proletario: *High Entropy Workers Unite!*) de ese minúsculo, y sin embargo no por ello menos minucioso, propósito nuestro: organizar una mirada, una voz, la sintomática travesía de un fantasma, una metaforología contra el estado (el estado de ánimo, el estado de las cosas, el estado de la cuestión, el estado del cielo, el estado del arte, el estado de de la salvación en general, el estado de las prosas, el estado de lo real &c. &c.). Todo a base de agujeros silábicos, palabras, frases en paralaje. Del método a la metáfora. De la angustia al lenguaje. De la metáfora al método. Y, así, sucesivamente... ¡del lenguaje al desguace!

Es decir, siempre en metonimia o retórica transfinita, a contracronotopo, en veinte mil leguas de viaje subfrásico. Lo que aquí brindamos, o al menos escandimos, en una palabra, no es más que su teoría, así como una plausible poética de su lectura haciéndose, *id est*, en estado naciente, una sucesión anarquitectónica (no apriorísticamente ordenada) de imágenes, voces, fantasmas, frases en fase de distante sincretismo, insoluble enigma, síntesis disyuntiva y desfiguración figurada. *To not emerge already constructed, already decided, preordained*. Lo que conlleva trabajar con encarnizado empecinamiento en la composición de un solo punto de vista. Dedicado a ti que, como es habitual, no me escuchas ni con el rabillo del ojo salvaje de tu inconsciente.

Eso será, también, el pró-logos que a esto sucede: un ojo negro, en estado salvaje, a instancias de una mirada paciente que se echará a faltar como denominador común, descriptor, rasgo unario, singleton que, *ex libris*, diera acceso a una tesis muy complicada y cuyos estares en falso abundan múltiplemente, como abundan, asimismo, en ese rasgo unario que es, irreductiblemente, el Inconsciente. Fuera de ello (es decir, del lenguaje estructurado en archivo de los inconscientes, lo cual, convenimos, no pasaría de pura propaganda lingüística de sí mismo) sólo

resta el acontecimiento: algo del orden, no ya sólo de un órgano sin cuerpo, sino de la subjetivación proveniente y el sitio en el vacío como modo de organización subjetivante, ese no-lugar o lugar inefable donde, en palabras de Rilke, “la pura escasez incomprensiblemente se transforma, se vuelve abundancia vacía”. Conque, a decir verdad, no hay sistema. Únicamente, bien es cierto, la compañía de esos dichos e “inedichos” en huecos silábicos, en balbuceos o casi, que componen una miríada de palabras en su significante insignificancia, paginada, puesta en tesis, como un martillo sin dueño y que rozan el entredós, los bordes del habla, el fuera de literatura y de lenguaje. *A vortex of words very much (for your irreverence and desire/ extremity/ courage and good humorous/ subversiveness splendidous / Yes you do)*. DIVUS LEOPOLDUS IN VORTEX GAUDIER-BRZESKA.

En resumen, esta tesis que primero desprescribimos —o vale decir, asimismo, que prepresentamos o, incluso, anteprologamos—, se escribe al bias de 5 nombres acontecimentales (un *quintuor* de singletones o singuletes) que hacen los sujetos del caso: Balzac-Flaubert, Proust, Joyce y Beckett; 3 orientaciones del pensamiento implicadas y no aplicadas (el ternario es fundamental): la dialéctica renovada, la fenomenología refundida y el psicoanálisis releído o reinventado; y 4 procedimientos de verdad (que a la manera de un cuarteto musical, ahora bien, admiten las más variopintas instrumentalizaciones): política, amor, ciencia y arte que urden, según nuestra hipótesis, la trama histórica del relato beckettiano, pretexto indicial para esta misma escritura tésica y, eso intentamos, para cualquier tipo de escritura genérica que en lo sucesivo nos procuremos.

Ya el gran B. S. Johnson se desgañitó interpellando a los cuatro vientos cómo podía seguir escribiéndose como si Joyce, por no mentar *El Innombrable*, jamás hubiese sucedido. Empero, ni que decir tiene, nadie quiso escucharle. Y eso que fue, de veras y en todos los sentidos, grande, muy grande... de los más, sin duda alguna, en ese Siglo que no deja permuta, habiéndole tocado en números romanos el XX.

Se trata, aquí, en efecto, de un feroz y cruelísimo rompecabezas (de ahí que a veces, echando mano de una cierta lógica de la sensación a la hora de la *Gliederung*, se tenga que usar indefectiblemente el *scherzo* o la tachadura esquemática, pues si hay algo trascendental eso será el esquematismo) bajo condición, como echará a verse, de subjetivación acontecimental, cuyos temas y piezas se estructuran a partir de dichos procedimientos de verdad y sus distintas escrituras e inescrituras, la perimplicación genérica y su lectura (relecturas, así como no-lecturas, incluidas bajo el concepto) al socaire e imbricación de las orientaciones del pensamiento, dentro y fuera, a un tiempo, del así llamado “régimen estético del arte”, donde la autofagia, por cierto, la ginofagia, de paso, la sarcofagia y, antes que nada, el encriptamiento están más que servidos de antemano. Por ello, se diga algo nuevo o no, la *dispositio* sí que es absolutamente no-original, posabstracta,

conceptual, increativa... o bueno, si de veras estamos en lo cierto: nada original, aunque algo renacentista (al menos por lo que al pensamiento pascaliano nº 22 se refiere). Relatante por anticipado, para ser más exactos. *I navigate without authority now*, pero también —eso se intenta a toda costa— prescindiendo en la medida de nuestros imposibles de las consabidas robinsonadas, sin autoridad pero con alguna autodeterminada autoría. La invención es la madre de la necesidad, que no es el amor sino, más bien, sólo un nombre: *amour faisant ce crayon*. Y se hace, sin embargo, en acontecimiento, fuera de duración.

Por tanto, Marx < Badiou, Freud < Lacan, Husserl < Richir o Nietzsche y todo lo que, a partir de ahí, pudiera desprenderse, ¿no componen y hacen las veces aquí de un prodigioso y brujular *septuor* que nos conviene no ya para sostener sino para intuir siquiera el rumbo de una navegación que, cada vez única, se nos presenta tan temeraria, ciertamente, como prometidora a partes iguales, es decir, en empate? *Très hermétiquement, primordialement*. ¿A qué, por lo demás, un des(pres)cripto para explicar el motivo y la estructura de esta tesis? Pues, bien, ocurre que a veces requerimos, la lección wittgensteiniana nos lo enseñó de manera preclara, explicaciones no por su contenido, sino por la pura forma de la explicación. Ahora bien, nuestro requisito, aquí, es duramente an-arquitectónico; la explicación, una suerte de falsa moldura, apenas ornamental y que nada soporta.

Exonera, la explicación. Ante todo nos exonera de la digresión y, todavía primero, de la excursión, fundamentales ambas para cualquier excelencia (¡o excrecencia!) que se precie en la investigación y enseñanza. De modo que el motivo acaso pueda suponerse igual de natural que eso, o sea: caótico, no-lineal y complejo. Se podría decir, incluso, que como móvil es perfecto. Si entendemos por perfección, como hacen los chinos, una cierta tranquilidad en el desorden, claro que, por estos lares, comoquiera que sí tenemos inconsciente, estará, esa perfección, profundamente basada en la angustia del pensamiento (y ello no por la bloomiana “angustia de la influencia”, sino, muy al contrario, por la influencia de la angustia sin más).

También podría decirse, *a fortiori*, que ese móvil es en sí mismo abominable o, mejor aún, superfetatorio, ultrasuperfluo. Lo cual no dejaría en mejor lugar al elogio: una gratitud innata de esta índole exigiría ser respondida mediante una gratitud eterna. Tal despunta la hipótesis de lo incognoscible común y los inconscientes: el saber no es más que un ESO a ver.

Los *sketches*, al menos ese es nuestro propósito, estarán bien temperados, no obstante... a guisa de elegantes (y ¡elefantes!) formas libidinales. Pues la dialéctica, fenomenalidad e incluso el análisis de este don implica desde ya un desajuste entre lo que se nos da a ver y lo que se ve de hecho; entre lo que se muestra y lo que se demuestra o se pone, en efecto, fuera de muestra. Ese es el grado menos que cero, genérico, en su aspecto escritural, que la “cosidad” beckettiana puede

enseñarnos en relación a nuestro asunto: la cosa del arte radica, precisamente, en hacer existir a la Cosa que, para Beckett, supone a la vez el núcleo del desarraigo.

La estructura tésica, cuya maquinación conspiramos a fin de volver contagiosa —merced a cierta pulsión mimética—, se desplegará en cuanto a-sistemática, lo que no significa, de ningún modo, que se prescindiera de método. Muy al contrario, utilizamos, he ahí un ápice de nuestro optimismo epistemológico, un “método” igualitario que se apoya en la estricta lógica de la no-relación (una “ménada”, por tanto), y que es lo que nos va a permitir no llegar antes ni después, sino más bien siempre demasiado pronto y demasiado tarde, a través de los diversos loges, istmos, lagos y meandros, hasta esa “cosidad” genérica (a-crítica y a-temática, expuesto sea de pasada) de un tal Beckett.

Por eso echamos mano de todo aquello que, rumbo al *Cross-cap*, viene al antedicho caso, desde la causa o la cosa, prescindiendo muy exhaustivamente del orden explicador, y haciéndolo, además, a cada paso que damos. En una palabra: el método es el trabajo. Se trata, como intentaremos precisar a su debido tiempo, de una an-arquitectónica. Lo cual, a falta de nada mejor, es sencillamente peligroso. Nada se solaza sin ningún merecimiento, pero nada se presupone de antemano. He ahí un *coupling* incipiente. Sin correlación necesaria. Aún con creces. Cosa que, justamente, acarrea múltiples escollos, supone una complejidad infinita, no ya azarosa sino constelada: una libertad cristalizada al precio, por supuesto, del estallido. No hay fondo del fondo. El fondo es sin fondo. El fundamento, infundado. Si la felicidad no tiene historia, la Historia no es más que un pensamiento de la infelicidad más remota.

Érase “n” veces, así pues. *Il était n fois. There was upon n times.* De Montaigne (Montaigne dudaba, Descartes metodizaba, Pascal creía y descreía...) y La Fontaine a Beckett, si se quiere. Atravesando las estaciones de Balzac, Flaubert, Proust y Joyce, y probando casi todas las formas o umbrales del ensayo posclásico, el “narrato” filosófico ensoñado, la filología de los lugares y la psicogeografía urbana de los textos (en las páginas que siguen recorreremos Atenas, Constantinopla, Yvetot, París, Lisboa, Murcia, Roma, Dublín, Trieste, Londres, Zurich, Viena, Berlín, Nueva York...), la ecología bibliográfica y los distintos tipos de las discursividades, poéticas y escrituras en ampliaciones ya cuánticas, a venir en el futuro anterior, el atlas y el bestiario de algunos meteoros, desastres y desastros que, a guisa de estudios del caso, muestran al monstruo del devenir sujeto subjetivándose —¿cómo no?— en la disolución misma del multiverso literario. *Per monstra ad astra, ars erat demonstrandum.* No aspirando a nada, ni siendo candidatos a nada (sino a las verdades, el fenómeno y el significante), el de experto en monstruos debería seguir siendo, por lo que a nosotros respecta, el primero de los puestos subalternos. Seguido del de experto en luddismo y galanteos.

Si bien, claro está, a la hora de hacer etnografía no hace falta hacer el indio, todo sucede como si esos mismos indios que, por otra parte, tanto inspiraron al dulce pensamiento salvaje de un Montaigne más arriba citado, por así decir, escrupulosa al tiempo que ya tardíamente descolonizador, hubieran desaparecido *unnaturally*, es decir por mor de comunismo literario, del mapa, se hubieran evadido o, a lo mejor, jamás hubieran existido en etnografía alguna, hiciera ésta el indio o no. Como si, en una prodigiosa escritura en *landscape*, se hubiera dado un pasaje a un paisaje pos-exótico en cuyo punto de fuga (*inscape*) habría escapado pospretéritamente el país entero, desarraigándose, exiliándose *in situ*, sin falta ni garantía de Estado, Patria, Patrón o Padre, como si hubiésemos sido devorados por una cuasi-isla omnívora de sueño. Nosotros, los animales literarios, máquinas célibes y posthumanos, todo lo desterritorializados que se quiera, pero aún geográficos. De ahí el *pro-logos* que sucede a este des(pres)criptor, y que funciona a guisa de una abertura hiente para el arte y el pensamiento de estos tres últimos siglos que no cuentan sino como, *encore*, un ternario lacaniano. De modo que se trata de una historia verídica, puesto que la habremos desimaginado, tanto andándola como rumiándola de “pe” a “pa”, a partes iguales, indagándola y divagándola de cabo a rabo. Por así decir:

d
e
a
r
r
i
b
a
a
b
a
j
o

All is true, en efecto. Salvo el “todo”. Es decir, salvo las verdades que, en realidad, no son ni verdaderas ni falsas, puesto que son inverificables (lo que ocurre es que en la apofanticidad se esconde, las más de las veces, lo sicofante), instituyendo en ese mismo movimiento a la filosofía como hiperficción necesaria. De veras que son peleonas, tozudas, estas ficciones. Como arañas con bigote. Lo que, en consecuencia, vuelve así de omni-impotentes a las verdades... ¡la teoría es omni-

impotente porque es verdadera! Por lo demás, no se fingen ni las hipótesis, ni las experimentaciones (más bien, experiencias de lo inexperimentable), ni, por supuesto, las conclusiones. En todo *Ge-danken*, por muy experimental que se quiera, despunta, *à la vérité*, algo de *Ge-danken*.

Como en todo lo demás se podrán prevenir, en lo sucesivo, ciertos “porqués” y “sin embargos”. Pero lo que no podrá nunca decirse, en cambio, es que el sujeto mismo no se expuso en las verdades, a todo cuerpo y lenguaje, hasta quedar absolutamente destituido, exhausto, bajo condiciones muy restringidas y en medio de grandes tensiones en el pensamiento, a estas alturas cuasi-completamente-desertizado, y ello por decir algo. O sea algo que, en buena lógica, debería dar lugar a una subjetivación otra: no ya la de institución ninguna, vieja o nueva (¿qué más da, si todas son nuevas antiguallas y antiguas novedades?), sino a la de una asociación libre y la de la libre asociación. Considerando a ambas en cuanto tal, es decir, como si se tratara de dos caras o inspecciones de una misma contradulzura imperdonable. La miel torna en los bienhaceres de la *frérocité* (sic).

A la larga eso puede valernos, mal que bien, de *Ausgangpunkt*. Si no, algo más exactamente, de *Knotenpunkt*, en nuestra incorregible “flânerie” (pseudo-experimental, pues) a rastras de esta pedestre escritura tésica (el trayecto será el siguiente: desorientación → orientación en el pensamiento → lógica de casos → sustracción → ampliación epocal o suspensiva → implicación → cualquieridad genérica). Con lo que se quiere decir que, a diferencia de aquellas narratologías basadas en el consabido planteamiento-nudo-desenlace (y todas y cada una de nuestras decibilidades de algún modo lo están), lo que se dará aquí, en su meneo psicoanalítico, dialéctico y fenomenológico, será, opuestamente, un despliegue escritural borromeo en nudo-nudo-nudo. Cosa esta que, si no se desprecia, supone “el-más-difícil-todavía” y, sobre todo, el imposible “ni que decir tiene”. Insinuándose, eso sí, clandestinamente.

En fin, nos las compondremos, hasta más ver, con el *sich verstehen auf*. ¡Qué remedio! En el culmen de la anarquía se trasparenta el colmo de la dominación, cuando no, de muy buena gana, el de una esencial maestría ignorante. No hace falta territorio para que exista autoridad. Y, sin embargo, hoy más que nunca, lo esencial atraviesa un saber-hacer con el no-saber, precisamente: una autoría anti-autoritaria. Salvaguardándonos en la anterior paráfrasis seminal de Montaigne, inventor del “qué-sé-yo”, el resto podrá considerarse, si así se nos concede, una especie de modesta contribución a la biblioteconomía fantástica que, pasando por Flaubert, Musil y Borges, iría de Lewis Carroll hasta, lo menos, R. G. Brautigan, Foucault, Bob Cogging o Goldsmith. Claro que, a lo que parece, en nuestro caso, un poco más humilde e incorregiblemente. *We are not the first / Who with best meaning have / incurred the worst*. Pero, bueno, se conoce asimismo que, hasta más ver, *nous sommes embarqués*. No hay vuelta atrás.

En los manuales de sustancias inorgánicas, muy pronto, comparecerá ~~La~~ Literatura. Lo cual se nos antoja tanto más probable cuanto menos incierto; tocando la cosa, en lo sucesivo, no importa ya si a las concepciones o al concepto. Las oraciones fúnebres tienden siempre a un estilo bastante ecológico. Sólo que la extinción es ya lo bastante redundante, acumulativa: así, pues, lo complejo y contradictorio estará en cuerpo (del latín *corpus*, *corporis*: cuerpo, sí, pero también cadáver) de texto y, a pie de página, se dará lo simplificado y pintoresco. La pedantería bien puede servirnos, por lo demás, a modo de cementerio.

De todas todas se tratará aquí, para colofonar inmediatamente, de una *syn-graphem* en futuro anterior y bajo el irónico signo del desastre subjetivo, de un *écrire ensemble* en las últimas que, como en todo lo demás, se nos apercibe por añadidura. En metaexpectativa, seguramente. Pero la decepción, aquí, al igual que en todo lo demás, tan sólo es una (otra) estrategia alusiva. Contraofensiva, a lo que parece. Digamos que, por si fuera poco, en busca de la excepción inmanente de la historicidad en las verdades, con ocasión de los fenómenos (o mejor: “lo” fenómeno) y el sentido, en jaez del síntoma de la Verdadera Vida Ausente.

Es decir que, muy a la inversa de aquella mala pécora de *close reading*, lo que aquí nos daremos en conjugar no pasa, en realidad, de una *close unwriting* genérica, a la beckettiana, con una serie infinita de lecturas (relecturas y no-lecturas) ampliadas, refundadas, implicadas sí pero también forzosamente sincrónicas, paralelas, en imposibles correspondencias no-correlativas, a través de distintos puntos, líneas, espacios... y espacios otros, como ese genuino no-lugar trazológico, esa huella que supone y deja el lenguaje; en suma, un poco, por así decir, como en las vacunas taxonomías africanas de los Bunyoro y Bahima, o en las combinatorias brutales de los indios Semínola, sin prescindir de las viejas enumeraciones brueghelistas, rabelaisianas, en la “acción paralela” musiliana o en las precisas geografías borgianas, llenas de historias innaturales, mapas a escala que infundan territorios, bibliotecas fantásticas que contienen los mundos y el mundo, laberintos lineales que hacen el *Vorbild*, o bien como las penúltimas literaturas abstractas y conceptuales en sus ruinas circulares. De modo que, ahora, no ya mediante una historia sino mediante la escritura de una subversión del territorio a fin de que el narrato cunda en análisis, paradójicamente, va a tener que anudar a cada instante y, a medida del *work in progress*, sujetar el tejido lógico en el “mundillo” del encaje bolillero y de un cierto “corte y singletón” cuántico, pues en el punto mismo de partida hay ya un país del que nunca se sale y un país al que jamás se llega es lo que hay en el punto exacto de la llegada: cada prosa en su lugar y lo real en la de todos.

Como se sabe, todo empieza o acaba siempre con un título (o bien con un *sans titre-untitled*, cuando se toman aires modernos, pero eso también es un título), al que le sucede un texto de tantas o cuantas páginas, con tantos o cuantos paratextos, de menos en menos, subsumidos a la indignidad

de la verdadera obra de arte: si se escribe a través de esa indignidad, la “cochonnerie” artaudiana o la “Porcile” pasoliniana, es por ver de encontrar un tema, o un sujeto, no indigno de ser traspuesto por escrito. En este caso, y no se puede ser más descriptivo, tendríamos una parte ex-tésica, pretextual, de la tesis (este descriptor que aquí se titula, no por casualidad sino por reduplicación de sentido, “des(pres)criptor”), colocada justo después del índice y antes de un pro-logos, también pretextual, dispuesto en precedencia a la an-arquitectónica, que da paso a la a-sistemática, la a-crítica y la a-temática, para ir a desembocar a un epi-logos final, pero no en posición de cierre categorial, recorrido este por el que discurre el texto tésico. Sólo que a ello se adhiere en postexto la parte documental llamada autobibliografía, ordenada cronoalfabéticamente y que roza dimensiones anti-monumentales. Esa última parte está hecha a base de referencias bibliográficas que, en la realidad, se corresponden con libros y artículos científicos que, con todo el sincretismo del mundo, están contenidos en todas y cada una de las frases que hacen los párrafos, que hacen las páginas que componen el texto de la tesis.

Entonces, para que no se diga, a la manera en que titularía en collage + letraset, dado que el arte contemporáneo se titulariza como todo lo demás, mismamente, un cierto Bruce Nauman: *Please / Pay / Attention / Please...* Prestar atención, aunque sea flotante, es mantenerse a la escucha. Leer con los oídos. Escuchar con los ojos. Vocear con la piel. Tocar con la voz. Y ¡no se trata, simplemente, de emanaciones de la contravoluntad de venganza (en cuyo núcleo se ve desgraciadamente incluida, por lo demás, la nietzscheana *Vornehmmeral*, la moral “elegante”). Sino de una prodigiosa evacuación del contenido en acto, incluso se diría que en tacto. Se trata de decir, mientras se dice, cómo es que se puede llegar a decir una palabra.

Pero, tomemos precauciones, eso sí. Mejor será pasar desapercibidos y, si fuera necesario, desmaterializarnos. Pues, tal vez no tan simplemente, en lo que sí consista toda esta antimonumental tesis de marras sea en una mera “*intellectual pièce de résistance*”. A secas. Una enmienda, o más bien una “enmierda”, a la merología del todo y a la parapraxis de la totalidad, incluidas sus totalizaciones parciales, el fetichismo del objeto, los matices y la divinidad del detalle. Por tanto, nada de lo anterior. Nada de esto. Nada de lo posterior. ¡Nada que, en su *in fieri*, no insinúe el *rien que phénomène*, el *rien que signifiant*, el *aussi que vérités*!

De modo que, insistimos, “por favor, prestemos atención, por favor”. En lo relativo al título, bajo la rúbrica del cual está ya escribiéndose, digamos que será el siguiente: “EL DESASTRE DEL SUJETO”. LITERATURA, PROCEDIMIENTOS DE VERDAD Y ORIENTACIONES DEL PENSAMIENTO EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE (BALZAC, FLAUBERT, PROUST, JOYCE Y BECKETT). Un título que, a falta de otra cosa mejor, se deja justipreciar como nombre parlante o, más en rigor, parla-ente, en tanto que a lo mejor el sujeto no sabría aprehenderse en

modo alguno, y aún menos como escritura en movimiento. Sólo que, como ya venimos avisando, tal vez no tan simplemente...

En fin, *je l'ai écrite littéralement ainsi / en hypothèse chaude et délicate*. Y eso, en la circunstancia de no dar al traste con todo (¡tanto mejor!), basta. A fuer y a medida de tachaduras, por poco que sea en la valedicencia igualitaria, también nacen retratos, algunos de entre los cuales, con algo de suerte, siempre podrán devorar estos paisajes del desarraigo. Hay en lo real, como si dijéramos, un rumor jornalero, parejo a aquellos frescos que, antaño, se iban haciendo en el prosaico día a día, a golpe de trabajo. Y es asimismo que, escribiendo a trazos de la Verdadera Vida Ausente, incluso en una palabra cualquiera, uno avanza, adrede, en la génesis de sus más firmes pretensiones... el Inconsciente, por lo demás, que no se dude, no habrá dejado ninguna acción fuera de campo o de lo que se tase el desastre. Y, en efecto, lo necesario se borromea entonces incesante...

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN
(O, POR MEJOR DECIR, PRO-LOGOS)

“... la pensée, au ras de son existence, dès sa forme la plus matinale, est en elle-même une action, -un acte périlleux.”

Michel Foucault, *Les Mots et les choses*. Pág. 339.

INTRODUCCIÓN (O, POR MEJOR DECIR, PRO-LOGOS)*

“Buscar una frase”. Eso supondría, por cierto, algo así como un preludio, una suerte de pararrayos, una rabia por comenzar y no, como quería Flaubert, esa funesta y estéril rabia por concluir (a saber, la “*rage de conclure*”¹). Equivaldría, más o menos, a exponer una cierta escritura, quizás a través de

*

Introibo ad altare Dei... Con no pocas enmiendas, sustracciones, reasunciones, ampliaciones y reescrituras ulteriores que, de compararse, se harían plusquampatentes, un primer borrador de este pro-*Logos* fue publicado en el nº 55 (Marzo de 2014) de la revista asturiana de filosofía Eikasia (<http://www.revistadefilosofia.com>), bajo un título que, en su momento, no nos pareció la gloria —sí... sí... *la gloire, la gloire... la merde encore!*— de las fatuidades. Dicho título, no tenemos ningún empacho en reconocer su extravagancia, fue “Escalaborne. Jaculatorias místicas a favor (y en contra) del Arte y la Literatura”, recordando allí por lo demás, a propósito de lo jaculatorio y casi diríamos que a guisa de “comento”, aquello que enunciaba Lacan en la “Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personnalité”, a saber —“Mais si l’on nous permet de recourir à l’opposé à l’animation chaleureuse du *Witz*, nous l’illustrerons en sa plus grande opacité du génie qui guida Jarry en la trouvaille de la condensation d’un simple phonème supplémentaire dans l’interjection illustre: merdre. Trivialité raffinée de lapsus, de fantaisie et de poème, une lettre a suffi. à donner à la jaculation la plus vulgaire en français, la valeur jaculatoire, allant au sublime, de la place qu’elle occupe dans l’épopée d’Ubu: celle du Mot d’avant le commencement”. Pudiéndose anexar a éstas, asimismo, las palabras del Seminario XX, *Encore*, para nada triviales y que el propio Lacan nos hace remitir, en uno de sus simpáticos “aportes”, a los susodichos *Escritos*: “estas jaculatorias místicas no son ni palabrería ni verborrea; son, a fin de cuentas, lo mejor que hay para leer —nota a pie de página: añadir los *Escritos* de Jacques Lacan, porque son del mismo registro. Con lo cual, naturalmente, quedarán todos convencidos de que creo en Dios. Creo en el goce de la mujer, en cuanto está de más, a condición de que ante ese ‘de más’ coloquen una mampara hasta que lo haya explicado bien”. Digamos que, pero esto se columbra de sobra, en Lacan están los *Escritos* y los no-*Escritos*, o sea: los *Seminarios*, y que uno de sus mayores gestos antifilosóficos fue, precisamente, negarse a escribir. O hacerlo siempre a regañadientes, lo más barróticamente imposible y a gotas contadas. Como si de una reencarnación ultracínica del mismísimo Diógenes se tratara, Lacan lo intentó decididamente todo y su contrario (no nada sino, más bien, esta vez, no-todo) por ser un auténtico filósofo sin obra o, si se quiere, un antifilósofo en acto. No es extraño, pues, que pidiese que sus escritos se leyera como jaculatorias místicas. Es decir, también, como eyaculaciones en el ágora: el único acto filosófico de verdad para el Antinómico de Sinope, expulsado de su tierra natal, según se dice, por hacer moneda falsa (aunque puede sospecharse que, en realidad, lo fuera por dárseles de primer y único *performer* y, rigurosamente, valdría sostener que ha sido de los pocos que hasta ahora en verdad ha habido). De ahí la elección del título para aquel pre-esbozo dado a Eikasia. Claro que, al no haber ya ágora que valga y en tiempos de Lacan tampoco, siempre puede pensarse, desde luego nosotros no haremos nada para impedirlo, que si elegimos dicho título fue por ser más cretinos que cretenses. *Mais bon... à vous le pompon!*, y ni por esas. Ahora bien (o, de lo contrario, ahora mal), colocada dicha divina mampara lacaniana del plusgozar femenino, propugnaremos de entrada y bajo las especies de una “eternidad” siempre transitoria que ~~La~~ Literatura, en una palabra, no es más (ni menos) que, a saber: “eso que nos hace frufú”. En definitiva, como epigrafiaba el Mallarmé de *Igitur*, con quien estaremos hoy y siempre, todo esto *s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène elle-même*.

¹ La crítica flaubertiana a la “*rage de conclure*” puede encontrarse en innumerables pasajes de su correspondencia. Por poner algunos ejemplos muy sucintos, en la carta del 4 de septiembre de 1850 a Louis Bouihelt: “*L’ineptie consiste à vouloir conclure*. [...] *Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure*. [...] Quel est l’esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère? Contentons-nous du tableau, c’est ainsi, bon”; o a la señorita Leroyer de Chantepie el 23 de octubre de 1865: “*La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l’humanité*. Chaque religion et chaque philosophie a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l’infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n’ont jamais conclu”. Etc. &c. Así todo, cf. Gustave Flaubert, *Correspondance* T.I, Gallimard,

una supuesta voz, eco infinito o precedencia sin autor, música y letanía de todas las donaciones. Una especie de *danken* y *Denken* entre el orden del discurso y el imposible don sin semblante. Incluso, bien pudiera darse el caso, por no se sabe qué suerte de nuevo y sofisticado sofisma o, tal vez, mediante el punto de herejía que viene a establecer un cierto realismo especulativo en el que también pudiera verse envuelta toda esta torpe alegoría, de que llegáramos —sin, por ahora, comprender verdaderamente cómo, pues de momento se halla suspendido todo tiempo lógico, como si el momento de concluir se redujera al tiempo de comprender y este, a su vez, al instante de la voz, el fantasma, la mirada— a un inaudito umbral, si no, o al menos no forzosamente, el de la puerta de marfil virgiliana, sí, en cambio, el de un curioso aserto de certidumbre que apuntaremos como tal, es decir, como anticipada, por mucho que la duda siga siendo tan maligna y genialmente excogitante como hiperbólica: la cosa sin nombre, lo innombrable, digámoslo así, siempre grisáceo como un mito².

París, 1980 y *Correspondance*, T.5, éd. Louis Conard, París, 1929. Las cursivas son nuestras.

² A fin, mucho más que a riesgo, de ser profundamente incomprendidos (lo cual no nos asustaría ni un pelo, temiéndole en cambio —y con creces!— a la recíproca como si fuera la peste) y por si acaso algún *quidam* no es muy apasionado del gris, o si la *Bildung ohne Vorbild* (quizás, lo escribimos entre paréntesis dizque entre fenomenológico, dialéctico y sintomático, nunca haya existido ninguna otra verdad de la *Bildung*, ni tampoco del *Bild* a secas) de este vaivén nauseabundo no es lo bastante vertiginosa e hiente, proponemos alguna otra serie, o incluso una alquimia igualmente dialéctica, sintomática y fenomenológica de colores: empezando por los “colores confusamente amasados y contenidos por una multitud de líneas extrañas que forman una muralla de pintura” en *La obra maestra desconocida* de Balzac, continuando en lo que podríamos llamar el “verde Flaubert” (digamos que Kandinski acertaba de lleno cuando, en *De lo espiritual en el arte*, asignaba al verde absoluto, dentro de la sociedad de los colores, el papel de la burguesía más pancha que larga), así como el “rojo sangriento” que Baudelaire descubría en Delacroix (para después apostar, conspirador y dandy como él solo, mucho mejor por “le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie”), el negro y siempre negro de un Courbet *communard*, síntoma del complot y el duelo en la primera modernidad artística y política, el arcoíris de las famosas vocales coloreadas mediante alquimia verbal de Rimbaud, el fragmento de pared amarilla que Proust, *via* Bergotte, se saca de la manga para hacérselo admirar en la *Vista de Delft*, o el azul greco-judío-jesuita-agitado de la portada del *Ulysses* de Joyce (transmutado, *festina lente*, desde las primerísimas páginas por el pseudo-cura druídico Buck Mulligan en “verdemoco” -*snotgreen*- para todos los Blooms y Dedalus de este mundo), azul, en suma, como sólo podría serlo el presunto azul de los orígenes... Suma esta que nos llevaría finalmente de vuelta a Balzac y al “caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, especie de niebla sin forma” en el cuadro que Frenhofer enseña a Porbus y al joven Poussin. En una palabra, tal es el sofisma mágico en el que nos vemos envueltos, estaríamos de una vez por todas frente a lo gris genérico de Beckett, o sea: “cualquier color, siempre que sea gris”. En realidad, tampoco habría mucho más que hablar (ya se sabe: ¿para qué, en efecto?, *Wozu Dichter...? A quoi bon?*), pues es muy poca cosa lo que pretendemos saber nosotros en torno a esta ilegible indiferencia: la audaz locura de la página en blanco (aunque ese blanco, desde Allais, tampoco tiene mucho más misterio ni mistificación que la de suponer una comunión de muchachas cloróticas en un día nevado) y la indecible y negra decisión de escribir que le es propia, de la que nada nos es ajeno por otra parte, a la vez que, ello mismo, nos sitúa en la más radical de sus ajenidades. Puede que, si dejáramos de imponerle nuestro imaginario, no fuera tan horrible el divino roce del “hay”, conociéndose como se conoce que el “sinhome”, aun cuando no quede en nosotros ni un ápice de *Kunstwille*, debe ser el otro nombre de “el-ser-en-el-mundo”. Estar ahí, nada excepcional, tan sólo un “por defecto” que, con suerte, tal vez llegue a convertirse en un “en efecto” *tout court*. Pues este umbral, por lo demás, no siendo como ya hemos presentado el de un Virgilio, debe ser (pero ello no deja de suponer lo indecible) el de la *Zone* de Apollinaire. Y por supuesto que, otro de sus más ilustres habitantes, será el de Cézanne (*tout comme les blancs de Cézanne ou ceux de Mallarmé, les raréfactions de Giacometti ou celles d'André Du Bouchet...*), así como algunos otros pasantes y paseantes, contrabandistas y traductores de esa bisagra en los siglos XIX-XX: el magnetizador R. Roussel (*l'imagination est tout*), el fumista gymnópeda Satie (*J'ai compris ta détresse*), el tándem Braque-Picasso (en efecto, la recursividad del *collage* no se busca sino que se encuentra), el cosmopolita Larbaud (lo era, ciertamente, tanto como una exposición universal), el hipercúbico (*l'écart est une opération...*) Duchamp y *tutti quanti*... Después

Se ve que nos las habemos frente a la simbólica del umbral, la *Schwellensymbolik*. Y se conoce, asimismo, que cualquier peso ontológico que quisiera dársele a lo que aquí escribamos (y nos apresuramos a añadir que ello es muy improbable) se habrá de sostener en la escansión de los necesarios momentos para comprender, esgrimidos entre búsquedas y lecturas en el entredós más radical —entre las citas y la paráfrasis infinita— en esa no menos radical necesidad de la contingencia que se transparenta, sin fin, en el rabioso momento de comenzar... porque el fantasma también es una frase (por eso deberíamos tomárnoslos un tanto al pie de la letra), y puede que en dicha frase, como en cualquier paso al acto, no alcancemos más que a oír latir el contrasentido. ¿Será que en realidad —por qué no— buscamos un *impasse* y no una salida?

Poco importa. A estas alturas, a buen seguro, ya sabremos que columbrar una puerta no significa, en modo alguno, traspasarla. Pero también puede sospecharse, decididamente no habría nada de asombroso en ello, sobre todo dada nuestra curiosidad polimorfa, que donde el no-pensamiento de siempre se rinde un nuevo pensamiento comienza —al fin y al cabo, siempre hay que comenzar y hacerlo por alguna parte (*videlicet*: por buscar una frase). “Buscar una frase”, sí... pero, ¡cuidado, en este punto, las sintaxis se inquietan!³

De manera que, buscando una frase, en la mención o intensión misma de este “buscar una frase”, es de suponer que tal vez diera comienzo, un poco como el que no quiere la cosa, no la escritura del desastre sino, mucho más sucinta y crucialmente, el desastre de la escritura... y, junto a él, ese otro no menos catastrófico desastre que es el desastre del sujeto. Entre otras muchas razones porque, *volens nolens*, siempre acabaría siendo preferible, esa es nuestra costumbre a decir verdad,

de todo, es decir, después de Hölderlin, blanco (y, en cromosíntesis dialéctica, también negro) es el instante.

³ A esta minuciosa inquietud (en el sentido de *souci*, pero también de *unrest*) de la sintaxis podemos llamarla perfectamente *originariedad* (y puede que también “prepostumidad” *as matter offact*) de la Literatura. Ahora bien, dado que las sintaxis (por una parte porque la frase pone en ritmo una fuerza y, por otra, porque pensar puede querer decir pura y simplemente: buscar una frase...) se inquietan, entonces las gramáticas, esos *ars amandi*, no pueden menos que conmoverse. Sobre todo ante sintaxis más ricas que sus propias gramáticas (recordemos aquí, por ejemplo y muy sucintamente: los estilosos guiones y puntos suspensivos de Baudelaire, las solubles cursivas y comillas de Breton, la propia pérdida genérica de la segmentación y el párrafo en Beckett, por no decir, mucho más amplia y morfológicamente, el devenir prosa de la poesía, el devenir poesía de la prosa, el devenir fragmento de la prosa y, en fin, la absolutización minimalista en todas nuestras literaturas en general). O, antes bien, *nos* conmueven e inquietan *a nosotros mismos*. Conmueven e inquietan, sobrecogen, por así decir, nuestro *amor de la lengua*. De ahí que Nietzsche temiera que jamás fuéramos a dejar de creer en Dios mientras siguiéramos creyendo en las Gramáticas. Pero, si se agitan y se parten en dos los mundos y sus lógicas, si se revuelven lenguajes, verdades y cuerpos, si se empiezan a producir fidelidades y a distinguir y nominar acontecimientos, fenómenos de mundo, de lenguaje, de fuera de lenguaje, de lengua... Entonces, en un procedimiento de verdad, trabado cada vez en una auténtica praxis de sentido, es decir de verdadera vida y existencia, se puede hacer entrar, como quería Walter Benjamin (y, muchísimo antes que él, San Bernardino, el antisodomita de Siena), la Eternidad en la Historia... por muy transitorias que ambas comparezcan. Para saber lo que supone “buscar una frase”, se puede ir al hermosísimo libro de Pierre Alferi, *Buscar una frase*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006. Y para conocer el “tempo” de un pensamiento, al no menos hermoso libro de Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, Seuil, París, 1993. Asimismo, para el amor de la lengua vid. de J-C Milner: *Introducción a una ciencia del lenguaje*, Manantial, Buenos Aires, 2000; y, de este mismo autor, cf. el librito homónimo a nuestra escansión anterior, a saber, precisamente *El amor de la lengua*, Visor, Madrid, 1998.

un desastre que un des-ser (el *Verwessen* se “dasseiniza” en el desastre), y porque toda verdadera escritura (de letras que ya serían meteoros, láminas planetarias o rayos de ser y de mundo en su puesta en libro o universo literario) no debería dejar otra salida que entrar en ella, aunque sólo fuera para perderse definitivamente⁴. *Mais ici va apparaître le point de bifurcation décisif...*

*
**

¿No se preguntaba Maurice Blanchot si eso que llamamos escribir no venía a consistir, sencillamente, en volverse uno legible, en un libro, para todos y para sí mismo indescifrable? Sí, desde luego que lo hacía. Pero no fue Jabes quien lo dijo primero, como pretende Blanchot, sino Proust, en el albur final de *À la recherche...* Leamos, es decir, permitamos que nos lea, ese libro interior haciéndose que es *À la recherche...*: “mas, volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y aún sería inexacto decir que pensaba en quienes lo leyeran, en mis lectores. Pues, a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daba yo el medio de leer en sí mismos, de suerte que no les pediría que me alabaran o me denigraran, sino sólo que me dijeran si es efectivamente esto, si las palabras que leen en ellos mismos son realmente las que yo he escrito”⁵. Las palabras que yo, Marcel, escritor *in fieri*, narrador de Proust, habré escrito en un libro,

⁴ Sostendremos, o más bien todo esto se sostendrá, (pássim, pássim) de aquí en adelante, en una sola hipótesis de base: el *double bind* o la síntesis disyuntiva, esto es, sin identidad posible de no ser su devenir loco, entre escritura y literatura. De momento tan sólo apuntaremos que *una* escritura se hallaría, en principio, del lado de la Cosa y el Fragmento, mientras que *La* Literatura lo estaría del lado de la Forma y lo Absoluto. En otros términos, si se quiere, por escritura se entenderá aquí la fuerza productiva y por literatura el modo de producción. Hipótesis éstas a desarrollar y ser demostradas ulteriormente en una estricta lógica y análisis de casos o, lo que por ahora vendría a ser lo mismo, de nombres acontecimentales y supernumerarios implicados en las orientaciones del pensamiento: Balzac y Flaubert con la dialéctica sustraída, Proust para la fenomenología ampliada y Joyce con el psicoanálisis implicado. Por supuesto, *last but not least*, todo esto se tratará, a-crítica y a-temáticamente, en el caso aparte de Beckett, en donde encontramos las tres orientaciones, perimplicadas esta vez, en lo que llamaremos una (in)escritura de lo genérico. En efecto, descubriendo todas nuestras cartas de antemano, las que nos han repartido y las otras, diremos que *La* Literatura es algo que, como todo lo sólido, se desvanece en el aire en algún punto entre la escritura de la nada y la tontería universal a la que aspiraba Flaubert, las “papelabras” (*paperoles*) y temporalizaciones perdidas de Proust y el *sinthome* incluido en extimidad por la pretensión joyceana de epifanizar el lenguaje, lo que en cierto sentido, para él, debía equivaler a hacerlo trizas. Así, para nosotros ahora, la idea de esta investigación habrá sido indisociable, en su principio mismo, de la práctica de una escritura otra o, mejor aún, una escritura bajo condición de acontecimiento, renacida si se quiere de los singletones o nombres acontecimentales arriba mentados, y que es también una lectura en futuro anterior e complicada en las llamadas “orientaciones del pensamiento”, puesto que, digámoslo así, tanto el psicoanálisis, como la dialéctica y la fenomenología (en sus correspondientes refundiciones) hacen eco en esta escritura literaria —muy en particular pero, por extensión, aquí se escribe bajo condición del procedimiento de verdad artístico en su genericidad como tal. Lo cual, por otro lado, si es que lo logramos, no dejará de ser “T.D.A”. O sea: Tampoco Demasiado Admirable.

⁵ Vid. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, 1946-47. Por lo que respecta a Blanchot se trataba, justamente, de *La escritura del desastre*, donde se nos proponían algunas fulgurancias como las siguientes:

“Si el desastre significa estar separado de la estrella (el ocaso que señala el extravío cuando se interrumpió la

para que tú, ilegible lector de Proust, el autor indescifrable que me escribe y me vuelve legible, te hagas legible a ti mismo como el verdadero autor indescifrable, no sólo como autor de la lectura sino también como autor a secas, de *À la Recherché...* y de todas tus obras (forcluidas pero eficaces, a vuelco siempre inoportuno de dados, las ausencias y elipsis de obra; pues lo real en boga suele quedarse al paio, no obstante. Cosa que, a lo que pensamos, podríamos llamar, con Lucrecio, contemplación del naufragio... *quasi naufragiis magnis multisque coortis, &c.*).

Así, uno también puede muy bien volverse “indesciframente legible” *Du côté de chez Proust*, esto es, gastando un tiempo siempre ya perdido y nunca ya recobrado, cuyos pasos bien podrían haberse vuelto, en jaez de un radical *anti-dextrorso*, ciertamente, a cuenta del autodeclarado (así como denegado) e impersonal bovarismo de Flaubert (porque, como es sabido, “on n’écrit pas ce qu’on veut” y la recíproca: ¡uno tampoco lee lo que quiere! Seguramente por eso se escribe, casi siempre, no lo que se quiere), cuya comedia ilustrada ya se estaría deshaciendo a su vez, y muy estimablemente, en la de un tal Balzac (“Ah! sachez-le: ce drame n’est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être”), cuya eterna pulsión por la gelatinosa totalidad y el absoluto literario se desmorona, *à la insu*, en una semiescritura registradora —¡para competir con la Burocracia, sostenía él, medio en broma medio en serio!— del más mínimo objeto metonímico, al tiempo que la *grandeur* de los Salones y Bailes parisinos se va desintegrando, poco a poco, teñida en el vals sangriento del otro nombre de *La Comedia Humana*, a saber: *Las luchas de clases en Francia*. Entonces, tenemos a Proust que ya estaba en Flaubert que ya estaba en Balzac. *Et caeteri*.

Lástima que Balzac, según Flaubert, no supiera escribir, lo que tampoco sabía hacer éste para Proust, ni éste último a decir de Joyce (“Proust, bodegón analítico. El lector termina la frase

relación con el albur de arriba), asimismo indica la caída bajo la necesidad desastrosa, ¿Serán la ley el desastre, la ley suprema o extrema, lo excesivo no codificable de la ley: aquello a que estamos destinados sin que nos concierna?

[...] El desastre es el don, da el desastre: es como si traspasara el Ser y el no ser. No es advenimiento (lo propio de lo que ocurre) —aquello no ocurre, de modo que ni siquiera alcanzo este pensamiento, salvo sin saber, sin la apropiación de un saber. O bien ¿será advenimiento de lo que no ocurre, de lo que se da sin ocurrencia, fuera de ser, y como por derivación? ¿El desastre póstumo?

[...] El olvido inmóvil (memoria de lo inmemorable): así se des-escribe el desastre sin desolación, en la pasividad de una dejadez que no renuncia, que no anuncia sino el impropio regreso. Al desastre quizá le conocemos bajo otros nombres tal vez alegres, declinando todas las palabras, como si pudiese haber un todo para las palabras”.

Debemos a nuestra entrañable amiga, la psicoanalista Montserrat Rodríguez Garzo, el habernos llamado la atención sobre estas preciosas citas elididas de Blanchot y que, inconscientemente, estructuraban de antemano todo este escrito. Nos damos cuenta, eso sí, de que los términos “psicoanalista” y “entrañable”, cuando van juntos en una misma frase, podrían hacer que alguien se destemillara de la risa. *In conclusion*, el desastre es también un descuento de astros, es decir, eso esperamos, de albrures y estrellas. Tal vez no resulte tan descabellado suponer, entre *star* (estrella) y *start* (inicio), una luciferina ergodicidad escondida a la manera de Poe: a simple oído y a simple vista de todos. En fin, gloria y mierda gravitatoria, acontecimentalmente horizontal en cualquier horizonte de sucesos, para Poe “el hacedor” y todos aquellos que se atreven a seguir haciendo síntesis de vértigos. Se nos reconocerá que en la desinencia de *st-art* se aprecia ya el rizoma de un cierto arte, al igual que en el ficcional latín pseudoetimológico de las estrellas (*stars*).

antes que él”), cuya ilegibilidad, ahora para el gran Lacan, suponía el colmo de los colmos del *sinthome*⁶. Y, ni que decir tiene, ese también “es el haber que Beckett balancea en las alegrías de todos esos desechos de nuestro ser”⁷.

Enseguida podríamos venir a sostener que, en un *envers* más de la historia y de la Historia, sólo que siempre descentrada y como nunca palimpsestuosamente, una obra habrá sido a un tiempo, protencional y retencionalmente, con respecto a sí misma y a las demás, todas las obras posibles (cada vez incluidas, en ese *Zwiefalt* que es también el *envers*, nuestras atragantadas ausencias de obra y las elípticas sustituciones por nada de los desobramientos). He ahí, apostillaríamos ya sin ningún tipo de reparo, no una epocalidad ni una originalidad, sino, antes bien y mucho más humildemente, una singularidad (si no es la *singularité*... ¡que sea la *drôlerie*!) de las originariedades epocales del Arte. Aun cuando estrictamente hablando nunca haya existido —lo

⁶ De Balzac diremos, muy prefacialmente, que (junto a Dante, Shakespeare, Goethe y algunos otros clásicos del gremio como, justamente, el propio inventor de dicho gremio -la *Academia Española* que la pseudonimaba Freud en su correspondencia perruna, esto es, coloquialmente prepsicoanalítica- y a quien, en realidad, se le sigue debiendo todo, es decir a Cervantes, plagiarlo por anticipación de Pierre Menard, ya se sabe) era uno de los autores preferidos de Marx y Engels. Al ínclito Flaubert lo situaríamos, *de facto*, en el lugar del Otro de su contemporáneo: el perínclito Marx, justamente. Es sabido, por lo demás, que Gustave (“*sieur* Flaubert”, le epitetaba Fritz en su correspondencia) era uno de los intragables de Nietzsche, entre otras cosas por atreverse a decir que los únicos pensamientos válidos eran los que se tenían sentados: algo descaradamente nihilista a juicio Nietzsche, que estimaba mucho más los pensamientos que se tienen caminando, sin duda por aquello de que con los pies también se piensa o porque siempre debe escribirse como se anda. De Proust, ¿qué decir si nuestra retozonaría lingüística nos inclinaría, más bien, a llamarnos junto a él *made-moi-c'est-elle*, predicado homoerótico-homonímico, en anglofrancés, de *mademoiselle*? El caso de Joyce, en cambio, puede formar parte de lo que nosotros, psicoanalistas salvajes *après* Rimbaud (nunca se repetirá en demasía que Rimbaud fue sin duda el primer psicoanalista salvaje de la modernidad: *de l'âme appliquée sur de l'âme -et tirant...*), denominaríamos, más bien, como desublimación obsesiva... y que dará paso genérica y encarnizadamente a Beckett, donde presentimos que algo nuevo parpadea, se abre y se cierra cuasi a un mismo tiempo. En punto a la ilegibilidad, el celiberrimo (*sic*: superlativo de célibe) Roland Barthes, dijo todo lo que se podía decir en *Lo obvio y lo obtuso*: “pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible”. Y aún más Lacan, que nos impelía en *Aún* a leer a “ciertos autores —no diría autores actuales, no les pido que lean a Philippe Sollers, que es ilegible, como yo, por lo demás— pero pueden leer a Joyce, por ejemplo. Allí verán cómo el lenguaje se perfecciona cuando sabe jugar con la escritura. Admito que Joyce no es legible; ciertamente no se le puede traducir al chino. ¿Qué ocurre en Joyce? Que el significante viene a rellenar como picadillo al significado. Los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, se entrechocan —lean *Finnegan's Wake*— y se produce así algo que, como significado, puede parecer enigmático, pero es realmente lo más cercano a lo que nosotros los analistas, gracias al discurso analítico, tenemos que leer: el lapsus. Es en tanto que lapsus que significa algo, es decir, que puede leerse de una infinidad de maneras distintas. Y precisamente por eso se lee mal, o a trasmano, o no se lee. Sin embargo, esta dimensión del leerse, ¿acaso no basta para demostrar que estamos en el registro del discurso analítico?”. Baste ahora con estos términos meramente aproximativos, pues, por lo que respecta a estos asuntos de la implicación de Balzac o Flaubert en la dialéctica, de Proust en la fenomenología y de Joyce en el psicoanálisis, así como a la ilegibilidad y otras cuestiones, hablaremos sobradamente en los capítulos y apartados consiguientes.

⁷ Ni que decir tiene y, sin embargo, ¡nota aparte en todo lo que se refiera a Beckett! En concreto, esta cita podemos encontrarla en “Lituraterre” (vid. Jacques Lacan, *Autres Écrits*, Seuil, París, 2001, pág. 9). La cita completa, poco después de unas palabras sobre Joyce en el *incipit* mismo de la presentación, es la siguiente: “L'avouer ou, prononcé à l'ancienne, l'avoir dont Beckett fait balance au doit qui fait déchet de notre être, sauve l'honneur de la littérature, et me relève du privilège que je croirais tenir ma place”. Más adelante abriremos con ese epígrafe nuestros capítulos sobre Beckett. Y es que si Lacan tiene razón, que la tiene, cabría preguntarse, nada hay en ello de injusto ni de impertinente: ¿quién que es, *après* Beckett, no es beckettiano? Eso, a lo que parece, nos ofrecería la ventaja de constituir un canon. Pero también nos desmoralizaría sobremanera, porque lo que nosotros necesitamos ahora, como el oro del tiempo bretoniano, es buscar una frase, la unidad más mínima, la minimísima unidad de cultura (... *mon cul!*) en la que nos jugamos, al bias del detalle, la excepcionalidad del arte.

que, por otra parte, no deja de ser desdeñable— obra de pensamiento como tal⁸ y, de esta guisa, podríamos seguir hasta el albur mismo de que, tal vez un día, llegará por fin la hora de balbucear que un auténtico principio ateleológico y anárquico sostuvo, *ab ovo*, la regiduría de todas nuestras obras y sus peculiares haplografías y lipogramas. Cosa que siempre tiene la oportunidad de poder desdibujarse ostensiblemente, si bien es probable que tan sólo en el *après-coup*, como todo un plagio por anticipado⁹.

⁸ En cierto sentido y en lo esencial, o sea en tanto que concierne a la noción misma de autor, entendemos que todo esto resultará todavía muy imperito e insuficiente, pero esta insuficiencia e impericia son sólo provisionales y atenderemos de modo abundante a ello ulteriormente. Y es que los actos autoriales siempre son muy “otros”, literalmente. Lo que también nos permite sospechar que, al menos para nosotros, el acto de escribir no tiene, y asimismo no tiene por qué tener, la más mínima importancia (*Le secret, c'est d'écrire n'importe quoi, parce que lorsqu'on écrit n'importe quoi, on commence à dire les choses les plus importantes...*). Es decir que, por lo general, a la escritura no le quedaría otra que pasar notoriamente desapercibida. Si no fuera, desde luego, por su institución literaria y la inextirpable subsunción de ésta en el discurso capitalista. Lo cual no obsta, y por definición (o, de lo contrario, supongamos que por hipótesis) no lo haría de ningún modo, a que la escritura no encierre, y muy de veras, el más insospechado peligro, a pesar de (o gracias a) su inanidad plusvática en tanto en cuanto, precisamente, abolido bibelot de mercancía literaria. De hecho, mantenemos que la escritura, pues, habrá existido y existirá siempre. Es anterior y, sin duda, seguirá siendo posterior o, todo lo menos, ulterior a ~~La~~ Literatura que, por supuesto, ha no existido siempre. Se trata de una proposición que comporta, desde luego, terribles equivocidades. En efecto, según ella, se diría incluso deseable (¡siempre hay razón para “godardearse”!) que cualquier forma de pensamiento volviera a ser, a día de hoy, todo lo menos, punible con cárcel. Se avanzarían siglos en los *Bildungsromane* (muy incluidas las fenomenologías del Espíritu) de nuestros diversos aprendizajes. Escuchemos, si no, las frases en off del narrador en *Histoire(s) du cinéma*, sin duda una obra maestra como todas las otras: “Ya es hora de que el pensamiento vuelva ser lo que es en realidad: peligroso para el pensador y transformador de lo real [...] La verdadera violencia es la acción del espíritu. Todo acto creador contiene una amenaza real para quien se atreve a ello. De ahí que una obra sensibilice al espectador o al lector. Si el pensamiento rehúsa ponderar, si renuncia a violentar, se expone a padecer infructuosamente todas las brutalidades que su ausencia libera. A veces uno estaría tentado a desear que en Francia la actividad del espíritu volviera a ser pasible de cárcel: eso devolvería un poco de seriedad a los espíritus libres. En cualquier decisión creadora está la persona. De lo que se deduce que toda la agitación del mundo no es sino una pregunta que me es dirigida a mí, pero que sólo se precisa en mí, y sólo precisa de mí, en el instante en que me obliga a actuar. Los partidarios del nosotros se equivocaron acerca de la persona. Las contradicciones del mundo figuran en la ecuación fundamental de cualquier existencia: x es una persona, un elemento creador, una libertad incalculable”. Para la hipertesis enunciada más arriba, a saber que “la Literatura ha no existido siempre” (de ahí, que se escriba ahora ~~La~~ Literatura, con ~~La~~ (la/barrada) en mimesis al *logion* lacaniano “~~La~~ mujer no existe”, temiendo, así pues, una protención privativa para la literatura que viene...) se puede recurrir a nuestro prólogo al poemario de Alejandro Ruiz Morillas, *Las mujeres no existen*, publicado en Diesem Editor, Madrid, 2009, o a un epílogo, ya viejo y sin embargo muy de principiante, que le pergeñamos al maestro Badiou en *Pequeño Panteón Portátil*, Brumaria, Madrid, 2008, nuestros primeros pinitos en la cosa de la traducción y edición de futuribles y plausiblemente incunables. Hay que admitir, ello es flagrante, que todavía eran muy defectuosos esos primeros trabajos: *nobody is perfect...* sí, aunque, eso intentamos, no siempre incorregiblemente. *Is this the “ex-it”?*.

⁹ Que no cunda el pánico: no ha de verse ahí ningún *confiteor*, por mucho que las confesiones, de San Agustín a Rousseau y, de paso, a Verlaine o a la *Schopferische Konfession* de Paul Klee, hayan gozado de una honrosa e inestimable tradición, muy banalizada, bien es cierto, por la pastoral posmoderna. La noción de plagio “*par anticipation*” fue brillantemente inventada, es decir también plagiada anticipadamente, por los oulipianos. Noción esta, dicho sea de paso que apenas tiene que ver con la del plagio clásico. Pero de lo que aquí se trata es, más en estricto, de un cierto “antes bien”. Nos explicamos: “antes bien” quiere decir que todo sucede como si ya siempre hubiera un “a priori exclusive”, lo que convierte a cualquier escritura en un parsimonioso e infinito post-scriptum, un autolaberinto lineal de disyunciones ramificadas que no darían lugar sino a síntesis disyuntivas, por decirlo de alguna manera, un poco deleuzanamente. Así lo creía, es lo menos que puede pensarse, el autor de *Pierre Menard*, [una vez más] *autor del Quijote* o, a decir mejor, así lo ejercitaba en su literatura. Nos referimos ahora, por supuesto, a un tal Borges. El ejercicio literario era, para él, una maravillosa evacuación de reescritura —y, en consecuencia pero sobre todo, de lectura y relectura—, por así decir: una limitación en acto de (y sobrepuja a) lo peor. En conclusión, a la manera oulipiana y a redropelo de Pascal: “le vacarme intermittent de ces petits coins me rassure”. O, si se prefiere, un pastiche de los nuestros: *I eat litter (in a tureen as turd)*, que diría el buen *litter-a-tourist* de hoy

Sea como fuere, el acontecimiento llegará —si es que llega, *voilà le péril!*— cuando seamos capaces de dar con esa escritura, en este insensato juego de escribir, que fuera capaz de leer al lector, más allá o más acá, de la institución artística o literaria como tal. “Le plus grand voleur que je connaisse, —c’est moi— si vous me lisez”, sostenía Forneret. Una escritura de la sustracción, la suspensión y la implicación que comportaría, asimismo, y en un prodigioso paréntesis fenomenológico, un casi fuera de lenguaje y, por tanto, un casi fuera de discurso (jamás se repetirá lo suficiente, por ejemplo, que la Plusvalía, el gran misterio del Discurso Capitalista, es una relación social y, como tal, un infierno y también puro semblante...). En consecuencia, para nosotros, se tratará siempre de una escritura sin salida: leer para escribir, escribir para leer, es decir, para vivir o, lo que es lo mismo, escribir para dejar de escribir. Aunque, para ser nuestros más despiadados censores -damos tan buen pego de *Heautontimoroumenos* como cualquier otro: *a dead man with books, vive la guerre!*-, habría que decir estrictamente que siempre ya habríamos tratado de escribir practicando, de antemano, la imposibilidad de vivir a fin de volver *après coup* precisamente (o, más en rigor, *à coup trop tirés*, que es lo que estimaba exquisitamente Duchamp, sin duda para esquivar, como si se pudiera, la equimosis del *coup de dés* mallarmeano) mínimamente posible la vida. La escritura, en resumidas cuentas, no es sino una disciplina de la Cosa. He ahí, asimismo, una *Sachlichkeit* tan pragmática como otra cualquiera. Y de eso, por supuesto, uno no escapa de un plumazo. Primero habría que pasar de la angustia al lenguaje y, en paralelo, del lenguaje a la escritura. Entonces, hace falta el “hay que” del buscar una frase...

Allí tendremos como heraldo o como un guía inesperado, en la medida en que se nos tenga a bien nombrarle nuestro Virgilio, a *Joyce Hero* cuya desublimación obsesiva, en el segundo capítulo uliséico, buscaba entre el “húmedo magma crujiente” un *impasse* que dijera la frase. A saber: “Fabulada por la memoria. Y sin embargo fue de algún modo, si no es como lo fabuló la memoria. Una frase, entonces, de impaciencia, desplome de las alas de exceso de Blake. Oigo la ruina de todo el espacio, cristal roto y mampostería derrumbándose, y el tiempo hecho una sola llama lívida y definitiva. ¿Qué nos queda entonces?”¹⁰. Seguramente, respondiendo a la pregunta joyceana, nos

en día. Se ve, en efecto, que la escritura es un secreto sin Esfinge y la Literatura una Esfinge sin secreto. *Essayez donc compter les langues que je consomme!* Lo intraducible mundifica que da gusto, pero el turismo, con todo, forma parte y no poco fundamental de las *Wehrwissenschaften*.

¹⁰ James Joyce, *Ulyses*, RBA Editores, Barcelona, 1995. La traducción es de José María Valverde. La edición inglesa que manejamos es la de Penguin Classics. Cfr., así pues, con James Joyce, *Ulysses*, Penguin, London, 2000. Allí encontramos: “Fabled by the daughters of memory. And yet it was in some way if not as memory fabled it. A phrase, then, of impatience, thud of Blake's wings of excess. I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What's left us then?”. Frase que sirvió, muy recientemente, de epígrafe para la exposición, o al menos para el catálogo de Brian Dillon, *Ruin Lust*, que tuvo lugar del 14 de Marzo al 18 de Mayo de 2014 en la Tate Britain de Londres. La educada, caballerosa y deportiva economía política inglesa nos impidió visitarla en el momento en que nos disponíamos a cruzar su misma puerta. Imposible, por tanto, tomar ninguna otra nota o hacer más pesquisa y reseña. *It's not free, gentleman, I'm so sorry*. Pero fijémonos en esa ruina, para nada

seguirá quedando, en realidad se trata de una de nuestras pocas tradiciones, la respuesta intempestiva de Nietzsche: “obrar de una manera inactual, es decir, contraria a los tiempos, y por esto mismo sobre los tiempos y en favor, así lo espero, de un tiempo futuro”¹¹. En resumen, actuar por la oportunidad de ser inoportunos, en favor y en contra, a destiempo y contratiempo del momento actual: lo intempestivo mismo, lo *Unzeitgemäß*, que será necesariamente inútil, tan indigno a la economía como digno de una verdadera obra de arte, cuando no absurdo... como un matema amoroso (¡el logaritmo amarillo!) o como cualquier otra interrupción, paréntesis, suspensión, entrecomillado u obra totalmente aparte¹².

lujuriosa a pesar de (o, más bien, gracias a) la pompa posmoderna de los ingleses: sin duda será, como descubrió Gerard Wajcman hace ya casi dos décadas, “el Objeto del Siglo”, si no: el Siglo mismo. La ruina se delata, en su actuación misma, desde la pintoresca simpatía que experimentaba un Turner no sólo por los “*crumbling castles and abbeys*” sino, más personalmente, la que practicaba por los “artistas desmoronados” hasta el desmoronamiento efectivo, por ejemplo, del edificio balzaquiano o la exacta demolición de la catedral proustiana, detonado y culminado por Beckett (*via* caosmosis joyceana, por supuesto). Volvemos sobre ello.

¹¹ F. Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*, M. Aguilar Editor, BB.AA., 1949. Ninguna indiscutibilidad del momento actual, ninguna complacencia en la coyuntura. Aun al precio intempestivo de las “altas soledades”, las gongorinas y las otras. Pues, tal y como nos avisa Fritz, ese contrabandista de martillazos, no ya en las susochichas *Betrachtungen* (arriba se trataba de la segunda intempestiva llamada “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida”), sino ahora en una de sus obras póstumas, titulada “El porvenir de nuestros establecimientos de enseñanza”: “el que se sienta compenetrado con el momento actual y lo considere como algo ‘indiscutible’ puede estar seguro de que no nos inspira envidia ni por esta fe ni por la escandalosa expresión de moda ‘indiscutible’; pero el que, acercándose al punto de vista contrario, empiece a dudar, ese no necesita ni siquiera luchar, ni entregarse a la soledad, para quedarse solo”. Aunque nadie podría sentirse nunca realmente solo de no saberse excluido de las verdades, los fenómenos y significantes. Y, por lo pronto, ¡son gratis!, si bien más de una vez (¡y las que nos quedan!) nos hemos ya dejado el pellejo y nuestra buena libra de carne en ello. Por algo escribía Scott Fitzgerald, en el *Crack-up* concretamente, publicado en los números de febrero, marzo y abril de *Esquire* en 1936, que “Of course all life is a process of breaking down”, lo que se convendrá, sin duda, como el principio ensayístico más vitalmente demoleedor de todo el siglo XX.

¹² Sin duda tanto como tirar con ángeles a los demonios, exclamar “muerte a las vacas” en esperanto [*Et je lui répondais «Demandez donc comment on dit «mort aux vaches!» en espéranto, ça doit se déduire de «vive le roi!»*], pretender a la *Rimbaud* ser el último campesino en la complacida-complacedora parisina, llamar “Hitler” a “una película de Alemania” o, incluso, esgrimir en duelo franco-sajón un “*fêchez [sic] la vache*” por Inglaterra, el humor y la belleza... por supuesto, también resultaría inútil multiplicar impertinentemente los ejemplos, pues acabaríamos de un modo irresistible en la, ya vieja y antes de vanguardia, consigna “¡la belleza será estercolaria o no será!”. O, nuevamente, en la *Ursatz* ubuesca: “¡merdre!”. Y es que, a decir verdad, para ser intempestivos, bastaría con hacer ostentación de lo *sinnlos* kafkiano en tanto que tal. Escandirlo, intimarlo, o incluso apenas rozarlo. Pero, en fin, ¡que no nos doblegue el Tiempo! ¡Oh, Intempestividad! *A nous deux maintenant!*, diría un tal Rastignac. Sólo que, a partir de *La Comedia Humana* balzaquiana, no será ya la Sociedad sino lo *sinnlos* mismo con lo que nos veríamos exquisitamente las caras. Lo *sinnlos* no es más, en suma, que la estupidez en la que está basada toda significación. La prueba nos la daría, una vez más, Kafka pero también Beckett, por supuesto. Pongamos como ejemplo —baste aquí con una frase como la que buscamos— la replica de Clov a Hamm cuando este último le pregunta, en *Final de partida*, si no estarán a punto de significar algo: “¿Significar? ¡Significar nosotros! (*Risa breve.*) ¡Esta sí que es buena!”. Digamos que lo intempestivo resultaría siempre así de presumible, en todos los sentidos y a todos los efectos y niveles, y ello, aún, por insignificante que comparezca. De ahí, en la misma lógica no relacional, tanto la camavalesca *Vache enragée* de Toulouse-Lautrec y compañía como la “die bunte Kuh”, la Vaca Multicolor nietzscheana, en principio traslación literal de la budista Kalmasadalmyra (en pali, según parece: Kamasuddaman), y su plausible recorrido artístico ulterior que repasábamos más arriba. De todos modos, si se nos permite esta confianza, lo mejor que puede hacerse con una vaca es un período “vache”, como Magritte, o como la vaca de Esenin bajo las ruedas del tren de Mayakovski, insigne precursor del cubofuturismo cha(v)acano (con uve porque, asimismo, proviene de “vaca”). *No comment* sería lo suyo, pero no podemos resistirnos a trasponer una palabra más. Ésta: hace tiempo que (*hélas!*) de su *Dasein* no puede uno pretender saber como antes y, sin embargo, estamos tan seguros (“el cubofuturismo cha(v)acano se sienta (sic) seguro”) como el primer día de su fidelidad y *wesen* salvaje

Después de todo (y antes que nada), no se trata sino del insomnio, la eversión, es decir la ruina (pero, también, la rumia y el deslizamiento irresistiblemente establecido, una vez más, por Duchamp: *ruiner-uriner*) y la Historia. Estando, como está, muy visto que la consigna joycena del *Finnegans* sigue siendo clara como la aurora, nos permitiremos, en este punto, recordarla: “Ideal reader suffering from an ideal insomnia”¹³. Lo que ya supone un modo, como cualquier otro, de escribir y de leer para el Inconsciente (*Das Unbewusste*), cuyas formaciones pueden devenir, perfectamente, ora moco de pavo, ora medusas en la boca, ora, *mutatis mutandis*, esa frase que nos sirva para pensar o que, de una buena vez, nos piense... *bien... bien, ya... ya, ora... ora, unas veces... otras*¹⁴. ¡La vida misma no es más que otra formación del Inconsciente!

*
**

Digamos, así pues, que si la frase es —en cierto sentido aunque, sobre todo, de manera no posicional y no figurativa— el “objeto” o incluso, por decir mejor, el “objuego” (entre comillas “fenomenológicas” y entre paréntesis an-arquitectónico) de ~~La~~ Literatura, si sólo se frasea para inventar frases, uno nunca podría saberse a salvo de lo real que des-frasea y que, para nuestra más terrible angustia pero también para nuestro más inmenso goce, no deja de haberse y ek-sistir, *id est*,

en punto al sentido del sinsentido, a lo real de la multiplicidad infinita de las verdades, al fenómeno como *rien que phénomène* o al síntoma y al acontecimiento en cuanto organizador del mentado desastre subjetivo. Y es que, ahora ya *in the record*, la cuestión, *very beckettian* para más inri, ya no es sólo un problema de lingüística general y/o materialismo de los cuerpos democráticos sino de que, mucho más irreductiblemente de lo que algunos quisieran, también ex-sisten las verdades. De vez en cuando hay que ordeñar una vaca para, mediante ampliación e implicación previa, sustraer algo de leche. Y, ¡cuando muge el *Che vuoi* la censura queda anonadada! Sólo así puede irse uno a la guerra, es decir, de vacaciones.

¹³ James Joyce, *Finnegans Wake*, Faber & Faber, London, 1975.

¹⁴ ¡Valiente desaguado! *N'est-ce pas?* Admitiremos, muy en primer lugar, que ya teníamos ganas de usar, de una vez por todas, los recitados conjuntivos para algo más que la mnemotecnia inútil. Y es que, en efecto, lo del inconsciente es algo polidisperso, vamos a decir, como la granulación de la materia: seres y cosas aparecen amasados en una especie de tejido sin corte, formando pliegues, desde los cuales emerge, a mayor gloria del fondo común y del desastre del sujeto, la carne de las palabras, lo acontecimental, lo significativo, lo fenómeno. Pero lo verdaderamente crucial es que estos “puntos de insomnio”, que es como los conceptúa propiamente Gilles Châtelet, vienen a procurarnos las bases de una filosofía en primera línea de lo oscuro, es decir, *mutatis mutandis*, de un paso a la ofensiva en filosofía. Tal y como hila finamente Châtelet: “Urge, en lo absoluto, rearticular la *intuición* y la *operación* so pena de ver, a un tiempo, a la ciencia aplastada por la cada vez más feroz demanda técnico-social y a la filosofía diluida en las trivialidades ético-humanitarias. Se adivina que la intuición nutre de manera esencial los procedimientos de verdad científica y que la filosofía debe explicarse e, incluso, reanudarse carnalmente con esos juegos de mano que escapan al racionalismo clásico, todas esas experiencias de pensamiento, todos esos diagramas, todas esas dinastías de problemas capaces, según parece, del “milagro” de la reactivación y que se ejercen precisamente en puntos sensibles pero ciegos, en lugares en los que la orientación del pensamiento no se obtiene al gracioso título de lo que sea y en los que lo verdadero no se confunde, de ningún modo, con lo verificable. Una filosofía ofensiva debe afrontar resueltamente estos puntos de insomnio: son la primera línea de lo oscuro”. Véase, pues, in Gilles Châtelet, *L'enchantement du virtuel*, Ed. Rue d'Ulm, París, 2010. La traducción es mía, y forma parte del monográfico *El Arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

de soportarse en lo real de la ex-sistencia¹⁵. O, más exactamente, nunca se habrá sabido estar a salvo de aquello que se nos aparece como el “ser” en cuanto tal, es decir: no el supuesto “olvido del ser” sino, más bien, el memorable “desastre del sujeto”, que es también, muy dulce y amargamente, el imposible devenir infinito del “Yo soy” en el procedimental discurrir de las aletosas verdades, eso sí, por demás, hermanitas del goce¹⁶. Pero, he aquí un viso puramente axial y preguntón: ¿quién habrá visto nunca un “Yo”? Y, en suma, ¿quién habrá visto, puestos a olvidar y a ser memorables, a un “Yo siendo”? *Eppur si muove...* y además es otro, totalmente otro. O casi. A sabiendas de que no es rojo todo lo que se mueve. Claro que, a lo que parece, finitas de sola esa cosa lucreciana, solamente puede tratarse, finalmente, de corpúsculos genitales. *Naysayers we know*.

Ya Derrida, en alguna de las más apasionadamente ilegibles páginas, y eso es con mucho lo

¹⁵ Heidegger, ese pretendido Pastor Obliterado de lo Abierto, entendía la *ek-sistencia* (*Ek-sistenz*) como el estar de pie en el claro del ser o, en otras palabras, como la apertura de lo ente en el ser o, todavía, el despliegue del *Da* en el *Sein*. Podemos adelantar que la fórmula de todo un Beckett será, en este caso como en tantos otros, más bien oblomoviana, o sea, la siguiente: mejor estar sentado que de pie y, desde luego, mucho mejor aún, estar tumbado... En Lacan, la *ex-sistencia* (*ex-sistence*) es el agujero de lo real. Implica que si algo ex-siste es por no suponerse en la escritura sino mediante la apertura de un redondel en una recta indefinida, es decir, por la apertura no en el ser de lo ente, como en Heidegger, sino por la libre apertura de una escritura borromea *comme ce qui est hors sens, sans loi, voire pure dispersion*. Por consiguiente, será esta escritura anárquica, insensata y radicalmente borromea (tanto en relación a uno de los elementos del nudo como a todos los demás), la única que permitirá situar algo de eso que pueda resultar en ex-sistencia. Así, lo real, lo simbólico y lo imaginario (R-S-I), serán los puntos de referencia algebraicos de tamaño escritura significativa. Cayendo, por lo demás, la insistencia del lado de lo simbólico, la consistencia de lo imaginario y la ex-sistencia de lo real. De todos modos, la *Ek-sistenz* heideggeriana y la *ex-sistence* lacaniana, provienen conjuntamente del latín *existere* y se pueden entender, esta vez de un modo algo más etimológico, por lo que está ex- (o sea: en el afuera; pero, digamos también y sobre todo: lo que gira alrededor) de lo -sistente. En fin, se conoce que nosotros, al igual que el propio Beckett que también era todo un geómetra de la ek-sistencia y de la ex-sistencia, seguiremos soñando (sin duda ésta es nuestra impagable deuda lacaniana) con cierta enunciación metonímica que pudiera hacerse escuchar sin tener, aun por ello, que decirse... ¡un milagro de discurso sin palabras!

¹⁶ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “Le désastre du sujet”, en *Écrits sur l'art*, Les presses du réel, Ginebra, 2009. En capítulos posteriores daremos cuenta, más extensamente, de cómo este desastre del sujeto funciona a la manera de exacto correlato (*parergon*, más bien) de la aparición histórica (y, por cierto, contemporánea) de las palabras “arte” y “literatura”, de hecho pensamos que se trata del *Anfang* mismo de lo moderno que coincide, por lo demás, con el inicio de la historicidad en cuanto tal de este simple nombre de Historia. Es decir, lo que aquí llamamos: “el umbral”, sencillamente. O: “el Siglo” y, de cuando en cuando, “el umbral de la época”. El “Siglo” será, así pues, el siglo pasado, no tratándose, en todo caso, de un siglo cronológico, sino de un siglo acontecimental: digamos, en lo atinente a las verdades políticas, por ejemplo, que se tratará del Siglo que va de la trilogía de Revoluciones francesas a Mayo del 68. O sea, lo que hace, casi, dos siglos cronológicos, donde se podrían distinguir distintas secuencias, consecuencias y perenciones, por supuesto. Así, lo que viene después se dará en llamar el Intervalo. En cuanto a la literatura, Badiou designará este Siglo muy *ad hoc* bajo la rúbrica de “el Siglo de los poetas”, esto es, el periplo que va de Hölderlin a Mandelstam y Celan, pasando obviamente por Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, y coincidiendo o prepostumizando a las, asimismo llamadas, vanguardias históricas en Arte (aquí tendríamos la letanía de los *ismos*). Ahora bien, sucede que “la época”, por otro lado, puesto que uno siempre tiene que ser de su tiempo, tal es el tópico, sólo puede resultar la nuestra. Eso quiere decir que, en cierto sentido, no hay más época que la nuestra, y *a fortiori*, entre otras cosas, siempre habría que echar pestes contra ella. Vayamos, si no, a la entrada del *Dictionnaire des idées reçues*: “ÉPOQUE (la nôtre) : Tonner contre elle. Se plaindre de ce qu'elle n'est pas poétique. L'appeler époque de transition, de décadence”. Flaubert, nuestro más exacto contemporáneo, *dixit*. Para estas cuestiones seculares vid., no obstante, de Alain Badiou: *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, París, 1989 y *El Siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005. Y para una topología de la tontería epocal cf., por supuesto, de Flaubert, el antes mentado *Dictionnaire des idées reçues* dentro de la obra póstuma publicada por primera vez en 1913, y que se puede encontrar también incluido en la edición francesa de sus *Œuvres complètes* establecida por Bernard Masson (coll. «L'Intégrale», Le Seuil, 1964, t. I et II). Para la secuencialidad, rareza y modo histórico de las verdades, en concreto de las verdades políticas, se puede acudir a la iluminadora *Anthropologie du nom*, de Sylvain Lazarus en Seuil, París, 1996.

mejor que puede decirse de una página, de su *De la grammatologie*, anunciaba que el pensamiento heideggeriano no trastornaría sino que, por el contrario, “reinstalaría la instancia del logos y de la verdad del ser como *primum signatum*: significado en cierto sentido 'transcendental' [...] implicado por todas las categorías o todas las significaciones determinadas, por todo léxico y por toda sintaxis, vale decir, por todo significante lingüístico, que sencillamente no podría confundirse con ninguno de ellos, dejándose pre-comprender a través de cada uno, permaneciendo irreductible a todas las determinaciones epocales que, sin embargo, hace posibles, abriendo así la historia del logos y siendo solamente él mismo por medio del logos: es decir, *no siendo nada* antes del logos y fuera de él”¹⁷. *Ens originarium, ens summum, ens entium*. Y traduciéndolo al beckettiano: “Omni-Omni l’inemmerdable”¹⁸.

¹⁷ Matematizando en una ecuación muy simple y al precio de una reducción brutalmente hiperbólica: no hay *grammé* (ni *phoné*) que valgan sin *logos*, que ya sería igual al ser ahí de lo escrito, dicho u oído donde todo *Wesen* supondría, por así decir, un fragmento o lamina errante de *logos*. Lo que, lacanianamente, también podría traducirse mediante el *logion* siguiente: “¿cómeme tu *Dasein*!”. Y de ahí, asimismo, por ejemplo, la logología del personaje beckettiano que, sin duda alguna, jalona un primer paso del *λόγος* al *λογός*, por decirlo en una proporción cosmológica, por tanto, griega; y del “work in progress” al “ruins in prospect”, por decirlo en una equivalencia mercantil, por tanto, anglosajona. El caso es que *logos* y *mythos* nacen juntos del lenguaje pero, lejos de intentar aquí una arqueteleología cualquiera, nos conformaremos con decir que, rápidamente, se convertirían en lo Uno o, si se quiere, en el Dios que ha obsesionado desde siempre a la filosofía. En cambio, nosotros aquí tomaremos el ser, siguiendo muy de cerca a Badiou en esto, como múltiple-sin-Uno. También podría pensarse que pensar es, propiamente, el ser de ente del pensamiento. Vladimir Jankélévitch llegaría, incluso, un poco más lejos, al proponer estrictamente que “ce qui est racontable et analysable en philosophie première, c'est le progrès des négations secondes, toutes partitives et hypothétiques, parce que toutes présupposent la positivité de la pensée négative elle-même... Il n'y a plus rien à dire que la dernière, seule effective et décisive et suffisante, car elle est une extinction soudaine et un Presque-rien instantané. L'ultime suppression de l'ultime vérité ne parachève pas à proprement parler l'ouvrage commencé par les précédentes, et les précédentes ne commencent même pas l'oeuvre nihiliste, le passage de quelque chose à rien s'effectuant d'un seul coup dans ce désespoir ultramicroscopique qu'est l'éclipse de la pensée; le coup de grâce de la syncope intuitive est donc hors série, comme est hors série le dernier soupir de l'agonisant, celui qui n'est pas seulement le moment final, mais la fin tout court”. Aunque, en principio, la mejor consigna sería, desde luego, la siguiente: ni ser ni no-ser, ni ente ni no-ente. El problema, quizá se alcance a entrever, es que no queda demasiado Shakespeare para tanto Heidegger. En definitiva, como de costumbre *the proof of the pudding is in the eating*! (a eso se le puede llamar, propiamente hablando, una « *pudding question* »). Sobre todo por lo que pudiera concernir tanto al *Dasein* en jefe como a “Matadero” Shakespeare. Por lo que hace a la cita, en el cuerpo de texto, cf. J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1967, p. 33. Para Heidegger vid., por supuesto, *Sein und zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967; cuya ocurrencia en alemán: «Das "Wesen" des Daseins liegt in seiner Existenz», se puede encontrar en la pág. 42 de esa edición. Y, finalmente, por lo que respecta a Jankélévitch, cf. *Philosophie première*, PUF, París, 1953. Pero, vamos que, de resultas, el misterio del supuesto Da-sein no era más que una historicidad cesurada de sujeto.

¹⁸ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Éditions de Minuit, París, 1970. A pesar de que, aproximadamente, un cuarto del texto original en francés fue eliminado por el propio Beckett en su traducción y edición inglesa, en ella podemos encontrar igualmente la expresión a la que aludimos: “Is it our little omnionni you are trying to abuse? Said Camier. You should know better. It's he on the contrary fucks thee. Omnionni, the all-unfuckable”. Cf. *Mercier and Camier*, in Samuel Beckett, *The Grove Centenary Edition, Volume I, Novels*, Grove Press, Nueva York, 2006. En español, al menos en la edición que nosotros manejamos, pierde un poco la gracia, aun reconociéndole cierto mérito al intento: “-¿Acaso estás intentando meterte con nuestro pequeño omnionni? -dijo Camier. Ya deberías saberlo. Justo al contrario, es él el que te jode a ti. Es omnionni, a quien de ninguna manera se le puede joder”. La traducción es de José Francisco Fernández para la edición de 2013 en Confluencias, Málaga. No conocemos, por lo demás, ninguna de las traducciones alemanas de Beckett. Sería interesante, desde luego, entre otras muchas cosas porque era una lengua practicada y sabida por el propio Beckett. Pero, bueno, digamos que, más allá del Rhein, hace lo menos un siglo que no sucede nada que no sea del gusto de Cosima Wagner. ¡Teutones! Definición de “Teutón”, según el mismísimo Nietzsche: “obediencia y buenas piernas”. ¿Qué totalizar a la rumia, siempre manos a la obra, de

De hecho, tal y como se está viendo, ni siquiera podríamos suponernos a salvo, quizás se trate de lo mismo, de esa torpe alegoría de la que hablábamos más arriba. Ni de su desdoblamiento o pliegue en doblez (*Zwiefalt*), a saber: la alegoría de la alegoría y el barroco perpetuo. Walter Benjamin creía ver en ella la “violencia con que un movimiento dialéctico se agita en su abismo”¹⁹. Sin embargo, Ἀγορεύω, para los griegos era, según nos imaginamos a través de nuestros diccionarios: el hablar, el decir, el referir algo (o sea, algún qué) a alguien (suponemos que a algún quién). Era, también, el declarar o proclamar algo (por lo general, en lo agonístico de la asamblea). Donde el ἄλλος quería significar lo otro, lo diferente, lo distinto, pero también lo extraño, falso, errado, malo. En resumidas cuentas, la alegoría: un decir de otro modo y, en el límite, un “mal dicho” de otro modo. Siendo el colmo de la alegoría, obviamente, que si todo está (mal) dicho ya estaría, al mismo tiempo (y aunque sólo fuera en el entredicho alegórico), por decirse de otro modo... o, claro está, pues de lo peor es de lo único que tenemos garantías, por decirse peor²⁰. Con una inconveniente ventaja, por añadidura: también estaría por volver a pensarse de un modo otro. À *l'autrement*. Por lo tanto, así y de otra manera...

Nietzsche? Tan sólo, quizás, que ya Balzac les hacía (nos referimos a los teutones, *bien sûr*) hablar, literariamente, como si fueran indios. Así, por ejemplo, en *Une fille d'Eve*, el encantador personaje de Schmuke: “Il laissa échapper de petites phrases spirituelles comme : «Mesdemoiselles, les chats ont mangé la crotte dans Paris cette nuit» quand pendant la nuit la gelée avait séché les rues, boueuses la veille; mais il les disait en patois germanico-gallique: *Montemisselle, lé chas honte manché lâ grôttenne tan Bâri sti nouitte!*”. Según Genette, o quizás fuera Barthes quien primero lo sugirió, se trataría del inalienable derecho y deber literario de los teutones (pongamos los balzaquianos y los otros) a hablar como los indios. Es de entender que, quizás por eso mismo, Fritz se aventurara a extranjerizarse en su propia lengua... hasta la locura, el fragmento, el silencio.

¹⁹ Walter Benjamin, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991. Nos figuramos que la edición alemana de referencia sigue siendo esta: la de los *Gesammelte Schriften* en 7 tomos, publicada por Suhrkamp, Frankfurt am Main, en 1974, edición esa que incluye la mayor parte de los escritos de Benjamin. En español, sus *Obras Completas*, se estaban editando en Abada, al menos así era antes de empezar a escribir esto. De Benjamin nos interesará, sobremedida, todo aquello que toca a la conspiración alegórica del arte. Como, por ejemplo, el *putch* bohemio que descubre en Baudelaire, un archipulso a Blanqui quien, a decir de Benjamin, no fue sino una hermanita del goce de aquel (Baudelaire, se entiende).

²⁰ El propio Beckett no se cuenta historias al respecto: “Parti pas plus tôt pris ou plutôt bien plus tard que comment dire? Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire? Qu'annulé. Non mais lentement se dissipe un peu très peu telle une dernière traînée de jour quand le rideau se referme. Plane-plane tout seul où mû d'une main fantôme millimètre par millimètre se referme. Adieu adieux. Puis noir parfait avant-glas tout bas adorable son top départ de l'arrivée. Première dernière seconde. Pourvu qu'il en reste encore assez pour tout dévorer. Goulûment seconde par seconde. Ciel terre et tout le bataclan. Plus miette de charogne nulle part. Léchées babines baste. Non. Encore une seconde. Rien qu'une. Le temps d'aspirer ce vide. Connaître le bonheur”. En fin, sólo hace falta aburrirse, y sólo se aburre la gente aburrída, para tener Fe en Algo o en Cualquier Cosa, cuando de lo que, minimalistamente, habría de tratarse es, más bien, de ese segundo, o incluso menos que un segundo, en el que la ley cósmica que rige el universo (vale decir, el aburrimiento) se suspende y podemos aspirar este vacío, conocer la felicidad. Pero esto lo estudiaremos más adelante en la An-arquitectónica y A-sistemática, la A-crítica y la A-temática, que es como llamaremos a las partes de nuestra tesis. Para la cita cf. la frase final de *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, París, 1981. *In english*: “One moment more. One last. Grace to breathe that void. Know happiness”. Ahora bien, según parece, el “pesanervios” de este nudo entre felicidad y cosmos no vendrá a cortarlo la ciencia, dejemos de engañarnos, sino más bien el descubrimiento freudiano de los años veinte: la pulsión de muerte. Y ello porque la felicidad no se comparte, no es un lugar común, no tiene Historia: es, por lo general, sencillamente idiota. ¡Autoría o aburrición! ¡Escrituras contra la censura cósmica!

Hay que entenderlo así —decía Derrida, esta vez en *La voz y el fenómeno*—, y de otra manera. De otra manera, es decir, en la abertura de una cuestión inaudita que no se abre ni sobre un saber ni sobre un no-saber como saber por venir. En la abertura de esta cuestión, ya no sabemos. Lo que no quiere decir que no sepamos nada, sino que estamos más allá del saber absoluto (y de su sistema ético, estético o religioso) en dirección a aquello a partir de lo que se anuncia y se decide su clausura. Una cuestión tal será legítimamente entendida como que no quiere decir nada, como no perteneciendo ya al sistema del querer-decir²¹.

A punto de encontrar una frase y, como siempre, el encuentro se consuma en esa especie de espacio (otro) que compone la continuidad de los *logodédalos* y *logorallyes*. Haría falta un atajo. *Holzwege* o camino de caminos que, las más de las veces, no lleva a ninguna parte. De no ser que uno habite heideggerianamente (dado que, dicho sea de paso, hoy en día y cada vez más, parecería que *Heideggerisch wohnt der Mensch...*). Lo que, desde luego, no es el caso. *Tant mieux*. Pues, en suma: conocer el mapa de la casa no impide darse cabezazos contra las paredes, siempre se corre el riesgo de decir demasiado o demasiado poco, siempre se está, a la vez, en el demasiado pronto y en el demasiado tarde... Y, sobre todo, siempre es como si este “siempre” nos precediera y hubiera también de sucedernos. Aunque más nos vale no decepcionarnos: “abandonad toda esperanza” (Dante) y “abandonad toda desesperanza” (Lautréamont), es lo que estaba escrito en la puerta. Ante lo cual se impone, obviamente, el *larvatus prodeo*, pero un poco a nuestro aire.

*
**

El umbral se nos presentará, así pues, como una experiencia epocal²² (la del Siglo, la del umbral o

²¹ La alegoría, a decir verdad, viene siempre de la mano de la interpretación y todas sus técnicas, es decir, todas sus hermenéuticas. En este sentido, se puede sostener, igualmente, que no hay interpretación que no sea alegórica. A condición de añadir, tal es la lógica de la singularidad que nos gastamos, que un no-querer decir se merecería, es más, exigiría un no-querer interpretar, puesto que toda voluntad de interpretar (de no ser que advenga una verdadera interpretación anti-hermenéutica: la psicoanalítica por acaso) no es más que una voluntad de poder, cuando de lo que aquí se va a tratar es, más bien, de la omni-impotencia de las verdades (bajo dicho título, por cierto, trabajamos actualmente en un cartel lacaniano adscrito en la FFCL). De todos modos, para la cita cf. Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Pre-textos, Valencia, 1985, pág. 166. Y para la alegoría como primado en el arte contemporáneo vid., por ejemplo, de José Luis Brea, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2007. Nosotros, en cambio, pensamos que no es la actualidad de una obra lo que la vuelve contemporánea sino, más bien, la elevación de su impotencia a lo imposible. O, por usar el término de Henri Maldiney, su “transposibilidad”: aquello que haciéndola imposible en su tiempo la vuelve, *après coup*, contemporánea al nuestro. Y lo que, resultando imposible en el nuestro, se volverá “transposiblemente” contemporáneo en algún otro tiempo, aunque todo indica que ese tiempo no tiene por qué ser mejor. Para estos conceptos de “transposibilidad” y “transpasabilidad” cf. de Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, Coll. “Krisis”, Grenoble, 1991.

²² Aquí epocal viene de época y de *epojé*, a un tiempo. De modo que se trata de suspender la positividad de una época. Marc Richir define, mejor que nadie, la práctica que hizo suya hasta el final, tan magistralmente: “practicar efectivamente la *epojé* fenomenológica como algo distinto a un simple juego de palabras es aceptar no ver, sentir o pensar ya nada determinado, es correr el riesgo de lo ilimitado, no solamente en extensión sino también en intensidad y, como nadie puede instalarse y habitar en este ilimitado límite, se trataría pues, al menos, de partir al

lo intervalario mismo), en el sentido más fuerte, el más etimológico: *ex-periri*, atravesar un peligro. Peligro que ningún ciego hubiera conseguido atravesar mejor que el propio Joyce, haciendo una vez más de Dedalus (*Shut your eyes and see*), cuando, a propósito de su *Ulises*, nos viene más o menos a decir que “la experiencia es el descenso a los infiernos, y *Ulises* es justamente ese descenso, pues uno no puede ser un adolescente para siempre. *Ulises* es el hombre con experiencia. De ese matrimonio forzado del espíritu y la materia, surge el humor: *Ulises* es, en efecto, una obra humorística. Cuando se haya disipado toda esta confusión que han sembrado los críticos, la gente comprenderá la verdadera naturaleza de la novela”²³. Existir consiste en parodiar, no hay otra. A partir de Joyce, sin duda, deberíamos pensárnoslo dos veces antes de escatimar en humorismo. O en ironía²⁴.

abandono de uno mismo como ser representado, correr, en este sentido, el riesgo de nuestra propia muerte para encontrarnos en las lindes de un inmenso e impensable desierto, el del inmemorial e inmaduro salvajismo, y que, desierto desde siempre, lo será y estará por siempre, dado que es el de lo inhabitado y el de lo inhabitable: en alemán, la *Unheimlichkeit*, la inhospitalidad y extraña familiaridad de todo fenómeno de mundo como nada más que fenómeno de mundo”. Vid., en este sentido, *El cuerpo (seguido de “La verdad de la apariencia”)*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015. La traducción es nuestra y se corresponde con su segundo escrito, al que nos referiremos más de una vez a lo largo de esta tesis.

²³ Cf. James Joyce, *Occasional, Critical & Political Writings*, OUP, Oxford, 2000. En español existe una recopilación de fragmentos muy reciente, titulada *Sobre la escritura* en Alba Editorial, Barcelona, 2011, donde se incluyen fragmentos de cartas, ensayos, opiniones, etc., versando siempre sobre el tema indicado. Dado que se trata de escritos legibles (a diferencia del *Ulysses* y, sobre todo, del *Finnegans*, que, como textos verdaderamente ilegibles, los consultaremos de buena gana en el original) usaremos, frecuentemente, esa edición española de fragmentos para citar aquí.

²⁴ Advertencia: lo que aquí haya de humorístico se desprenderá —inútil vanagloriarse— de nuestras dotes, claro que cada vez más escasas y negras, para un cierto εἶρων más bien idiota antes que para la mayeútica socrática (el humor, a fin de cuentas, consiste en algo así como una restitución que le es hecha a cada cosa, en su esencia, de aquello mismo de lo que ya disponía mucho antes de la amargura; la ironía, según afirmaba Benjamin, no deja de servir para construir demoliendo). Hagamos, pues, un poco de etimología, basta con el griego clásico y desleír otro poco: el término ironía proviene, como ya habremos abducido, del griego εἰρωνικός [eirōnikós], εἰρωνεία [eirōneía]; esto es: “interrogación”. Tiene sus raíces, precisamente, en el antedicho εἶρων [Eiron]: uno de los tres personajes básicos dentro del teatro clásico en la antigua Grecia (*scil.* por ejemplo Aristófanes), se trataba de un embaucador que decía siempre menos de lo que pensaba, triunfando mediante sus ardidés de ἀλαζόν y sus inquisiciones fingidoras de ignorancia (εἰρωνεία) que delataban la impostura de su interlocutor (de ahí que dicho procedimiento, retomado y refinado hasta la locura por Sócrates, diera pie a hablar de una supuesta “ironía socrática”). Esa será, imposiblemente, toda la complejidad formal, la articulación en quiasmo, que el Barroco había de introducir en la pintura, por ejemplo. Como nos desvela, de modo brillante, Luis Álvarez Falcón: “la ironía imposible en la composición de las formas del objeto tiene como solución la inevitable disolución de su condición de “objeto”, abriendo en el sujeto una quiebra gnoseológica que le deja perdido entre la verdad y la contradicción, entre la realidad y la apariencia, dando como resultado la «autopresencia subjetiva»”. Desde esa pulsión irónica (ironía clásica, ironía barroca, ironía romántica...) por demás es desde donde extraerá, también, la modernidad fantasmática, sus figuras subjetales para la escritura oblicua de la que se agencia: “bufón trascendental” (Schlegel), dandy ultracínico (Balzac, Baudelaire, Wilde, Proust...), pánfilo funcionario escritural (Balzac, Melville, Flaubert), saltimbanqui o vagabundo más o menos lumpenificado o delincuente (Rimbaud, Baudelaire otra vez e incluso Joyce...), pierrot en todos sus tipos (de Laforgue que ostenta indudablemente todos los records mundiales de pierrots habidos y por haber a Rubén Darío) o “clown” (de Picasso a Bruce Nauman pasando por Prévert), “loco” (Nerval, Van Gogh, Artaud...), etc... Etc. Así todo es claro que, desde Mallarmé, el poeta ya no podía aspirar a otra cosa que a dárseles de “espiritual histrión” y, por eso mismo, levantando acta de la defunción misma del *Dichter* en sentido romántico, de lo que Mallarmé viene a tomar relevo en su apertura es, precisamente, de la figura contemporánea del “artista” (en este sentido y en muchos otros, Broodthaers sólo fue su más brillante traductor), al menos en cuanto maula y autofarsante de sí mismo, si no, aún más contemporáneamente y desde luego *via* Beckett, como idiota genérico, asimismo en su acepción más etimológica (pensamos, ahora, en la obra de gente como Maurizio Cattelan o

Pero esta travesía a tientas, será también la de otro fantasma: el de la tradición que trasdice el fantasma del mundo. *Anyhow, somehow and somewhere, before the bookflood or after her ebb, somebody mentioned by name in his telephone directory, Coccolanius or Gallotaurus, wrote it, wrote it all, wrote it all down, and there you are, full stop. O, undoubtedly yes, and very potably so, but one who deeper thinks will always bear in the bacchuccus of his mind that this downright there you are and there it is is only all in his eye. Why?*²⁵ Porque hasta la más radical y desencantada iconoclastia se detiene ante la más vulgar y aburrida de las alegorías, y ésta, a su vez, no tiene nada que hacer frente a la más desnuda o estilosa de las singularidades. *La Chose même*. Entonces, se impone, irónicamente, la palimpsestuosa lógica de lo singular y del estallido, en este alucinado diálogo, esa infinita conversación, que mantenemos con los muertos como si estuvieran vivos y que, desde luego, supone el esplendor del duelo. Eso es, al menos, lo que nos da a entender un cierto Joan Borrel en *L'artiste-roi*. Attendamos:

Hoy, después de la errancia del andar a tientas, si no del encegucimiento, es el gesto de exclusión platónico el que viene a enmascarar este comienzo, como si la lógica del *Ursprung* y de lo original viniera a sustituir a lo histórico del *Erstmals* y de lo nuevo. Nada garantiza hoy que no estemos nuevamente encegucidos. Las *Memorias* comportan siempre algo de legendario o al menos de reconstituido. Pero, por su parte, el *Diario* que se mantiene al día no es, quizás, un testimonio mucho más fiable. El punto en el que alguna verdad puede producirse hoy es ese punto original, paradójico y precario donde la poca fiabilidad del *Diario* viene a cuestionar lo legendario de las *Memorias* y deshace el mosaico, las más de las veces impensado, que estos habrían, pacientemente, construido. Solamente a partir de la distinción entre el *Ursprung* y el *Erstmals*, en el *Trauerspiel*, pudo Walter Benjamin tratar los textos profanos como si se hubiera tratado de textos sagrados y pudo, así, recíprocamente, “profanar” los textos sagrados. Doble operación cuya especificidad consiste en una desespecificación de lo escrito, profano o sagrado. Desespecificación. El encuentro con el filósofo de lo Uno y de lo Simple era inevitable. Un platonismo no-platónico atraviesa *L'Artiste-roi* de modo subterráneo. [...] Los revolucionarios de 1789 se vestían como los romanos de la antigüedad clásica para inventar la libertad republicana y esa felicidad que era “una idea nueva en Europa”; los artistas de 1850 se vestían como los hombres del Renacimiento italiano para inventar el modo de lo moderno. Es decir que éste no escapa a los giros y vueltas, las revoluciones, de lo nuevo y de lo viejo. Lo nuevo es ya lo viejo; el pensamiento de hoy es ya pensamiento de ayer. El modo de lo moderno consiste, precisamente, en un pensamiento pasado de moda, aunque sin nostalgia. Se podría decir “intempestivo”, “inactual”. No sería solamente inmodesto, sería inadecuado: lo pasado de moda es la forma misma del modo de lo moderno. Es el *spleen* de Baudelaire.

Paul McCarthy). Se verá. Por el instante dejaremos una sucinta bibliografía sobre el tema de la ironía y adláteres: de Ph. Hamon, *L'Ironie. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette, 1996. de W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, París, 1983; de Hugh Kenner, *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce and Beckett*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1974. Etc. Etc. En realidad puede consultarse en la ampliación bibliográfica final. Y, ahora, lo que se impone es la salida ultraterrena a la incipiente advertencia: por favor ignore esta advertencia.

²⁵ James Joyce, *Finnegans Wake*, Faber & Faber, London, 1975.

El *spleen* nos dice que el artista está metido en medio de su obra, obra que es un acto. El artista está dentro; no hay retirada, no hay metalenguaje. Es el arte mismo lo aquí está en tela de juicio: el arte escapa siempre al artista. Cantar las flores del mal, exhibir aquello que se experimenta como la agresión de una fealdad, lo que se puede llamar la delincuencia del arte, es la conciencia de que la poesía lírica o la pintura están por reinventar en cada poema, en cada cuadro. El poema, el cuadro, están siempre por hacer. “Se olvida todo, no se retiene nada”, decía Van Gogh. Nada, salvo el oficio que induce a repetirse, es decir a caer en la unicidad de la serie.

Había obra cuando los dioses ocupaban la escena de la representación artística. La obra era una máscara del acto artístico. Mediante lo divino, el arte se hacía consagrar y escapaba al mundo profano. Esa es la razón por la que era enfático y obraba, así, para mayor gloria de los dioses. Cuando lo divino se retira, lo que queda es el prosaísmo. Con una novela se despide Hölderlin de Grecia. Pero el desencantamiento, la desantificación serán un infinito palimpsesto: lo singular es el efecto de una serie de capturas y correcciones. En la época de la mercancía y la competencia, la puesta en acto de un estilo, que es cuanto queda una vez que los dioses han obedecido a su esencia, esto es: retirarse, deviene en el paradigma de lo singular.

[...] Temblorosa imagen de las experiencias múltiples y de las “fantasmagorías” de los artistas en el siglo XIX, esta reflexión nos da “el estallido” como “método”; es una “caza” del caso, de las singularidades de esa figura que parece conformar la “libertad en un mundo sin libertad”: el artista. Pero una lógica de los casos no es un mosaico cuyo estallido hubiera muerto al tomar la figura de un conjunto. Ni mosaico, ni centro para una lectura, ni punto de vista de conjunto, la lógica de los casos es una especie de piel, el despliegue horizontal de una superficie y una relación de los bordes que pone en cortocircuito a los diferentes géneros de discurso, filosóficos, poéticos, políticos sobre el arte y lo social. Ninguna teoría decide. Lo cual significa que la identidad de sí de la filosofía se halla desquiciada en una atención extravagante. La lógica de los casos es una lógica y se inscribe en la filosofía, pero como lógica de lo no idéntico.

Sin embargo, una lógica supone figuras. Esas figuras, de las que aquí se presenta un recorrido, se construyen alrededor de cuestiones que definen otras tantas disyunciones (oposición de la modernidad artística y de la modernidad ideológica), desplazamientos (de la cuestión de utilidad social del arte a la pareja de las “vanguardias” artística y política), o estas desespecificaciones que marca el rasgo de unión que liga y desliga (el devenir filosófico del arte). Entonces, la lógica de los casos deviene en la lógica de las figuras ligadas por su desvinculación misma. La desagregación de lo específico es un tránsito fuera de lo idéntico. La figura deviene en este paradójico acuerdo que se llama disonancia. Este acuerdo es la metáfora de la huella de una unión.

De ahí el emblemático devenir-rey del artista. Ejemplar en Courbet, en particular en *L'Atelier*, la tentación y la tentativa del artista retornan en la experiencia del desgarramiento y la fisura, del ascetismo, del malestar y la desgracia en Baudelaire. La división que atraviesa a la obra y a su autor es la división misma del siglo: la obra y el autor se convierten en la prueba de la ausencia de figura y de lo inenunciable. Y, aún más, en la prueba del devenir trabajador del artista: el trabajo llega a ser una mística para el artista, en el momento mismo en que el taller se convierte en el espacio del malestar absoluto para el obrero. Entonces, el taller ya no es el del obrero sino el del pintor, taller donde la obra ya no es obra, *opus* producido por un *animal laborans*; la obra deviene en una *energeia*, un movimiento, un acto. Este acto es la singularidad de un acontecimiento mediante el cual el poema o el cuadro, la partitura o la novela no solamente piensan el mundo en la materialidad de la forma del arte, sino que también se reflejan a sí mismos y, con ello, su “género”. Haciendo esto, tal y como ocurre en el *Ulysses* de Joyce, realiza el género destruyéndolo. El acto del artista es un acto de filosofía “salvaje”. Restringido a una forma de autodidaxia, el arte entra en “paradoxia”.

Atenas está “cumplida”. En efecto. En su duelo es donde el artista se prueba a sí

mismo. La modernidad es la revolución de este “cumplimiento”, la meticulosa construcción de Joyce será el palimpsesto y la destrucción del recuerdo de Grecia. No se vuelve a Ítaca; escribir o pintar es dar interminablemente el testimonio de este no retorno. Respuestas a la muerte del arte asignada por la Estética de Hegel: son respuestas de las que se intenta aquí trazar las figuras en la relación de las singularidades que hacen las lógicas de caso²⁶.

Por otra parte, siempre podemos contar, además, con que la vibración (*Schwingung*) del decir sólo late a partir del equívoco y con que, plausiblemente, sólo podrá retornar a él. Se colige que, en el malentendido como base de la comunicación, en esta convención no convenida por nadie que es el lenguaje y que habitamos o, por psicosis experimental, nos habita, es donde radica el nervio de lo que puede considerarse todo nuestro más lacaniano optimismo. aguardamos pero no esperamos nada, así pues y no obstante. Mantenemos el paso ganado. Incluso si, y muy bien lo sabemos ya por propia experiencia, el que no se decepciona atrae constantemente los desdenes. Y ello, es muy de temer, tal y como pueden atraerse un paraguas y una máquina de coser en la supuesta mesa de disecciones. ¿Cómo? Bueno, pues... À *l'autrement*, en efecto; o, mejor aún, ¿quién *Maldoror* sabe? Tal es, de modo presumible, la “vibrante contingencia”²⁷ de que hablaba Merleau-

²⁶ Joan Borrel, *L'artiste-roi*, Aubier, París, 1990. [La traducción al español es nuestra: A. Arozamena].

²⁷ Digamos que el *autrement*, el “de otro modo”, trasparente junto al *ailleurs*, es decir al “en otra parte” como el síntoma mismo del pensamiento o la angustia moderna, cristalizado en su época clásica, histórica o como nosotros la llamamos “época en *epojé* del umbral” (la bisagra del XIX-XX) a través de un puñado de nombres extra-super-numerarios y plus-quam-acontecimentales: Marx, Freud, Nietzsche y Husserl. Clásicos hoy, claro, pero que en su día fueron los grandes perturbadores del calendario clásico. E insuperables también, en cierto sentido, puesto que tal y como sostenía Lacan “han llevado su indagación con esa pasión de descubrir que tiene un objeto: la verdad”. Pero que serán refundados (mejor dicho: están y, por lo tanto seguirán estando, en vías de refundición) a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y en estos inciertos principios del XXI (en alguna parte ya hemos sostenido que, por lo que respecta al siglo XXI, no es más que un desliz de número romano del siglo XIX; en otras palabras: que el siglo XXI no existe) por gentes tan dispares, pero con idéntico viso ultrarrenacentista, posclásico y en muchos casos cuántico, para sus respectivas orientaciones de pensamiento, como pudieran ser: el propio Lacan, por lo que respecta a Freud (y en lo relativo a la ampliación lacaniana: Miller, Sibony o Milner), Althusser por lo que hace a la relectura de Marx (y en lo que respecta a la relectura de Althusser: Lazarus, Badiou o Rancière), Bataille, Foucault, Blanchot o Deleuze-Guattari por lo que respecta a Nietzsche (Byung-Chul Han o Leo Bersani, más actualmente, en lo atinente a Foucault), por último, Derrida, Lacoue-Labarthe, Nancy, Stiegler y, sobre todo, Marc Richir en lo relativo a Husserl (cuya ampliación fenomenológica más original está siendo llevada a cabo, hoy mismo, por R.S.O. de Urbina, aquí, en medio de ese desierto teórico que aún llamamos España). Ahora bien, se nos antoja como un milagro homofónico que este *l'autrement* se lea y se escuche como *Lautréamont*. Y es que en *Lautréamont* vamos a encontrar exactamente eso: el condensado de la primera modernidad. [...] *Et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*, es como se sabe el culmen de lo moderno y del automatismo que los surrealistas encontrarán, habiendo extraído su nombre propio (*surréaliste*) del “drama” *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire, definitivamente en *Les Chants de Maldoror*. De hecho, Julien Gracq descubrirá ahí, lo dice en *Lautréamont toujours*, con muy buen tino, el nervio de la verdadera novela negra inferida de Poe. Por lo que respecta a la expresión de Merleau elidida en cuerpo de texto, puede encontrarse, en sus distintos aciertos, en *Signes*, Gallimard, París, 1960. A este respecto, cf. sobre todo los deslumbrantes apuntes merleau-pontianos en punto al cuadro como base de la creación en tanto elevación a la ultra-cosa y nacimiento de la mirada. Por ejemplo: “tout le tableau est dans le mode du révolu ou de l'éternité ; tout prend un air de décence et de discrétion ; les choses ne m'interpellent plus et je ne suis plus compromis par elles. Et si j'ajoute à cet artifice celui de la perspective aérienne, on sent à quel point moi qui peins et ceux qui regardent mon paysage dominons la situation. La perspective est beaucoup plus qu'un secret technique pour imiter une réalité qui se donnerait telle quelle à tous les hommes ; elle est l'invention d'un monde dominé, possédé de part en part dans une synthèse instantanée dont le regard spontané nous donne tout au plus l'ébauche quand il essaie vainement de tenir ensemble toutes ces choses

Ponty en alguna parte.

De entrada tendríamos, como si dijéramos, que volver a buscar una frase. O, en el grado cero literario, pongamos el de los jirones malditos, conformarnos con una letra a fin de hacer palabra, para así poder hacer —¡claro!— una frase y, de ahí, transposiblemente o en metonimia infinita, una lengua o idioma que, como todos los idiomas, sería también literario, por lo tanto, extranjerizable. Aun cuando, a fin de cuentas, sólo fuera para desposeernos de un cierto saber y una cierta voz, memoria sin recuerdo o lengua oída como inmemorial eco; es decir, aunque sólo fuera para (des)hacernos y (des)echarnos de (y con) un idioma literario de animal literario. “L’homme est un animal politique parce qu’il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination ‘naturelle’ par le pouvoir des mots. Cette *littérarité* est la condition en même temps que l’effet de la circulation des énoncés littéraires ‘proprement dits’. Mais les énoncés s’emparent des corps et les détournent de leur destination dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d’organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé. Aussi ne produisent-ils pas des corps collectifs. Bien plutôt ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation. Cela a toujours été, on le sait, l’obsession des gouvernants et des théoriciens du bon gouvernement, inquiets du ‘déclassement’ produit par la circulation de l’écriture. C’est aussi, au XIX siècle, l’obsession des écrivains “proprement dits” qui écrivent pour dénoncer cette littéraxité qui déborde l’institution de la littérature et détourne ses productions. Il est vrai que la circulation de ces quasicorps détermine des modifications de la perception sensible du commun, du rapport entre le commun de la langue et la distribution sensible des espaces et des occupations. Ils dessinent ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d’énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages –en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible. Mais précisément un collectif politique n’est pas un organisme ou un corps communautaire. Les voies de la subjectivation politique en sont pas celles de l’identification imaginaire mais de la désincorporation ‘littéraire’”²⁸, sostiene muy oportunamente

dont chacune le veut en entier. Les visages du portrait classique, toujours au service d’un caractère, d’une passion ou d’une humeur, - toujours signifiants, - les bébés et les animaux de la peinture classique, si désireux d’entrer dans le monde humain, si peu soucieux de le récuser, manifestent le même rapport « adulte » de l’homme au monde, si ce n’est quand, cédant à son bienheureux démon, le grand peintre ajoute une nouvelle dimension à ce monde trop sûr de soi en y faisant vibrer la contingence...”. Nos empecinaremos, seguramente, en volver más tarde sobre ello.

²⁸ No es cuestión aquí, *at the moment*, sino de un primer esbozo en lo aferente a un cierto comunismo literario que compartimos, a rabiar, con el autor argelino. Pero, bueno, eso ya se verá. De momento, cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, París, 2000, pp. 63-64. Las cursivas son del propio Rancière. Basta ahora, por lo demás, con esta frase. Una frase en común puede, a expensas (o no) de ciertas filigranas cuánticas, construir un mundo, al menos en sinécdoque. Como se sabrá de sobra la sinécdoque viene del griego *συνεκδοχή*, vocablo que quería significar la “comprensión simultánea”. Esquematizando al máximo podríamos plantearla como un fenómeno (y un mundo) muy peculiar de metonimia dialéctica (al fin y al cabo se trata, una vez más, de la vieja transformación

Jacques Rancière. La perdición, esto es, también la dicción a través de ello (verbigracia: perdicción), por cierto, no debe hallarse muy lejos. ¿Por qué? Quizás porque la palabra resta y lo escrito no y, también, en cierto sentido, porque las palabras pasan pero los escritos no. SCRIPTA MANENT, VERBA VOLANT. Más variaciones sobre el desastre, puesto que, en efecto, ningún sentido es una salida. Y mucho menos si los escritos suponen salmos en papel-cristal. Semejante *impasse* o aporía, en todo caso, y no sólo en el lugar común de la paradoja, también requiere de un cierto amor, una severa ciencia, una resistente política y un incualquier arte, ni que decir tiene, en su infinita paciencia. Entonces, sólo hará falta aprender a filosofar a polimartillazos²⁹. Darse a la natación aporética, practicar el *paradoximoron*.

de la parte por el todo, la cantidad en calidad, etcétera...). Puede relacionarse, perfectamente, con los conceptos matemáticos de inclusión o pertenencia. Siendo este sentido meriológico el que nos da pie a tomarla como generalizante, creciente, expansiva... o bien particularizante, decreciente, restrictiva... En el primer caso encontraríamos, por ejemplo, a la llamada sinécdoque referencial que es la de la parte por el todo, a la que aludíamos hace unas líneas. Ahora bien, en nuestro caso estamos persuadidos de que se trataría más bien de una sinécdoque meta-referencial o una metasinécdoque alegórica. *Id est*: una sinécdoque que se incluye a sí misma. Así, tal vez pudiéramos matematizarla como: S \square S. Lo que se leería: sinécdoque inclusión de sinécdoque. Y en el límite: $\square \square \square$ (Inclusión inclusión de inclusión). El colmo de la tautología y la contra(re)recíproca, en suma.

²⁹ Se trata, por ende, de algo así como una *Merzbau* siempre comenzada después de un bombardeo. Una frase y quizás todo el *black-out* se inunde, por una buena vez, de luz... Quizás, excepto tal vez... Frase, pastiche fiel al salmo de los salmos, en cuya lectura de silencio entrefrásico (“hypogée inviolé”) pasa el presente y se presentifica el futurible pasado, como infería Proust en *Sur la lecture*: “Entre les phrases –et je pense à des livres très antiques qui furent d’abord récités–, dans l’intervalle qui les sépare se tient encore aujourd’hui comme dans un hypogée inviolé, remplissant les interstices, un silence bien des fois séculaire. Souvent dans l’Évangile de saint Luc, rencontrant les deux points qui l’interrompent avant chacun des morceaux presque en forme de cantiques dont il est parsemé, j’ai entendu le silence du fidèle qui venait d’arrêter sa lecture à haute voix pour entonner les versets suivants comme un psaume qui lui rappelait les psaumes plus anciens de la Bible. Ce silence remplissait encore la pause de la phrase qui, s’étant scindée pour l’enclorre, en avait gardé la forme; et plus d’une fois, tandis que je lisais, il m’apporta le parfum d’une rose que la brise entrant par la fenêtre ouverte avait répandu dans la salle haute où se tenait l’Assemblée et qui ne s’était pas évaporé depuis près dix-sept siècles. Que de fois, dans la Divine Comédie, dans Shakespeare, j’ai eu cette impression d’avoir devant moi, inséré dans l’heure présente, un peu du passé, cette impression de rêve qu’on ressent à Venise sur la Piazzetta, devant ses deux colonnes de granit gris et rose qui portent sur leurs chapiteaux grecs, l’une le Lion de Saint-Marc, l’autre saint Théodore foulant aux pieds le crocodile, – belles étrangères venues d’Orient sur la mer qu’elles regardent au loin et qui vient mourir à leurs pieds, et qui toutes deux, sans comprendre les propos échangés autour d’elles dans une langue qui n’est pas celle de leur pays, sur cette place publique où brille encore leur sourire distrahit, continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XIIe siècle qu’elles intercalent dans notre aujourd’hui. Oui, en pleine place publique, au milieu d’aujourd’hui dont il interrompt à cet endroit l’empire, un peu du XIIe siècle, du XIIe siècle depuis si longtemps enfui, se dresse en un double élan léger de granit rose. Tout autour, les jours actuels, les jours que nous vivons circulent, se pressent en bourdonnant autour des colonnes, mais là brusquement s’arrêtent, fuient comme des abeilles repoussées; car elles ne sont pas dans le présent, ces hautes et fines enclaves du passé, mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer. Autour des colonnes roses, jaillies vers leurs larges chapiteaux, les jours actuels se pressent et bourdonnent. Mais, interposées entre eux, elles les écartent, réservant de toute leur mince épaisseur la place inviolable du Passé: – du Passé familièrement surgi au milieu du présent, avec cette couleur un peu irrègle des choses qu’une sorte d’illusion nous fait voir à quelques pas, et qui sont en réalité situées à bien des siècles; s’adressant dans tout son aspect un peu trop directement à l’esprit, l’exaltant un peu comme on ne saurait s’en étonner de la part du revenant d’un temps enseveli; pourtant là, au milieu de nous, approché, coudoyé, palpé, immobile, au soleil”. Como se sabe es el final mismo del antedicho texto que apareció como prefacio a la traducción que diera Proust del libro de John Ruskin: *Sesame and Lilies*; París, Société du Mercure de France, 1906. Y es que no hay nada más bello, dicho sea en el debido aparte, que un libro de salmos mal encuadernado, deshecho en papel cristal. Cosa en la que, algunos, nos llevamos desgastando cierto lapso de tiempo, como bien podrá comprobar todo aquel que quiera molestarse.

“Buscar una frase”. Búsqueda que estará, irrenunciablemente, más allá o más acá (fantasmas ambos de la inocencia y, por tanto, del inconsciente) del sistema del querer decir como tal. O, mejor aún, en otra parte y ya sin ninguna clausura. Acaso en la más frágil y precaria de las heterotopías³⁰. A saber, un decir del no-todo y un pensar de este “buscar una frase” —se conoce que a todo *Ich bin* le precede un *Es war* indeterminado, análogo y radicalmente heterotópico, anhistórico; y se conoce, asimismo, que las heterologías no hacen más que suscitar, una y otra vez, las más radicales heterotopías³¹, sin ninguna promesa de consecución, por otro lado, pues como nos recuerda Jean Borreil, “un mundo en el que toda palabra fuera la promesa de un posible acto sería un mundo saturado, un mundo de la locura que pasa al acto”³². *Of Manywhere-at-Once*.

³⁰ Las utopías consuelan, las heterotopías inquietan... “Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases”, dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. Vid. idem, en Siglo XXI, Madrid, 1968, pág. 3 y ss.

³¹ Ahora se trata, en cambio, de la famosa fórmula freudiana “*Wo Es war, soll Ich werden*”, es decir, más o menos literalmente, “Allí donde el *ello* era, el *yo* debe estar”, que Lacan en algún momento tradujo como “*Là où fut ça, il me faut advenir*”, y en algún otro como: “Allí donde ‘ello’ era [*c’était*], puede decirse, allí donde ‘se era’ [*s’était*], quisiéramos hacer entender, mi deber es que yo [*Je*] venga a ser”. Ahora bien, es muy plausible que Bataille descubriera la obra de Freud interesándose, sobre todo, por *Más allá del principio de placer*, *Psicología de las masas* y *análisis del yo* y *Tótem y tabú* o, lo que es lo mismo, interesándose por la pulsión de muerte que, en Bataille, tomará la forma de las cuestiones de lo sagrado, la identificación de las multitudes con el jefe, el origen de las sociedades y las religiones, etc. Etc. Pero, en resumen, lo que nos importará aquí es que el bueno de Bataille distinguía dos polos estructurales: por un lado lo homogéneo, o ámbito social útil y productivo, y por el otro lo heterogéneo, lugar de irrupción de lo que es imposible de simbolizar. Así, ayudándose de este concepto, iba a especificar la idea de “parte maldita”, idea que será capital en el pensamiento que habrá de reconocerse como sólo suyo e influencia directa para Lacan. Más tarde, entre 1935 y 1936, época en la que, al igual que el propio Lacan, seguía el seminario de Kojève sobre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, creó el concepto de “heterología” a partir del adjetivo heterólogo, que en anatomía patológica designa los tejidos mórbidos. La heterología era, siempre para Bataille, la ciencia de lo irrecuperable, cuyo objeto no sería otro que “lo improductivo” por excelencia: los desechos, los excrementos, la inmundicia. En síntesis, la existencia “otra” expulsada de todas las normas: la locura, el delirio, &c. &c. Precisaremos, por lo demás y como de pasada, que si invirtiéramos los términos de la fórmula freudiana, tendríamos la configuración misma del dolor, a saber: *Wo Ich war, soll Es werden*. Y el dolor, en tanto en cuanto su hilo conductor suponga el ser para Otro, es decir, la alienación, no deja de ser tan ridículo e incomprensible como el fracaso o como una lengua extranjera. En fin, pensamos con Richir que “si Bataille no hubiera cedido al extraordinario influjo del discurso de Kojève (influencia que se extiende, señálemoslo, a toda una generación), quizás habría comprendido la posibilidad de *hacer aparecer* las cosas, el mundo y la Historia *en otro lenguaje y bajo otra luz* que la hegeliana”. Vid. Marc Richir, *La fin de l’histoire*, un textito suyo a propósito de Bataille aparecido en un número de la revista *Textures* del año 1970.

³² Nada impide, por supuesto, que pueda tratarse, aquí y ahora, del famoso *le meilleur des mondes possibles* que no para de prometérseos y que es también hacia donde nuestra terrible idiotez y nuestra infinita pereza no deja de

Queda, asimismo, que en esta precariedad, que es la del fenómeno como tal, es decir como nada más que fenómeno, y la de las verdades como habiéndolas precisamente más allá (y más acá también) de lenguajes y cuerpos, tal vez resida lo humano en tanto que cual, o eso, al menos, si al humanismo se le pudiera reconocer, aún hoy, de algún otro modo además que como profesión diletante. *Quelle chimère est-ce donc que l'homme? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige! Juge de toutes choses, imbécile ver de terre; depositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur; gloire et rebut de l'univers*³³. Y es que la incorporación del humanismo jamás ha dejado de solicitar la antropofagia, el otro nombre de la filantropía y en sinonimia, asimismo, con la antropología: el Hombre no es más que un caníbal (no tan kierkegaardiano como capitalista-gore bajo “fermosa cobertura” de lo *kitsch* posmoderno) para el animal humano capaz de verdades.

La cuestión torna, ahora, más bien en la siguiente: ¿se trataría del abismo del origen? No hay lugar a duda. Suponiendo asimismo el origen, muy precaria y suficientemente, la ausencia de lengua como tal, y el abismo, eso también es indudable, un entredós de lo sublime y lo insublime

atraernos. Marx apuntaba a ello cuando, en el Prólogo a *El Capital*, escribía: “[...] *nos aterríamos ante nuestra propia realidad*. Perseo se envolvía en un manto de niebla para perseguir a los monstruos. Nosotros nos tapamos con nuestro embozo de niebla los oídos y los ojos para no ver ni oír las monstruosidades y poder negarlas”. Freud hizo otro tanto en *El malestar en la cultura*, muy bien traído (aunque de chiripa, seguramente) al español puesto que aquí jamás ha habido, que nosotros sepamos, civilización alguna. Y Nietzsche, bueno, la locura de Nietzsche dio buena prueba de ello cuando, en sus días buenos, tan sólo aspiraba a “partir el mundo en dos”. Lo cual es muy comprensible, dado que si “el desenlace de toda esta mierda” es ya mundial, no por ello dejaría de ser menos inmundus. *Mundus est immundus*, habría que estimar en toda su dimensión el dicho agustiniano. Pero *mundus est immundus* salvo acontecimiento, pues al no ver más allá de un mundo (y sólo hay uno) acabamos por pertenecer irremediamente a él. En cualquier caso, para la cita vid. Jean Borreil, *La raison nomade*, Payot, París, 1993. La traducción es mía. Y para la filosofía como don común y singularidad de un paso al acto vid. de Bernard Stiegler. *Pasar al acto*, Editorial Hiru, Hondarribia, 2005. Marx, Freud y Nietzsche serán referenciados en la bibliografía final junto con el resto de nuestro aparataje o *Gestell* teórico de base que, por muy *sui generis* que se quiera, implica, claro es, también un apalabraje como este: semiescritura con forma, tranquilamente admitimos que muy joyceana en esto, de *litterage*. No haciendo falta añadir, tal vez, que la tecnología no tiene más ontología, *à la vérité*, que la de los *Pink Flamingos* & “homo zappiens”, es decir, la mediocre inmundicia de los prehistóricos primates contemporáneos. Dejémoslo, pues, en “fetishistic scopophilia Warhol whats?”...

³³ Se reconocerá aquí el *dictum* pascaliano de los *Pensées*. Luego, en otra nota al pie, se atisbarán tal vez sus consecuencias. Por de pronto se nos concederá, sin duda, que monstruos fueron Marx, Freud, Husserl y Nietzsche, condenados *sine die* al infierno de las bibliotecas. Por atenernos, ahora, tan sólo al último de ellos, Richir es plenamente consciente de que, *volens nolens*, el gran ausente en nuestras consideraciones sobre los filósofos siempre acaba siendo Nietzsche. “Pero, por más que, para tenerlo en cuenta, nos hiciera falta todo un libro, resta que el estatuto singularísimo -casi aberrante- de su escritura requiere ya, para su elaboración misma, de un discurso o más bien de un “método” crítico apropiado, método que no encontraremos prácticamente en ninguna parte, a pesar de la abundancia de la literatura que le ha sido dedicada. En una palabra, la dificultad de la obra nietzscheana es que, tomada en su literalidad de primer grado, es de nulo interés filosófico y que, tomada en un segundo o incluso en un tercer grado, es de una complejidad inextricable. Se trata, por supuesto, de un problema de “método”, pues ante todo se trata de encontrarlo en las posibles vías de acceso a esta complejidad, donde todas las cuestiones que aquí tratamos se imbrican, sin duda hasta el punto de que, a Nietzsche mismo, se le escapan, perdiéndose definitivamente tras ellas. A semejanza de su contemporáneo Wagner, Nietzsche es, probablemente, un “monstruo” demasiado moderno como para nutrir la presunción de soslayarlo, lo cual sería demasiado simple casi fatalmente. Lo que se echa de menos es, una vez más, una aproximación a esta monstruosidad que le haga justicia en tanto que monstruosidad. Y ello es en lo que todos sus comentaristas han fallado, por haberle acusado o haberle minimizado asimilándole”. Vid. *Du sublime en politique*, Payot, París, 1991, p. 10, en nota (numerada 1).

más básico. En resumidas cuentas, el origen depende también del malentendido en que se basa el mundo y, las más de las veces, de la supina y topológica tontería más semimundana. El origen es, pura y simplemente, la repetición. De ahí que hasta los loros de Flaubert sean excelentes topólogos y, por eso mismo también, puede que jamás exista *self-made man* literario que se atreva a tomar por asalto el Salón de los Guermantes. *Ctt phrs n contnt ps d vylls. St frs n cntn vels.*

*
**

Así, de nuevo, nos las veríamos, una vez más, con nuestro “buscar una frase”. Y su mención o moción misma que ya era una frase. El discernimiento de una puerta abierta, sin esperanza ni desesperanza, precisamente sobre esta frase: “buscar una frase”. Umbral, puerta, horizonte de indeterminación en el que uno se vuelve, con esa extraña familiaridad de lo *Unheimliche*, extranjero en su propio idioma: “[...] región peligrosa, siempre transgresiva (por tanto, aún prohibida, pero de un modo particular), que es la de los idiomas que se implican a sí mismos; es decir, enunciando en su enunciado la lengua en la que se enuncian”³⁴, escribe Foucault. Lugar, asimismo, donde lo entredicho ya supone un sentido haciéndose. Y *a fortiori* lo no dicho que, por otra parte, estructura siempre lo que se dice, ante todo en su dimensión de “ausentido”, esto es, mediante causalidad metonímica, en su dimensión o verdad de sentido ausente³⁵. El ausentido es también un fenómeno de sentido, como el antisentido o el sinsentido, por cierto.

“Buscar una frase”. Moción o comienzo de paso. Hacia la cosa literaria dentro de la instancia, sin ninguna última instancia, de la letra. A decir verdad muy poca cosa, como puede verse. Aproximación que es ya, como todas las aproximaciones, pura paradoja, requetecontrarreciprocidad o anarchianfibología. Y, ¿qué? Siempre es preciso pues, como se sabe de sobra, evitar la tautología: las tautologías juegan con la ventaja de aplaudirse a sí mismas. Ninguna garantía, por otro lado (puesto que este también es, inequívocamente, el lugar del equívoco y de todos los oxímoron), de que no sea ella quien nos diga, o nos encuentre (tal vez, en efecto, *ya* nos haya dicho y encontrado de antemano y desde siempre). Y, sin embargo, es algo absolutamente

³⁴ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, FCE, Madrid, 2002, pág. 335.

³⁵ El “ausentido” o sentido ausente siempre se nos aparece, por decirlo en una palabra, como el índice de lo real. Intentaremos extraer las consecuencias de ello en la relación de Beckett (y también, obviamente, de Joyce) con el psicoanálisis en posteriores capítulos. Baste ahora con ver, tal y como sostiene Alain Badiou, que “el triplete verdad-saber-real es un triplete imposible de descomponer. Si pretendemos que existen la verdad y lo real, es menester situar la función de saber; si tenemos un saber de lo real, debemos suponer un efecto de verdad, y cuando hablamos de las relaciones entre verdad y saber, es necesario que exista lo real”, vid. Alain Badiou y Barbara Cassin, *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre “L’Étourdit” de Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011. Y es que, en lo real del encuentro, el enigma convoca lo innumerable, si no lo innombrable. « Il n’y a d’origine que perdue. Si l’enfance est une origine, elle-même a une origine. On remonte à la nuit des temps. On s’y perd. Pour s’assurer que tout ça a un sens, on dit que les choses suivent leur cours. Pour les mêmes raisons, il n’y a de « vérités » que premières ou dernières », arguye sensatamente Marc Le bot. La verdad es extrema: o primera o última... tú o yo ¡elige!

precioso, es lo único a lo que poder agarrarnos para empezar por alguna parte y para, algún día, aprehender de una vez por todas a ver, decir, tocar, escuchar, sentir, escribir, leer... en una palabra, para poder volver a encontrar el sentido de lo que Althusser llamaba “los gestos más simples de nuestra existencia”³⁶, es decir también, para poder darle sentido a una existencia o, simplemente... ¡para continuar, *todavía*, buscando una frase!

Y es que todo sucede como si al buscar una frase, en esta doble articulación o pliegue del “ya” y del “todavía”, se empezara a esbozar en esquicio, por retomar una preciosa retrotraducción richiriana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, una experiencia del umbral, una escritura literaria, que es también la articulación de un espaciamento y que abre la posibilidad de una lectura (“tectónica”, “arquitectónica” o, por medio de ampliación fenomenológica, “estromatológica”) en la que una voz o una palabra vengan a suponer, o casi, habitar un nivel de sentido, una presencia sin presente asignable; y, así, como “un rayo de ser y de mundo”³⁷, como un sentido haciéndose al hacer espacio y tiempo, las palabras alcanzan a apercibirse como el entredós del pliegue y el despliegue, el entrecruzamiento de una búsqueda de sí mismas y del sentido por decir³⁸.

³⁶ Se trata, sin duda, de uno de los textos más hermosos de Althusser, y bajo la égida del cual hemos venido arrastrándonos, como unos Molloyes cualquiera, todos estos años. Podemos encontrar la cita entera en la pág. 12 de *Lire Le Capital*, dice así: “Aussi paradoxal que puisse sembler ce mot, nous pouvons avancer que, dans l'histoire de la culture humaine notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus simples de l'existence : voir, écouter, parler, lire, - ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs oeuvres, et ces oeuvres retournées en leur propre gorge, que sont leurs 'absences d'oeuvres'”. Cf. Louis Althusser, *Lire Le Capital*, Maspero, París, 1973. Se da, además, la casualidad de que Rancière usa este mismo fragmento como epígrafe para el único de sus textos en que, hasta donde llega nuestro conocimiento, hace referencia explícita a Beckett. Todo sucede, en efecto, como si el propio Lévi-Strauss, citara, pongamos que por una casualidad nada casual, dicha frase en el título de su magistral libro sobre Poussin, Rameau y Diderot, a saber: *Mirar, escuchar, leer*; pero no: publicado originalmente en Plon, París, su título difiere en lo que pueden discordar el mirar y el ver, lo que es mucho. Cf., así pues, el muy recomendable *Regarder, écouter, lire* de 1994, en cuyas primeras páginas establece una comparación memorable entre la técnica pictórica de Poussin y la escritural de Proust. Pero todo eso lo veremos, en detalle, un poco más tarde. Lo que nos parece aún menos casual, la casualidad genera metáforas perfectas, es que la frase de Althusser viniera a funcionar para nosotros como todo un avenida fantasma en el porvenir antepasado que, por supuesto, siempre tarda demasiado. Puesto que siempre queda presente atravesarlo, no obstante.

³⁷ “Les choses, ici, là, maintenant, alors, en sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, et leur solidité n'est pas celle d'un objet pur que survole l'esprit, elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante”. Vid. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texto establecido por C. Lefort, Gallimard, París, 1964, p. 151. Existe traducción al español en Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

³⁸ Aquí prestaremos muchísima atención a las ineludibles aportaciones de la fenomenología a la cuestión del sentido, sobre todo a las aportaciones de la fenomenología arquitectónica y no estándar de Marc Richir, en lo que Sacha Carlson llama su “cuádruple pistoletazo de salida”, a saber: ciencia, arte, política y precisamente “la vivacidad fenomenológica del sentido” que, a fin de cuentas, no tocaría a otra cosa que a “la necesidad de superar la frase como unidad del lenguaje y admitir que de las articulaciones de lengua no se sigue, necesariamente, el fenómeno de lenguaje: un fenómeno de lenguaje es ante todo una fase de sentido como fase de mundo que busca decirse temporalizándose o haciéndose tiempo; y esta fase se acaba cuando lo que aparecía como un tener que ser dicho aparece ahora como habiendo sido dicho. Lo cual puede hacerse rápidamente, en unas pocas palabras o, antes incluso de que a las palabras les dé tiempo para temporalizarse, en la fulgurancia de una intuición de sentido. Aunque, por lo general, uno tiene que tomarse su tiempo —mucho tiempo: el tiempo de una reflexión, de un poema o una sinfonía”. Vid. Sacha Carlson, *De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendantale chez Marc Richir*, Tesis doctoral codirigida por Michel Dupuis y Guy Vankerhoven, Université

Instituyéndose, en ese mismo movimiento, la posibilidad de una cierta composición fenomenológica basada en la actividad de la *phantasia*, “protéica, no figurativa de objeto, nebulosa en la presencia pero no en el presente, en gran parte indeterminada, pero 'perceptiva' (*perzeptive*) en la medida en que se deja guiar por la lectura”³⁹, y que podríamos llamar, muy bien, la escritura de ~~La~~ Literatura o, incluso, originaria y fenomenológicamente, la transoperación del Arte y ~~La~~ Literatura que, en lo contemporáneo, sin duda se vuelve cada vez más semi-transposicional (como esto, es decir, también, como nunca)⁴⁰.

Así pues, tan sólo habremos dado un paso, que es ya un paso ganado y que, poco a poco, dará lugar a un paso mantenido y también, seguramente y mucho antes de que nos hayamos dado cuenta, a un paso (no) más allá, en el estar en falso o entredós fundamental de lo que Julien Gracq nombraba, sentimentalmente, como el *sí* y el *no* literarios (*le sentiment du oui... le sentiment du non*) y todas sus escrituras. Pues, si bien es cierto, he ahí el alcance de la hipótesis freudiana, que el inconsciente no conoce el tiempo ni la contradicción, no lo es menos que las palabras literarias suenan como las palabras que oímos en los sueños, que la escritura a partir de esta época del umbral pasará a ser pura y simplemente trabajo en urdimbre de lengua, que la función de lo escrito es la de ser (o no ser) leído como el inconsciente que, desde Lacan, se estructura como un lenguaje y que, si asegurar el dormir es la única función del sueño, de un sueño no despertamos, soñadores definitivos, sino para seguir durmiendo. Hasta que, tal vez, llegue un día en el que, al despertar, ~~La~~ Literatura esté (o no) realmente ahí. Y, ese día, para soñar ya no será realmente necesario dormir y seguir durmiendo, sino más bien leer y, *à la Gracq*, seguir leyendo-escribiendo⁴¹. Puesto que sin

Catholique de Louvain-La-Neuve, 2012. Agradecemos al autor el habernos transmitido tan generosamente su trabajo antes de la publicación, trabajo en el cual nos inspiraremos, y muy ampliamente, sobre todo en lo concerniente a la fenomenología. La traducción, en todo caso, siempre será nuestra. De paso, agradeceremos aún más a Pablo Posada Varela su insustituible quehacer fenomenologizante, pues sin él y sin su incansable generosidad richiriana, se nos habría escapado todo para siempre. Por otra parte, para la originalísima lectura de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina y la apertura de una ampliación fenomenológica, estromatológica y materialista (un materialismo no ya clásico, sino cuántico) puede consultarse: *Estromatología, Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria-Eikasias, Madrid, 2014.

³⁹ Marc Richir, “Du rôle de la *phantasia* au théâtre et dans le roman”, en *Littérature*, n° 132, diciembre 2003, pàgs 24-33. La traducción que aquí damos es nuestra, como lo serán todas aquellas de Richir y de otros en las que no indiquemos lo contrario o, directamente, demos las ediciones en español. Marc Richir (1943-2015) fue un fenomenólogo de origen belga y, qué duda cabe a estas alturas, uno de los principales representantes de la refundición fenomenológica contemporánea. Su obra, a pesar de su excelsa importancia y abundancia —no menos de una veintena de libros y más de doscientos artículos hasta el día de hoy— continúa siendo prácticamente desconocida para el mundo hispanohablante. Ni que decir tiene que su reciente desaparición no arregla nada y nos deja aún más huérfanos en el pensamiento. En la bibliografía final que anexamos podrán consultarse referencias bibliográficas más pormenorizadas.

⁴⁰ Retocemos, al punto, lógica, lingüística, dialéctica y fenomenológicamente: un sevillano sólo puede decir que se ha hecho afeitado por el Barbero de Sevilla si no se afeita a sí mismo, de no ser que su profesión sea barbero. Pero, ¿quién afeitaba al Barbero de Sevilla? Es probable que un sevillano, para disgusto quizá de Beaumarchais y Rossini, aun cuando se afeitara a sí mismo. En fin, los chistes, tanto como la vida misma, también son una formación otra del inconsciente.

⁴¹ Nos referiremos muy mucho, en esta tesis, a algunos de los libros “críticos” (aunque él, *on the contrary*, los llamaría

eso, estaríamos fatal y finalmente atolondrados para siempre.

Lo estimaba de esta guisa, igualmente, Proust en *El tiempo recobrado*: “y quizá el Sueño me había fascinado también por el formidable juego que hace con el Tiempo. ¿No había visto yo muchas veces en una noche, en un minuto de una noche, tiempos muy lejanos, relegados a esas distancias enormes donde ya no podemos distinguir nada de los sentimientos que en ellos sentíamos, precipitarse a toda velocidad sobre nosotros, cegándonos con su claridad, como si fueran aviones gigantescos en lugar de las pálidas estrellas que creíamos, hacernos ver de nuevo todo lo que habían contenido para nosotros, dándonos la emoción, el choque, la claridad de su vecindad inmediata, que han recobrado, una vez despiertos, la distancia milagrosamente franqueada, hasta hacernos creer, erróneamente por lo demás, que eran una de las maneras de recobrar el Tiempo perdido?”⁴². Pregunta Marcel, pregunta nuestro “*dormeur éveillé*”, pregunta nuestra Sherezade.

Se diría, en este punto, que se trata de un sueño circular o un hipersueño⁴³, pero, en realidad,

más bien, pues así los tituló, florituras y escritos preferenciales) gracquianos, dado que fue un protagonista esencial y una fuente de primerísima mano en toda esta historia. En el párrafo del cuerpo de texto, al que le entremetemos aquí esta nota infratextual, traemos a colación diversas cosas gracquianas, en particular y por lo que respecta al sentimiento del *sí*, representado para Gracq por Claudel, y del *no* representado absolutamente por Sartre, vid. de entrada el famoso artículo “Pourquoi la littérature respire mal”, incluido en *Préférences*, José Corti, París, 1995; “Leyendo escribiendo”, es la traducción que se vertió al español en la edición de los Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, para el *En lisant en écrivant* original, publicado como todo lo de Gracq en José Corti, cf. la edición de París, 1980. Nos interesa en Gracq, sobre todo, ese “*prestissimo* emporté et inspiré dans le jeu de massacre” que él creía vislumbrar, en *Lettrines*, en un cierto Marx o incluso en Trotsky y Lenin, una especie de *gaya scienza* del apocalipsis, que él mismo hizo suya y que, siempre según él, contaría sin duda con las simpatías de Nietzsche. Ahora bien, haciendo buen uso del *autrement*, lo que reseñaremos en este punto serán, más bien, algunos fragmentos sobre el sueño y el relato de sueño que el autor nos aporta a lo largo de toda su obra ensayística. Por ejemplo en las *Préférences* antes citadas: “Je serais tenté de croire -en fait je crois très profondément- que la vraie rêverie créatrice est une rêverie pauvre, ressassante, à caractère plutôt obsessionnel. Il s'agit surtout d'avoir la faculté d'accrocher, à quelques images capables d'électriser toutes les autres, un énorme coefficient émotif”. &c. No hay duda de que buscamos la pobreza en el arte, incluso, en ese manierismo de la pobreza que son los sueños o las frases. Pobreza y experiencia equidistan, à la vérité, lo que equivalen.

⁴² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, 1946-47. Seguimos, como de costumbre, a Beckett siguiendo, en este caso, a Proust. De ahí que optemos por la “abominable” edición en 17 volúmenes de la NRF. Recordemos la “Nota del autor” con la que el irlandés abría su ensayo sobre Proust: “No se alude en este libro ni a la vida y la muerte legendarias de Marcel Proust, ni a la dama locuaz de las Cartas, ni al poeta, ni al autor de los Ensayos, ni al Agua de Seltz que corresponde como correlativo a la “botella de soda preciosa” de Carlyle. He preferido mantener los títulos en francés. Las traducciones de los textos son mías. Las referencias remiten a la abominable edición de la Nouvelle Revue Française, en dieciséis tomos”. Persuadidos como estamos de ello, vid., en este extraño sentido: *Proust & Three dialogues with George Duthuit*, John Calder publishers, Londres, 1999, pp. 9-93.

⁴³ Comoquiera que, a la luz de un sueño heterotópico, imaginemos la moción frásica que buscamos, por muy despierta que estuviera, siempre surcaría ciertas órbitas, cumpliendo pues, aun cuando ello se dé aleatoriamente, algunas circunvoluciones, errando por peculiares rutas, y dejando así algún tipo de huellas como las dibujadas por tal o cual astro, desastre y/o meteoro. Persiguiéndolas, ahora, vislumbramos, a través de los deslindes y puentes que tiende ese mismo sueñomiél que no es un sueño, el puerto interior de una ciudad “narratada” cuyos navíos, en los que nos habremos embarcado, a sabiendas o no, a menudo vienen de otra o ninguna parte. Antoinette Volodine, en este sentido, lo expresa mejor que nadie. Echémosle una foto: “J'appelle narrats des textes post-exotiques à cent pour cent, j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs”. Este extracto puede encontrarse en el prólogo de su libro *Des anges mineurs*, Éditions du Seuil, París, 1999. El caso es que relatos de sueño tenemos tantos como literaturas, pero “narratos”, que dependen de una verdadera escritura (en el límite: cuasianalfabeta) hay

nos engañaríamos tanto menos si lo pensáramos como una de esas pesadillas anillares que le eran tan caras a Moebius. *Intramo a ritornar nel chiaro mundo*. Aunque sin duda no es eso... y, sin embargo, “eso”, puesto que jamás es *eso*, nos interpelará para siempre. Y ya desde siempre, todavía, pero como nunca... no obstante. Por ejemplo en *La Tempestad*, acto 4, escena 1: *We are such stuff / As dreams are made on and our little life is rounded with a sleep*. Estamos, ahora, en el parlamento de Próspero a Fernando, pero quien nos responde es, inusitadamente, Macbeth: *no more sleep...* para seguir soñando uno sólo tiene que despertarse... *à la recherche des ombrelles perdues par plusieurs jeunes filles en fleurs du côte de chez Swann et Gomorrhée et Co. par Marcelle Proyce et James Joust*. Y es que todo sucede como si fuera en ese mismo sueño despierto donde Stephen Dedalus prueba algebráicamente que *Hamlet's grandson is Shakespeare's grandfather* y que *he himself is the ghost of his own father*, dándole la bienvenida a una familiar ley (nada de tabúes) del incesto: abusar del padre adoptando las maneras del abuelo para, a su vez, hacerse legalmente creador (i.e. ficticiamente) padre, es decir “The Great Fucker”, de sus congéneres. La paternidad consiste en una ficción legal, pero comoquiera que *God is good*, eso por descontado, se le tiene que insertar “not” y de eso otro se encargará Beckett⁴⁴. Edipo y Narciso serán, a todo esto, nuestros *infans* y también el diablo, dado que, entre otras cosas, cometer un error es algo que cae dentro de lo canguilhemiano pero, perseverar en él, resulta algo diabólico: Dios y, por lo mismo, también el demonio reside en los matices, en la lenificación, en los detalles. Purgatorius ceratops, plesiadapis tricuspidens parapithecus grangeri, ælopithecus chirobates, ouranopithecus macedoniensis...

Entonces, en esta pesadilla histórica, la ciudad misma deviene subsueño (si no lo era de entrada); la frase, la voz y la mirada no suponen, ya lo hemos dicho, más que fantasmas; ~~La~~ Literatura, ella, no habrá escrito sino la siniestra novela familiar de ese tabú, de ese límite, de este umbral, de aquella época. En perspectiva perversa será la capital (¡y el Capital, por cierto!) de dicho umbral. No hay pasos perdidos. Y no está bien visto hablar del núcleo de la cuestión en la mismidad de su diferencia. A pesar de su *dure désir de durer*, ~~La~~ Literatura habrá sido *comme une souffle, comme un rêve, comme un rien...* el acento de un recuerdo y, si se nos concede, el más hermoso de

muchos menos. Este pro-logos intenta, humildemente, bascular un poco. Pero, bueno, *I think of it like a town*. Es preciso no despreciar jamás las *dynamei* de ningún régimen de memoria: hay que contar siempre con el Inconsciente (*Das Unbewusste*), ya se sabe. El discurso del sueño es un deseo articulado en el Otolugar (sic) del Inconsciente.

⁴⁴ Por seguir con una turística urbanidad novelesca: conjeturemos que esa extraña ex-familiaridad literaria permitiría, incluso y sobre todo, pagar entrada para ver el *corpus* histórico de esa abuela que aún llamamos Europa (ya que, en la actualidad, nos negamos a llamarla por el que quizás debiera ser su verdadero nombre: Clío, es decir, la musa histórica por excelencia). Y ello por una razón muy simple: en un sistema de equivalencia de mercancías, la prostitución es imposible a cuento de que, sencillamente, ya se haya vuelto real de antemano. Incluidos en este “real” las señales costosas de los objetos imaginarios. De donde se desprende, asimismo, que el alegato o, ítem más ítem menos, el recurso a la violencia (y a la no-violencia) no le interesa hoy más que a la retórica. Nuestra abuela literaria, en el fondo, sólo requiere ser contemplada de un modo decente, es decir, palimpsestuoso. Empieza por fra-... y no hay, pues, garantía alguna de padre. Digamos que se trata del efecto “GrandMotherwell” de ~~La~~ Literatura. Luego se entenderá por qué. De momento nos quedaremos con ese anagrama.

nuestros olvidos.

*
**

O bien, antes que nada (*ya*) y después de todo (*todavía*), será un paso ganado y mantenido, a partir de ahora no nos cabe ya ninguna duda, en el exilio *in situ*. Pues, tal y como señala Jean Borreil a este respecto: “el escritor que se exilia en el interior de su lengua es el testimonio de una experiencia común que es un rasgo estructural de la humanidad: que la lengua es siempre extranjera, incluso cuando es materna, y que es en esta extranjería [...] donde todo locutor está obligado a 'instalarse' y a 'habitar’”⁴⁵. Por eso, según Proust una vez más, los libros que amamos siempre estarían escritos en esa especie de lengua extranjera, lengua por la que él apostaba decididamente en *Contre Sainte-Beuve*: “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux”⁴⁶. Y por eso, esta vez Jimmy el Agustino Aloisio Joyce, desde el aislamiento practicado como principio básico de toda su economía artística, defendía las únicas armas que, a juicio del joven Dedalus, su trasiego egóico, le quedaban en la tierra: “look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, *using for my defence the only arms I allow myself to use silence, exile, and cunning*”. El silencio, el exilio y la astucia son, en efecto, las únicas armas de que, hasta nueva orden, dispondremos⁴⁷. *Non serviam*,

⁴⁵ Jean Borreil, *La raison nomade*, ed. cit. etc. ¿Podría tratarse de una (otra) repetición del retorno al no-retorno del logos, a la apofantasticidad, al mito del origen y al fantasma de lo real primero? Pensamos que no, de ningún modo. No hay retorno a lo real primero, sea lengua o tierra materna, natal. No hay retorno a Ítaca. La palabra operante, si es mínimamente tal, lo es sólo por aporía o, tal vez, en el entredós de todas las aporías. Escribe también Derrida, en alguna otra parte: “si hay que resistir la aporía, si esa es la ley de todas las decisiones, de todas las responsabilidades, de todos los deberes sin deber, para todos los problemas de frontera que puedan presentarse alguna vez, no se puede simplemente resistir la aporía como tal. La aporía última es la imposibilidad de la aporía como tal. Las reservas de este enunciado parecen incalculables: éste se dice y cuenta con lo incalculable mismo. La muerte, en tanto que posibilidad de lo imposible como tal, o también del como tal imposible: ésta es una figura de la aporía en la que “muerte” y la muerte pueden sustituir —metonimia que arrastra al nombre más allá del nombre y del nombre de nombre— a todo lo que no es posible, si lo hay, más que como lo imposible: el amor, la amistad, el don, el otro, el testimonio, etc”. Vid. Jacques Derrida; *Aporías*, Paidós, Barcelona, 1998. En fin, lo que cuenta es que al acto de resistir a esas resistencias ya lo podríamos llamar, no sin más resistencias por supuesto, pensamiento. Dicho de otro modo, pensar es resistir, la resistencia es uno de los nombres indistintos del pensamiento, sobre todo por lo que respecta a lo que, después de Alain Badiou y Sylvain Lazarus, podemos denominar como “metapolítica”. Ahora bien, por muy contradictorio que parezca: *l'Origine c' est la répétition*, eso por descontado. *Do I contradict myself. Very well then I contradict myself (I am large, I contain multitudes)...*

⁴⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, París, 1957. Nosotros usamos aquí la versión digital de publie.net que suponemos más ajustada a la versión publicada más tarde en La Pléiade. Siempre pueden consultarse la referencias exactas de nuestras citas y los diferentes intertextos cursivos en la bibliografía final, no obstante.

⁴⁷ La traducción que nos suministra Dámaso Alonso, en cambio, es la siguiente: “Mira, Cranly —dijo—. Me has preguntado qué es lo que haría y qué es lo que no haría. Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por

ya se sabe, funciona como el pares o nones de todos los que caen al lucero del alba. Y todos caemos, en efecto. Pero no de rodillas... Algunos lo hacen en busca de la Belleza Estercolaria, *with a lot of fun*, y también construyéndose a ellos mismos Los Infiernos Artificiales. ¿Qué diabluras hay fuera de Dios, así como “hors Satan”, es decir en medio del sindios este de *homo ex machina*? Parece que sólo caben ya las posmaquinaciones joyceanas, en extimidad al santosintomatismo de la presentación sin aura. Después de todo, *the inferno has no terrors for me*... ¡Por eso Beckett leía a Joyce en Dante!

Buscar una *frase* para, es muy plausible, encontrarnos con una *fase*, es decir, con una secuencia de palabras o gestos como fenomenalizaciones, verdades y acontecimientos... para amar y ser fieles a lo que, sin duda, jamás leeremos o escribiremos dos veces. Buscar una frase, exiliarse *in situ*, extranjerizarse en una lengua que es siempre, como todas las lenguas, materna pero que no tiene propietario, amo, ni padre. Corolariamente, pensar (en) el (punto de) no retorno, en el paso (no) más allá: siempre allí donde no me pienso pensar, en la excentricidad del descentramiento, éxtimamente, en extimidad. Y así, tan inusitada y enormemente, “del lado del idioma, ahí donde se repliega sin decir nada aún, está naciendo una experiencia, en que hay algo de nuestro pensamiento; su inminencia, ya visible pero absolutamente vacía, aún no puede nombrarse”⁴⁸...

Lo innombrable de una escritura como pensamiento, en el impensado devenir desastre del sujeto, tal es su maldición más deliciosamente insublime, se convierte en el idioma de este exilio *in situ*. Siendo, así, la lengua de una fraternidad feroz, de una ferocidad fraternal o, por decirlo en anagrama, de una “fraternidad”⁴⁹, habrá de convertirse —y como sabía muy bien el Nietzsche de

más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia”. Cf. James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, RBA, Barcelona, 1995.

⁴⁸ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, FCE, Madrid, 2002, pág. 340. Esta época del idioma replegándose en sí mismo, Foucault la detecta desde su primerísima obra, que poco antes había sido su tesis doctoral, y luego aparecerá en las descripciones mucho más detalladas de *Las palabras y las cosas* o *La arqueología del saber*, se convertirá en la época que Evelyne Grossman va a llamar de “la angustia del pensamiento”, esto es, precisamente la de los territorios que van a explorar numerosos escritores y filósofos del siglo XX, Foucault y Beckett muy incluidos, entre los que se encontrarán todos aquellos que “disent la formidable puissance de création gisant au coeur de la négativité anxieuse: déconstruction (Derrida), désœuvrement, désastre (Blanchot), dédit (Levinas), décréation (Beckett), litanie des “il n’y a pas de...” chez Lacan, fin de l’homme pour Foucault. L’angoisse de penser désignerait alors cette expérience d’écriture —tantôt jubilatoire, tantôt affolante—, dans laquelle Je pense hors de Moi”. Cf. Evelyne Grossman, *L’angoisse de penser*, Minuit, París, 2008. La historia tésica de Foucault, por otra parte, merecería ser contada con todo detalle. Pero, aquí, nosotros, tan sólo diremos que su director, George Canguilhem, supo de su existencia, así como la del propio Foucault, cuando un buen día entró en su despacho con una tesis totalmente acabada que era la que el propio Canguilhem siempre había soñado con escribir.

⁴⁹ Traducimos, así, el término francés “frérocité”, anagrama de “frère” y “férocité”. La revista lacaniana *Littoral* dedicó a este término un monográfico en su trimestral n° 30 de octubre de 1990. En cuanto al anagrama, lo primero que se debería subrayar, nos dice Jean Claude Milner mandando un reacado a Jean Starobinski y a Saussure, es que “en el sentido estricto de la palabra, el anagrama niega el signo saussuriano:

— El anagrama no es diferencial: cada anagrama se basa en un nombre cuyos fonemas distribuye. [...]

— El anagrama no es ni contingente ni necesario: su condición consiste en imponer una necesidad a los

Ecce homo esa es siempre la verdadera cuestión: cómo “convertirse en lo que uno es”... aunque, sin duda se le olvidó agregar, “sin reducirse nunca a ello”— manifiesta, genérica e irreductiblemente, en el soporte de una comunidad de singularidades, por tanto, también en la compartición de una igualdad de inteligencia: *Fremdwörter sind Glückssache*.

Vale decir que, todo lo inesperadamente que queramos (entre otras cosas por la sencilla razón de que, obviamente, la maldición es proferida desde lo más nucleico del Misterio de la Plusvalía), allí donde presumimos lo más maldito no se escondería sino lo más común (“*la poésie doit être faite par tous*”, eso no lo escribió Marx sino Isidore Ducasse), que seguramente es la condición de posibilidad, lo mismo importa si necesaria o suficiente, de lo inesperado mismo. De igual modo que, dejando a un lado todo misticismo, en lo más abyecto es donde puede encontrarse el perfecto semblante de la santidad. O, todo lo menos, de eso sí que podemos estar seguros, allí tendremos a Su Santidad el Síntoma, *all present and correct*⁵⁰. Traeremos aquí, en este sentido, dos hipótesis de Philippe Lacoue-Labarthe sobre la santidad, que él aplicaba a Pier Paolo Pasolini y que, viniéndonos al pelo, de algún modo quisiéramos hacer un poco nuestras:

HIPÓTESIS I

“Quizás la santidad, desde la llegada de lo moderno, haya encontrado refugio (asilo) en el arte: en el acto del arte.”

Santidad: hay que arrancar la significación al cristianismo, y todavía estaría latente.

fonemas del verso, sustrayéndolo al azar que marca o señala las unidades léxicas.

— El nombre en anagrama funciona como un “sentido” y no como un significado; es la designación global de todo el verso en tanto que cosa del mundo —y no como elemento de una lengua. En este sentido, el anagrama contradice el dualismo: el orden de los signos y el de las cosas se confunden, y el segundo funciona como causa respecto al primero.

— Generalizando aún más, el anagrama atenta contra el principio mismo de todas las descripciones lingüísticas o gramaticales: sean cuales sea sus métodos, éstos suponen un tercero excluido; dos unidades están, o bien totalmente diferenciadas o bien totalmente confundidas; una unidad está, o bien presente, o bien ausente en una secuencia”. Vid. Jean-Claude Milner, *El amor de la lengua*, ed. cit., etc., pág. 59.

⁵⁰ Como ya hemos señalado, los síntomas hablan en palabras que, al igual que los sueños, están contruidos de oraciones y frases... y eso ¡transverbaliza o transverbera como en Santa Teresa! Y no sólo en la mística de Ávila, cuyas poluciones nocturnas fueron esculpidas, hechas mármol sublimemente, por Bernini y pueden contemplarse en Santa Maria della Vitoria: la epifanía joyceana es también santosintomática al máximo, al menos a este respecto. Aunque, precisamente a este respecto, también podría sostenerse alteregoicamente que “Santa Madame Bovary c'est Herr Nietzsche”. La secuencia lógico-epifánica bien podría ser la siguiente: si Madame Bovary no fue Baudelaire (¡peor para él!), al no ser desde luego Flaubert ni tampoco yo (¡qué duda cabe!)... es muy plausible que fuera Nietzsche. Cuestión de tú por tú, en suma; o, mejor aún, digamos que “cuestión de tú por tú” en última instancia. ¡Por no hablar de la beatitud fenomenológica de un Proust o de la repugnancia a las pasiones no-eternas en Balzac! En conclusión, tal y como sostiene Daniel Sibony, “angustia y goce están comprendidos la una en el otro. Ni siquiera tiene que decirse, ello es “inconsciente”, automático, impersonal (el estilo impersonal es una de las figuras más “íntimas” del inconsciente). Con todo, es un rasgo mayor del arte actual”. Por eso en este pro-logos preferimos no apartar ni a la una ni al otro. Vid. a todo esto de Daniel Sibony, *Création, Essai sur l'art contemporain*, Seuil, París, 2005. Esa frase de Sibony corresponde, específicamente, al artículo llamado “68-art. Recordatorio de historia”, cuya traducción hemos incluido recientemente en nuestro monográfico, pretésico a todas luces, *El Arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, ed. cit., etc.

Incluso a la religión —probablemente imborrable.

Moderna es la devastación, la desolación: ésta que aquí se tiene y se mantiene, solitaria pues, pero no en duelo, no enlutada, es *atea*, “privada de Dios” (Sófocles, *Edipo Rey*, v. 661). Su melancolía es heroica, es un furor, la cólera (“*Ménin aeidé, Théa*”).

El acto, que es más viejo que la obra, es el enigma de su cesación: gracia sin piedad. “He dicho bien: *acto*. En ningún caso es cuestión de *creación*. You know?”.

En efecto, la soledad —la desolación— es el desierto [...]

HIPÓTESIS 2

“La santidad es una disciplina de la cosa. Compromete la experiencia de lo abyecto.”

El santo pone a prueba lo inhumano en el hombre: lo hecho del hombre, que tropasa desde dentro, su más íntimo exterior.

Interior intimo meo.

Es su ferocidad.

*

Dice:

Es completamente obvio que siempre he sido de raza inferior. No puedo comprender la rebelión. Mi raza nunca se subleva más que para saquear: así como los lobos contra la bestia que no han podido asesinar.

Anteriormente reivindicaba “la idolatría y el amor por lo sacrílego; —¡Oh! Todos los vicios, cólera, lujuria —magnífica, la lujuria—; mentira y pereza sobre todo”. (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*.)

No es falso, responde, pero así es la revuelta: mantener *este* paso ganado, toda revuelta es lógica, etc. Sin la menor efusión. Ya está dicho⁵¹.

Suerte de alquimia de la parte maldita, pues la parte más maldita (al igual que La Literatura más maldita) es siempre la parte más genérica, La Literatura, como parte de lo sin parte, supone así una prueba y experiencia de lo sin nombre, si no de lo innombrable, que es precisamente lo que hay de más en común, si se quiere, entre nosotros: el nombre más común de lo que nos habrá sido dado como lo más impropriadamente propio (cabe traer, aquí, el término alemán para “autenticidad”, lo *eigentlich*: lo que me es eminentemente propio) esto es, como la impropiedad más radical o la insuficiencia de todo nombre propio, aunque sólo fuera para desapropiarnos, menuda subversión, de una identidad que era absolutamente imaginaria...

“Car Je est un autre”⁵², ya se sabe. Por eso el riesgo de la soledad, parrafeaba Godard

⁵¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, col. “La Pharmacie de Platon”, W. Blake & Co., Bordeaux, 1995. La traducción es mía.

⁵² ¿Pero total y eminentemente Otro? Casi. Cuasi-Otro en la aletosfera. Pues lo que se sabe menos, o se hace como si no se supiera para suplantarle por canallada, es que no hay Otro del otro. Como tampoco hay Sentido del sentido, ni Verdad de la verdad, a lo que pensamos o, incluso, a lo que comparece. Aunque bien pudiera haber estado dicho desde siempre, por otra parte. De lo contrario —he ahí un principio de bajomaterialismo histórico o, bueno, no vamos a pelearnos por tan poca cosa, un materialismo absolutamente mediocre—, al menos desde esta específica época del umbral y desde este concreto umbral de la época (el “Siglo”, por llamarlo de alguna manera) que, a partir de Baudelaire, denominamos “modernidad” y que analizaremos un poco más adelante bajo la rúbrica, entonces sí, de Régimen Estético del Arte. Con todo, la cita del famoso “Yo es otro” pertenece, obviamente, al nombre supernumerario o acontecimental de Arthur Rimbaud, vid. “Lettres dites du 'voyant'”, en *Poésies. Une saison en*

citándose (o perdiéndose) a sí mismo a través de otros —como habitualmente acostumbra, lo cual también es muy de nuestro agrado—, esta vez en “Khan Khanne”, la carta-vídeo de presentación de *Adieu au langage* y de justificación de su inasistencia —¡una vez más!— a la selección “natural” de Cannes; por eso el riesgo de la soledad, decimos, consiste siempre en perderse a uno mismo. *Le risque dans la solitude est toujours de se perdre à soi même*⁵³. La Literatura, en esta extraña aventura y en este contemporáneo viaje para extranjerizar el idioma a base de libros (lo cual, en sí mismo, es ya bastante *Unzeitgemäß*), habrá sido uno de esos pocos espaciamentos que te permiten esa suerte de exilio *in situ* (y el consecuente establecimiento *ex situ*), para desterrarse de uno mismo y de uno mismo en tanto que, siempre, otro (*in partibus* hasta nueva orden). O para exiliarse de sí mismo en tanto que nadie, para perderte hasta de lo innumerable. Más que nada porque eso nos hace frufurú, obviamente.

*
**

“On ne part pas. — Reprenons les chemins d'ici”⁵⁴. Toda vez que lo único que se hace, lo que

enfer. Illuminations, Gallimard, París, 1984, págs. 199-206. Añadiremos, no obstante, que Baudelaire, muy *malgré lui* seguramente, bien podría funcionar como el auténtico Horacio de la modernidad. En la misma exactísima medida en que Rimbaud se nos puede aparecer como nuestro más contemporáneo Aristóteles. *À suivre*.

⁵³ Puede accederse a través del siguiente link de youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=v3IgoOxPnA>. La frase se escucha en boca del propio Godard en el minuto 3.53 de dicho metraje epistolar. En *Adieu au langage*, por cierto, aparece un intertexto de Beckett justo a continuación de unos extractos de la película *Les enfants terribles* de Jean-Pierre Melville (1950) basada en el libro homónimo de Cocteau. Para ponernos en situación: *carton-relief 2- “La métaphore”*; un segundo antes se oye uno de los leitmotiv del film: *Je suis à vos ordres*, fotogramas de natación en blanco y negro y de guerrilla urbana a todo color, luego es Nicole Stéphane quien nos dice “Il faut que j'arrive à tenir jusqu'à la fin. La fin traîne et je dois la vivre. Ce n'est pas commode”, nos mira fijamente y de pronto aparece Roxy, el perro de Godard y Anne-Marie Mieville, bebiendo agua en la ribera de un río. Entonces habla la voz en off de la mujer “F” mientras vemos una anónima mano abierta difuminada en un segundo plano: “plus soif, la langue rentre dans... La bouche se referme. Elle doit faire une ligne droite à présent. C'est fait, j'ai fait l'image”. Se trata, *et voilà!*, de un pasaje, el final, de Samuel Beckett en *L'Image*, Minit, París, 1988. Y es que lo que llamamos imagen se va a convertir en el asesinato mismo del presente. *Oh, Langage! Ah, Dieux!* Por lo demás, la trama es muy simple. El propio Godard ya nos avisaba, muy en resumen, via Twitter: “Una mujer casada y un hombre libre. Se encuentran. Se aman. Se pelean. Lluven los golpes. Un perro errante entre la ciudad y el campo. Se suceden las estaciones. El hombre y la mujer vuelven a encontrarse. El perro se halla entre ellos. Lo otro está en lo uno. Lo uno está en lo otro. Y esas son las tres personas. El ex-marido hace que todo salte por los aires. Comienza una segunda película. La misma que la primera. Y sin embargo, no... De la especie humana se da paso a la metáfora. Todo acabará en ladridos y gritos de bebé”. El final es el principio, y al principio sólo había un amasijo de gritos e imágenes: adiós al origen (el gesto) del lenguaje. Roxy, el perro de Godard y Anne-Marie Mieville, funciona como vínculo. 27' 17": «*Ce n'est pas l'animal qui est aveugle -dice la voz en off- mais l'homme, aveuglé par la conscience et incapable de voir le monde*». Y, citando a Darwin que cita a Buffon, añade: «*Le chien est le seul être sur la Terre qui vous aime plus qu'il ne s'aime lui-même*». Se trata del animal, por supuesto también literario, que luego “yo soy”, en efecto. Así pues... *Il était deux fois Lit et rature!* La lituratierra y la lituraguerra.

⁵⁴ Arthur Rimbaud, “Une saison en enfer”, en *ibíd.*, pág. 127. A propósito de Rimbaud, tal es su altura en este umbral incierto, la bibliografía se haría infinita. Dejaremos aquí, muy someramente, la que, a nuestro juicio, es más estimable: VV. AA., *Le millénaire Rimbaud*, Belin, París, 1993; un colectivo en el que aparecen escritos de Badiou, Deguy, Hollier, Loraux, Rancière, Regnault y dedicado a la memoria de Jean Borreil que, junto a Rancière, sería uno de los fundadores de la revista *Les Révoltes logiques*, cuyo nombre fue, para el lustro 1975-1981 que vio aparecer sus números, iluminadoramente rimbaldiano (las *Illuminations* fueron terminadas en el exacto mismo año de un siglo anterior: 1873-75). Vid. asimismo de Alain Badiou, *Condiciones*, Siglo XXI, México, 1992; y, también, por su

solamente habremos hecho desde siempre, es emprender la partida.

He ahí, si se quiere, eso que en la tradición de los poetas, a quienes Rimbaud (*ein Engel*: un ángel, es decir, un transmisor-interruptor) expulsa dejándoles que se quedaran con su Poesía (hasta el clímax del último *couac!*), se dio en llamar la “Invitación al viaje”, y lo que aquí tomará la forma, un poco menos exhaustiva, de una invitación a perderse. Puede que, de no ser la hija de nuestras perversiones, la severidad sea la madre de todas nuestras per-dicciones o, todo lo menos, de nuestras más sinceras per-eversiones (todo verso es, en sus diferentes variantes, una pura eversión de paso). ¿Por qué? Porque la plusvalía (*Mehrwert*) es la madre, verde y severa como la absenta, de todos los plus-de-goces (*Merhlust*). La frivolidad, en este sentido, no tiene nada de perversa; la realidad sí, en cambio. Y Rimbaud, no siendo un ejemplo de nada, es ejemplar en este como en tantos otros aspectos⁵⁵.

Partiremos, pues, compartiendo, de algún modo, todas las demás perdicciones que son ya todas las otras partidas. Contando la perdición que nos es propia, diciéndola a su través y al través

peculiar y finísima visión, los libros de Julien Gracq antes citados. Nosotros mismos contribuimos hace poco al 50º Congreso de Filosofía Joven (Granada, La Zubia 5, 6, 7, 8 junio 2013) con una comunicación bien rimbaldiana: Alejandro Arozamena, "Inusitar e inquietar la maravilla. A propósito del imperativo de eternidad, los procedimientos de verdad y los horizontes de indeterminación", si todo está en su sitio el link de acceso aún debería funcionar: <http://horizontesdecompromiso.files.wordpress.com/2013/01/inquietar-la-maravilla-a-arozamena.pdf>

⁵⁵ Por decirlo en una palabra, un poco, si se nos concede, campesinamente (recordemos el *Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre!* Paysan!): Dante todavía era un turista; Rimbaud, en cambio, si no fue auténticamente un establecido *ex situ* sí fue, todo lo menos, un auténtico viajero. Uno de esos que nos obligan a preguntarnos si el Paraíso perdido no podría haberse confeccionado con un trozito robado de su hermosísimo Infierno, también perdido desde siempre, por supuesto... ese precipicio interno rimbaldianamente organizado, cuyas frases, temporalmente infernales, erigen ante nosotros los más deliciosos y celestiales espasmos... Escandalosamente hermosas, sólo a partir de sus fórmulas podríamos, como decíamos más arriba, ¡tirar con ángeles a los demonios! Quizás por eso, Claudel, lo trataba como a un místico salvaje, aunque para nosotros se trata más bien, como ya hemos dicho, de un “psicoanalista” salvaje. Ahora bien, la transmisión en alemán puede decirse *Übertragung* o *Übermittlung* y la interrupción *Unterbrechung*. Tan sólo esta última función es la que parece compartir Rimbaud con los endemoniada o monstruosamente polimorfos *Engel* de Klee: *Rettung*, *Unterbrechung*, *Hoffnung*, *Zerstörung*, son algunos de los títulos de la serie, que, estos sí, parecen estar incluidos en la archifamosa descripción del *Angelus Novus* que nos da Benjamin. No se pierde nada por recordarla, una vez más: “hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”, era la conocida tesis IX de *Sobre el concepto de Historia*. Lo dejaremos aquí, si bien entendemos que, como angelología e historiografía de las ruinas, este apunte rimbaldiano, que no es por cierto un galope infernal offenbachiano, tampoco deja de ser descaradamente insatisfactorio. Pero, en fin, comoquiera que *être ange* es también, y no tan insólitamente, *étrange*, a más de, si queda por ahí, todavía, algún existencialista: *ange-là*, lo daremos, monstruosamente, por un egregor, así pues. Y ello para no conculcar el esoterismo y el prurito oscurantista ambiente. *Angelsexonism*, que diría Joyce. Sin duda son terribles los ángeles. Como los ángeles duros de mollera de Win Wenders y Peter Handke. Y el caso es, asimismo, que Paraíso e Infierno son igual de artificiales en este Barroco Perpetuo. Por eso hacen falta los duros de mollera, porque los ángeles son todos los que caen y, siempre están ahí, dale que te pego, “working in progress” a lo real... *C'est ange, c'est étrange* y, en una palabra: *c'est intéressant!* Aunque, desde luego, esa palabra hoy ya no quiera decir ni la mitad de lo que, antaño, decía.

de esas otras perdiciones que llamamos obras, retomando los caminos de aquí, es decir, también, los caminos del sentido. El propio Joyce señalaba algo parecido cuando confesaba, en los *Critical Writings*, que “en esos vastos caminos que nos rodean y en esa dilatada memoria, más extensa y generosa que la nuestra, ninguna vida, ningún momento de exaltación se pierde jamás; y ninguno de los que han escrito con nobleza lo ha hecho en vano, aun cuando los desesperados y los extenuados no hayan oído nunca la suave brisa de la sabiduría”⁵⁶. Y ese es, asimismo, el gran camino de Julien Gracq, sólo que paralelamente. En el epígrafe a sus *Carnets du grand chemin*, nos dejó cartografiado lo siguiente: “el camino al que se refieren las notas que forman este libro es por supuesto el que atraviesa y enlaza los paisajes de la tierra. Es también, algunas veces, el del sueño, y a menudo el de la memoria, la mía y también la memoria colectiva, a veces también la más lejana: la historia, y por eso es también el de la lectura y el arte”⁵⁷. Se tratará, así pues, de un viaje al final de la Letra, donde aún resuena la pregunta de Rilke “¿Eres, tú, oh noche?” (*Bist du die Nacht?*) a la respuesta previamente alcanzada por Gerard de Nerval: “la noche será negra y blanca”. Y más tarde por Breton y su “*infracassable noyau de nuit*”, un año ulterior al *Viaje de Céline*⁵⁸.

⁵⁶ James Joyce, *Occasional, Critical & Political Writings*, OUP, Oxford, 2000.

⁵⁷ Julien Gracq, *A lo largo del camino*, Acantilado, Barcelona, 2008. La traducción del título, a la vista está, no es muy literal que digamos, pero, al cabo, tampoco nos resulta del todo mala. O sea, que siempre podría ser peor. Y es que la traducción no se traduce, sino que se transmite. A más de que a traducir se aprende, sin duda, pero no se enseña. De cualquier manera, el “grand chemin” al que alude el título original gracquiano, no es un camino de ronda, aunque se lleve cuaderno. Por lo demás, tal y como sentenciaba Foucault en un cierto apocalipsis de los anfibios (a propósito, claro, de esa locura literaria que es la *Science de Dieu*): “Lo que la palabra ofrece, tanto como su ser palabra, son las posibilidades de su propio decirse. Su manifestación no se reduce a la revelación de algo oculto, un apocalipsis de lo que sucederá, del mismo modo que ya viene estando —siquiera ausente— en lo sucedido, que reduciría a la palabra al papel de Ángel intermediario, mensajero de lo que ha de suceder, no tarde o temprano, sino más pronto que tarde. Ello concedería a las palabras un aire de consolación en el desaliento y en la decepción de la tardanza. Pero cabe ver y oír de otro modo en algo que, pese a ser sólo palabra, no puede ser completamente traducido”. Vid. pues *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Arena Libros, Madrid, 1999. De todos modos, “errare laborare est” continúa siendo, y de largo, un buen aviso para navegantes. *Notice to mariners*, dado que, en la traducción en cuanto práctica literaria y por tanto práctica del fracaso, de lo que sustancialmente viene a tratarse, y eso lo vio muy bien Foucault, es de introducir en lo serial que ya habrá llegado a heterogéneo toda la historia que de hecho acaece entre palabras. He ahí un catastrófico “errar sin error”.

⁵⁸ Y eso suponiendo que, en acto, escribir la lectura misma de una obra no involucre, desde su proyecto mismo, casi como una conspiración surrealizante más que uno de sus efectos, el que todo acabe surtiendo a la propia noche. Pero recordemos el epígrafe, con tintes baudelaireanos a más no poder, del *Voyage au bout de la nuit* en su edición de París, Gallimard, 1952: “Voyager, c’est bien utile, ça fait travailler l’imagination. Tout le reste n’est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C’est un roman, rien qu’une histoire active. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. Et puis d’abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C’est de l’autre côté de la vie”. En español puede consultarse, Louis-Ferdinand Céline, *Viaje al final de la noche*, Edhasa, Barcelona, 1999. Y es que, de pronto, siempre llega la infracasable e inestrellada noche, el corazón de las tinieblas que es el núcleo de la cosa literaria misma, el otro lado de la vida y, sin duda, también, el de la verdad de su saber insabido, así como, opuestamente, el del sujeto y la pesadilla histórica. Se trata del momento más propicio, en buena lógica, para el crimen y el remedio en el mal: la hora del veneno perdido, *aux heures des désirs de mort*. Una simple cuestión de fechas, menuda coartada, impide que Jack el Destripador responda al alias de W. Blake. ¡*Tis pity that she doesn't be a “litteratueur”!* Ya Stendhal aseguraba -esa era una de sus imágenes favoritas- que la única política (entiéndase, si se quiere, como *policy*) literaria no era cosa, a fin de cuentas, sino de un pistolazo en medio de un concierto: se apagan las luces, va a comenzar la ópera y, de repente, suena el disparo. Desvelaremos el misterio un poco más tarde. A deshora. De momento, podemos conformarnos con el postulado serlockholmesiano, en la *Red-*

Partir hacia una historia, hacia mi historia y hacia todas las demás historias. Hacia el entredós y el futuro anterior de mi “lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser”⁵⁹. Salvo impedimento, claro, replicaría un tal Beckett.

Bazardé tout le mal vu mal dit. L'oeil a changé. Et son pisse-légende. L'absence les a changés. Pas assez. Plus qu'à repartir. Où changer encore. D'où trop tôt revenus. Changés pas assez. Etrangers pas assez. A tout le mal vu mal dit. Puis revenir encore. Faibles de ce qu'il faut pour en finir enfin. Avec elle ses cieux et lieux. Et si encore trop tôt repartir encore. Changer encore. Revenir encore. Sauf empêchement. Ah. Ainsi de suite. Jusqu'à pouvoir en finir enfin. Avec tout le fatras. Dans la nuit continue. La pierre partout. Donc d'abord partir. Mais d'abord la revoir. Telle qu'elle fut laissée. Et le logis. Sous l'oeil changé que là aussi ça change. S'y mette. Qu'un au revoir. Puis repartir. Sauf empêchement. Ah⁶⁰.

Y en el impedimento (“¡Ah!”) nos las volveríamos a ver, una vez más, con las dichas palabras, dado que, a fin de cuentas, nunca dejaremos de encarnar en sujeto las palabras que nos dominan. Y dado, por intrincación, que la existencia de la simple palabra (por ejemplo de esa simple palabra interjectiva “¡Ah!” que funciona como una frase) es, ya en sí misma, todo un impedimento. Pues, incluso para decir —bien o mal dicho: he ahí todo el asunto— el impedimento, el “yo ya no existo” o el “ya no hay palabras”, hacen falta (“¡Ah!”) las palabras. Y nótese bien que decimos “hacen falta” las palabras, *stricto sensu*. El impedimento del impedimento será tal que (una vez más: “¡Ah!”) hacen falta las palabras incluso, o sobre todo, a la hora de matar a la palabra:

Headed League de marras: “As a rule, the more bizarre a thing is the less mysterious it proves to be. It is your common place, featureless crimes which are really puzzling, just as a common-place face is the most difficult to identify”. Sin duda ese pistoletazo puede resultar tan tópico como el estallido de una psicosis. Digamos que Stendhal trabajaba para el siglo XX.

⁵⁹ Se trata de la conocida fórmula lacaniana para el futuro anterior: “Ce qui se réalise dans mon histoire (...) est le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir”, de la que podemos ofrecer un esbozo de traducción: “lo que se realiza en mi historia [...] es el futuro anterior de lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser”. Esta fórmula, de suyo, es ya fundadora de una, siempre subversiva, ética del bien decir que sin duda tendría que ser, qué más quisiéramos, la base de todas nuestras políticas. A este respecto se puede ver el estimable trabajo teórico de Jorge Alemán. Por ejemplo, “Aproximación a una izquierda lacaniana” en *Arte, ideología y capitalismo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008. Para el futuro anterior como tiempo de la política vid. asimismo de Alain Badiou, *Peut-on penser la politique?*, Seuil, París, 1985. O su no menos capital *Compendio de metapolítica*, Prometeo, Buenos Aires, 2009. Por otra parte, puede dejarse perfectamente establecido que hablar, sobre todo “hablar” de política, por lo general no es un acto político. Por lo mismo que introducir un papeleta en una urna tampoco lo es. Tomar la palabra, y saber lo que uno dice cuando habla, en cambio, sí lo es. En efecto, ello se debe a que siempre hay algo inadmisibile en el origen. Tal vez pueda tratarse del origen del propio origen, y su paradoja. Dado que, todo origen, tan sólo es necesario para perderse. Es un poco como la paradoja del inconsciente: éste existe en tanto que soporte insoportable, lo que quiere decir, en otras palabras, que su fundamento es infundado. Así, el origen no es una lengua sino, más bien, una ausencia de lengua como tal: el abismo. Lo que no deja de tener que ver con la compartición misma de la propia lengua, en su dimensión poética y política, donde todo lo verdaderamente humano (las (unas) verdades) se produciría en el entredós: entredós cuerpos y lenguajes, entredós lenguas, entredós del parpadeo fenomenológico, etcétera. De ahí, asimismo, la hipótesis de un comunismo originario y genérico, de su escritura y lectura emancipadoras, la compartición de su inteligencia a través de una subjetivación no-yoica.

⁶⁰ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, París, 1981.

[...] Estoy siempre en el camino, espero, me preparo.
 [...] Se vive de la extrañeza de las cosas.
 [...] No puedo decir nada. No hay palabras.
 [...] Esa cosa pequeñísima, que no es nada, domina la vida.
 [...] Yo ya no existo. Sin embargo, había que seguir.
 [...] Estoy del lado de la debilidad.
 [...] El artista no tiene papel. Está ausente.
 [...] Soy alguien sin poder, sin medios. Es un salto al vacío cada vez. Voy al encuentro de lo desconocido.
 [...] Hay que intentar ver donde ya no es posible ver, donde ya no hay visibilidad.
 [...] Hay que estar privado de todo recurso. Hay que abandonarse, confiarse a un profundo olvido.
 [...] Algo intenta nacer. Pero no sé qué es. Nunca parto de un saber. No hay saber posible. Lo verdadero no es un saber.
 [...] El arte no es trabajar. No es hacer. Es todavía otra cosa. Trabajar es ante todo no hacer.
 [...] Pintar para matar la palabra.
 [...] Es necesario dejar obrar el no-obrar⁶¹.

Verbi gratia: la pintura como el simple arte de matar la palabra. Sólo que la palabra ya habría sido el asesinato de la cosa y, si se nos apura, incluso de “las cosas mismas” (*die Sache selbst*) en esta historia universal del crimen inaugural (el allanamiento de la *Urszene* de toda Literatura) como una más de nuestras ex-Bellas Artes⁶². “La pire des tentations, la plus indécente, la

⁶¹ Como puede verse, son estos unos fragmentos de cita, de ahí los puntos suspensivos entre corchetes, extraídos de Charles Juliet, *Encuentros con Bram Van Velde*, trad. de Hugo Gola, U.I.A., Col. Poesía y Poética, México, 1993. Las citas son de las partes en que Van Velde, haciendo el consabido esfuerzo, habla. En cuanto al no-saber absoluto, la soberanía y el saber de la nada, se cuenta que, un día, George Bataille fue invitado a dar una conferencia (sobre el no-saber, precisamente) en la sala de Geografía de St. Germain-des-Prés: no dijo ni una palabra, lo que, desde luego, no era una mala forma de hacer ostentación del no-saber..., esto es, también, dar testimonio o establecer un fracaso. Sea como fuere, cf. para Van Velde y su influencia en Beckett, por ejemplo: “Pintores del impedimento” y “La nube en los pantalones” en Samuel Beckett, *Disjecta*, Arena, Madrid, 2009. La relación de Beckett y el arte será extensamente estudiada en la tercera y última parte de nuestra tesis. Pero quedémonos, de momento, con esto: que una obra es el testimonio del crimen que ella misma es y que, por tanto, comete en bucle desde siempre y hasta siempre. Es algo que Marc Le Bot no sólo va a sugerir sino que le dará ya, con todas sus letras, el estatuto de asesinato. Podemos leer, así, leer en su Diario que “une « œuvre d'art » est le témoin du meurtre qu'elle commet. Aussi voit-on les archéologues suivre le même cheminement mental qu'Oedipe, père fondateur de l'Histoire. Ils lisent à s'en crever les yeux des inscriptions ruinées sur des tessons de terre cuite. On cherche dans la Histoire le meurtrier d'un crime dont, faute de mieux, on finit par se croire soi-même coupable”. Cf., pues LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, 130-131. En verdad, el hecho de que se trate de un escrito autobiográfico (o no) es lo de menos, ya que las autobiografías siempre acaban siendo, dado que en su punto de partida ya lo eran, otrobiografías, es decir, biografías del *doppelgänger* que para sí es uno mismo.

⁶² Sírvanos aquí tan sólo un daguerrotipo de época: se trata, en concreto, de ese daguerrotipo del célebre barrio parisino del Temple, también llamado Bulevar del Crimen. La inolvidable película de Marcel Carné *Les enfants du paradis* se ambientaba ficticiamente en él y, en una de las escenas de su primera parte, titulada precisamente: “El boulevard del crimen”, entre bambalinas, escuchamos el aura de un suspiro “¡Ah! ¡la novedad es vieja como el amor!” en boca de uno de los magníficos personajes cuyos diálogos eran, ni más ni menos, que poemas de Jacques Prévert. Más recientemente, Elisabeth Roudinesco, hace una semblanza impagable del Barrio, pues además de ser el barrio parisino de Flaubert fue el de la infancia de Lacan y el de ¡Paul de “C”ock (sic) el autor preferido de Molly Bloom en el *Ulises*!: “Hacia 1860 se alzaban en ese barrio, hasta el bulevar del crimen, una multitud de tablados donde retozaban los payasos, ejecutando sus números y rivalizando en muecas ante el pequeño mundo de los enanos, de los hombres-esqueleto, de los perros calculadores y de los ventrílocuos. Paul de Kock, novelista populista, había vivido a dos pasos de allí. Ídolo de las modistillas, reinaba en el bulevar, siempre envuelto en franela azul, con un impertinente en la mano y la cabeza tocada con un bonete de terciopelo. Después de la guerra y de la Comuna, el bulevar había cambiado de estilo. En nombre del orden público, la burguesía triunfante había

plus meurtrière, le don et le retrait du don, essayez de choisir”⁶³, decía Derrida. “Pas de meurtre: il faut éluder la figuration”⁶⁴, recomendaba, un poco más estéticamente, Lacoue-Labarthe. Es el retrato del artista como *littera-tueur*⁶⁵... Pero, bueno, por supuesto tan sólo se trata de una tentación

aplastado al proletariado de las barriadas, esperando anonadar así sus sueños de igualdad. Había desalojado tablados y ventrílocuos para vivir en la holgura de una felicidad calculada, no dudando ni de su industria ni de su arte oficial”. Para esta cita, véase de Elisabeth Roudinesco, *Lacan, esbozo de una vida, historia de un pensamiento*, FCE, Buenos Aires, 1994. Después de Daguerre, Nadar fotografiaría a Sarah Bernhardt como Pierrot Asesino; o a Baudelaire, como siempre, haciendo de sí mismo, de quien, por otra parte, siempre sería preciso hablar cuando hablamos de fotografía (aunque, en este sentido, quizás también de Muybridge y sus homicidios justificables) o, siendo el caso, de la deambulación entre el aguafuerte y el daguerrotipo. Pero, ahora, digamos tan sólo que la foto era ya de antemano otra naturaleza muerta. Y es que mediante la doble rendija del paso al acto, tendremos la astucia última de nuestro más insaciable narcisismo, “yo” escondido, como descubría Baudelaire (a lo mejor fue Víctor Hugo quien lo descubrió antes que él) dando como de costumbre en el clavo, detrás del no-yo del Arte y ~~La~~ Literatura misma. “Yo” (*moi*) al que le sigue, como si fuese su propia sombra, la repetición que, por muy diferencial que sea y aún por ello, no deja de ser asimismo la siniestra herencia de todas nuestras literaturas: se mata una palabra, que ya era letra muerta por otra parte, eso se repite y hace una escritura o una pintura (tal vez por eso se espera su resurrección más vivaz en el teatro, a través de la (su)puesta en escena; y en el cine, a través del guión y la imagen-tiempo o imagen-movimiento, aunque seguramente esto sea como esperar al mismísimo Godot por lo que respecta al teatro, y a Godard por lo que respecta al cine...) y da lugar, también, a esa fraternidad feroz entre nosotros, los animales literarios, teatrales, cinematográficos. Incluso hoy, cuando ~~La~~ Literatura aburre, no interesa o es masivamente considerada como “puaj”, curiosa paradoja, entramos en el campo de ~~La~~ Literatura expandida: literatura digital, blogs, libros electrónicos, dispositivos y aplicaciones (epistolares) de mensajería instantánea (Fénéon, hoy, sería el rey del twitter...), &c. &c. Por no hablar de su devenir fílmico o, más folletinesca y melodramáticamente, televisivo (quizás se salven, policíacamente, algunas series... pero la TV sigue siendo un invento de Hitler, ese mediocre copión de Charlot). Casi parecería, *to cap it all*, en este “como si” generalizado, que hoy en día Todo fuera Literatura zombie, para que Nada cesara de escribirse en la verdadera vida ausente. Ninguna semiescritura en verdad, a excepción de los delirios digitales. No habiendo, por lo demás, en el *pharmakon* literario, así como por extensión en el artístico, otra cosa que nuevas antiguallas y antiguas novedades, ya se sabe. De todos modos, tanto este como otros asuntos concernientes a las figuras de este umbral, que es el umbral de nuestra modernidad, y las destinaciones subjetivas de los procedimientos de verdad serán estudiadas, ampliamente, más adelante. Por lo demás, podemos decir desde ya que París será, para nosotros, la Ciudad-Literatura o la Ciudad-Siglo, de igual manera que para Benjamin era la Capital de la modernidad (en el fondo es lo mismo). Incluso Londres o Dublín no serán, en realidad, sino el Faubourg Saint-Paul y Saint-Patrick de París, respectivamente. A este propósito, vid., asimismo, el decisivo título de Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001. Todo eso cambia, por supuesto, entre el final de la WWII y las postrimerías de los 60 en el S.XX, que configuran como capital de la posmodernidad y el Arte a Nueva York (junto a, quizás, la nueva vieja Londres cuya *city* seguirá siendo la capital del Capital, hasta que los chinos quieran), prácticamente. Vid. *ad hoc*, Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno a París*, MACBA, Barcelona, 2007. Y como antídoto: Marc Fumaroli, *París-New York-París*, Acantilado, Barcelona, 2010.

⁶³ J. Derrida, “Les morts de Roland Barthes”, publicado por primera vez en *Poétique* n° 47, septiembre de 1981; y retomado in *Psyché*, t. I, *Inventions de l'autre*, Galilée, París, 1998, p. 277. En español puede encontrarse en *Cada vez única, el fin del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2005.

⁶⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, col. “La Pharmacie de Platon”, W. Blake & Co., Bordeaux, 1995. La traducción es nuestra.

⁶⁵ Literalmente, tal y como puede leerse al través, sin duda, de esa ilegibilidad que nos es propia: “asesino de letras”. Basta con recordar aquí el juicio ético al que Joyce hace someter al bueno de Bloom y todas sus flores en el capítulo 14 del *Ulises*, tras el episodio de los burdeles. El testigo Beaufoy lo deja claro como la aurora: “One of those, my lord. A plagiarist. A soapy sneak masquerading as a *litterateur*”. Si deslizamos una sola *u* y sustraemos *tueur* la operación está hecha, tal es la sustracción concreta, y en la ocurrencia tendremos las verdaderas intenciones joyceanas, su maniobra más asesinamente artística... Practiquemos una operación análoga con la simétrica consigna surrealista que se verá a continuación, pássim-pássim como de costumbre, y tendremos lo que parece ser la fórmula policíaca de la modernidad: a las lenguas madres hay que asesinarlas cuando todavía son jóvenes, la escritura es el móvil de este matricidio en el Discurso sin Padre en que viene a configurarse ~~La~~ Literatura. Una vez más es cuestión de amor, en concreto del amor de la lengua, del que hablábamos más arriba y del que se capitulará, sobre todo, a propósito de Joyce, sin duda nuestra mejor “peor” amante, ya es algo... *Il n'y a pas de fin aux temps modernes*, su querrela con lo antiguo, a lo que parece, no cesa de conchabarse en lo posmoderno. Después de todo, asesinar la palabra, con ser imposible (por tanto: real) supone un quehacer infinito. Salvo en chino donde, según se dice, uno

más o, antes bien, de una tentación entre otras. Muy incluida la *La Vie meurtrière* o el Suicidio Surrealista.

Así como por ejemplo, es decir, como por analogía universal fourrieriana, la tentación de la orgía, dada la fraternidad de eso que vamos a llamar la piel de zapa del inconsciente y, por supuesto, de La Literatura. Piel que se escama, a un tiempo, en frásica, antifrásica y parafrásica, pero piel, sobre todo, que es magistralmente descrita por Balzac en un largo y, antes que nada, orgiástico exergo de Rafael, tan dentro de la obra aludida que adquiere carácter umbilical en la obra misma: “Me hice amigos poco a poco. Debí su afecto a querellas o a esa debilidad confiada con que nos revelamos nuestros secretos deshonrándonos juntos, aunque también puede ser que nos reunamos sólo por nuestros vicios. Me atreví a publicar algunas composiciones literarias que me valieron muchas felicitaciones. Los grandes hombres de la literatura comercial, no viendo en mí un rival que temer, me alabaron, menos sin duda por mi mérito personal que por molestar a sus camaradas. Me hice vividor, por servirme de la expresión pintoresca consagrada por vuestro lenguaje de orgía. Ponía amor propio en matarme prontamente, en aplastar a los compañeros más alegres con mis ocurrencias y mi poder. Iba siempre muy elegante. Pasaba por ingenioso. Nada revelaba en mí esa espantosa existencia que hace del hombre un embudo, un caballo de lujo. La Orgía se me apareció en seguida en toda la majestad de su horror, y yo la comprendí”⁶⁶. Y es que, en efecto, con Balzac comienza el verdadero crimen de La Literatura, a lo que parece el más vital, el efecto de lo real literario como apertura a una escritura radicalmente otra o en un *autrement* radical. *Un debut dans la vie*, ya se sabe... puesto que, a partir de aquí, y en una maniobra que tendrá alguna de sus mejores sustracciones concretas en Joyce y Beckett, es nuestro caso y no digamos en Kafka o Borges, la escritura literaria pasará a tener una sola función: hacer surgir la lectura como la verdadera obra de arte.

De hecho, pensamos que a la consigna “Crimen, ¡inodoros de sublimidad!” de Artaud *le Momo* debería oponerse la más exacta de: “Crimen, ¡súmmun de humanidad!”. Lo cual quiere decir,

puede contemplar en la escritura a la cosa cumpliendo su destino.

⁶⁶ Honoré de Balzac, *La piel de zapa*, Alianza, Madrid, 2007. Ante este fragmento, dicho sea de paso, experimentamos el mismo vértigo biológico que uno puede sentir al contemplar, por poco perceptiva o perverspectiva que sea la lectura, los ojos espirales de la Ballena Blanca en Melville. Todo sucede como si esa pasión clásica de lo Absoluto abriera paso, casi al mismo tiempo, al receloso cuidado posclásico por el fragmento. El mayor indicio de esta pasión fragmentaria puede dámoslo muy bien la anécdota que nos relata Henri Lefebvre en *Les temps des méprises*, un libro de entrevistas que pasó al español, lo cual de por sí no es despreciable, como *Tiempos equívocos*. Allí Lefebvre le confesaba al magnetófono las huellas indelebles que le produjo la precoz lectura de los manifiestos Dadá. Eso le llevaría, según él, a dedicar su primer artículo en *Philosophies* (1923 o 1924) al movimiento dadaísta, lo cual le granjearía de por vida la amistad más sincera de Tzara. Al parecer el artículo terminaba con la siguiente frase: “Dadá destroza el mundo, pero los trozos son buenos”, frase que le hizo desternillarse de risa a Tzara. Tanto fue así, según cuenta Lefebvre, que siempre que se encontraba con Tzara por la calle, éste le preguntaba: “¿Qué, ¿recogiendo los trozos? ¿Es para pegarlos?”. A lo que Lefebvre replicaba invariablemente: “No, ¡es para terminar de romperlos!”. Vid. Henri Lefebvre, *Tiempos equívocos*, Kairós, Barcelona, 1976, pág. 37.

simplemente, que: ¡uno siempre sabe pero reniega! Nadie más humano que el renegado y nada más humano, reconozcámoslo, que ese crimen. En la *Verleugnung* es donde se esconde la condición de posibilidad misma de todo fetichismo artístico y literario, configurando al mismo tiempo su solución de continuidad: la autoría y la repetición infinita de ese cliché llamado “yo” como único y exclusivo plagario de sí mismo. Tema siniestro este (lo *unheimlich* en persona, si se prefiere) o, también, sujeto, que siempre lo es de la castración (el otro nombre de la diferencia) y que se nos vuelve extrañamente familiar en su denegación misma: el fetiche nace, también históricamente, en la cercana lejanía entre culpa y angustia (daremos, a todo esto, otra definición muy *ad hoc* del fetiche: hacer *proles sine matre creata*... ¡el fetiche es proletario!). ¡Cercana lejanía, extimidad, aura! Aunque, por otra parte, más nos valdría ir reconociendo que, después de Baudelaire, ya no queda ni un solo gramo de aura en todo esto. Quizás porque son las estructuras las que se revolucionan, pero los clichés no⁶⁷. O quizás porque toda comunicación, el otro nombre de la relación sexual que no hay, participa desde el comienzo en esa experiencia cuyo objeto es, vamos a decir que fatal y felizmente, el sexo, el suicidio y la muerte como posibilidad de lo imposible o como garantía última de ese algo que finalmente siempre puede salir bien (es decir, algo en lo que por definición no se fracasa). Que solamente haya narcisismo también quiere significar que, de hecho, no hay narcisismo en absoluto. Nada sino autobiobibliografías imposibles... como en todo lo no-yo, es decir, como en todo lo Otro.

No se trata, en resumidas cuentas, sino del parentesco de la escritura con la muerte en todas sus formas. Pero también, por supuesto, con la vida en todas sus formas. “Este lazo —afirma Foucault— trastoca un tema milenario; la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, de este

⁶⁷ A esto se le puede dar algún que otro cuarto de vuelta; en concreto: si bien el inconsciente se estructura como un lenguaje y no tiene por qué darse, ni tampoco por qué no darse, ciertamente, la recíproca, a saber, que el lenguaje se estructure como un inconsciente, podemos sostener, aparentemente sin demasiados obstáculos, aunque haciendo de nuevo uso y virtud del oxímoron más posclásico, que al lingüistizarse en una estructura, por ejemplo en ese resto desustancializado que, desde Nietzsche, podemos llamar sujeto, dicho sujeto ya no dejará de revolucionarse, esto es, de alienarse hasta el infinito y más allá. Lo que, en efecto, no impide sino que, más bien, implica el hecho de que los clichés siempre resulten los mismos; así como, por añadidura, el hecho colateral, y sin embargo no por ello menos asombroso, de que la alienación, el otro nombre de la conciencia, no venga a suponer, fundamentalmente, más que circular o, mejor aún, irse a paseo. Y es que, diremos más, los sujetos son impenetrables, mientras que las cosas, a veces, no. Libertinaje y revolución son prácticas literarias, por supuesto, pero no ya procedimientos de verdad en lo real. En consecuencia: se hace muy fácil permanecer en la parapráctica parafilia y muy difícil, por medio del lenguaje articulado en procedimientos genéricos, intentar cambiar la época del inconsciente (las verdades) que, en algún sentido, es el sujeto opuesto (y no ya supuesto) al saber. Es verdaderamente crucial, en una palabra, fenomenalizar el acontecimiento, apostar por las verdades y el corte... dicho de otro modo, comprender, o sea, como proponía el gran Jean Cavallès: atrapar el gesto y poder continuar... Pasar de la angustia al lenguaje. Sólo un salto, kafkiano por ejemplo, puede impedir el hecho de que no nos contemos entre las filas de los asesinos. El significante materializa en sí mismo la instancia de la muerte, por eso siempre se piensa, entre dos muertes, contra un significante. En este punto, no estará de más, por otra parte, recordar a Barthes, el antifascista: “*la langue est fasciste*”, de donde se desprende, amarga y kafkianamente, que las verdades no pueden destruir nada que no haya sido destruido ya. Tal es, una vez más, la omni-impotencia de las verdades.

modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; la narración árabe — pienso en *Las mil y una noches*— tenía también como motivación, por tema y pretexto, el no morir; se hablaba, se contaba hasta el amanecer para apartar la muerte, para rechazar ese plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sherezade, es el reverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de todas las noches para llegar a mantener la muerte fuera del círculo de la existencia. Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Vean a Flaubert, a Proust, a Kafka. Pero hay algo más: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura⁶⁸. *Not dark yet, siempre y cuando estemos muertos. La nuit oublie le jour. Elle l'efface. Et le sommeil oublie la nuit. Il y rêve d'un faux jour. Le faux jour des rêves est le recueil des nuits et jours. J'écris pour ne pas cesser d'écrire.*

Pero volvamos, ahora, al asesinato primordial, forcluido, repetido sin fin como impensado. En sus “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” de 1915, Freud exponía, curiosamente a propósito de Balzac y del “tuer son mandarin”, lo siguiente:

Nuestro inconsciente no lleva al asesinato se limita a pensarlo y deseirlo. Pero sería equivocado rebajar con exceso esta realidad psíquica, por comparación con la realidad del hecho. Es, en efecto, harto importante y trae consigo graves consecuencias. Nuestros impulsos instintivos suprimen constantemente a todos aquellos que estorban nuestro camino, nos han ofendido o nos han perjudicado. La exclamación «¡Así se lo

⁶⁸ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales de Michel Foucault*, V. I, Paidós Básica, Buenos Aires, 1999, pp. 329-360. Cualquier cosa menos intrascendente, este dicho-escrito foucaultiano y sus consecuencias. Fue, en primer lugar, una conferencia dictada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 22 de febrero de 1969. Lacan asistió y estuvo allí haciéndose el muerto lo mejor que pudo. Bien es verdad que hacerse el muerto puede resultar la única manera, o al menos la más pluscuamperfecta y efectiva, de salirnos con la nuestra cuando, en realidad, somos el único y verdadero autor del crimen perfecto, así como, al mismo tiempo, los sexuales muertos de permiso que hablan para disimular intentando no caer, una vez más, en las propias trampas que ellos mismos se ponen, sabiéndolo sin saberlo (sic). *Rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir.* Aunque, tal vez, nunca se haya tratado de otra cosa sino, precisamente, de eso: de tocarle el verso a Sherezade. Y más aún por lo que respecta, en esta coartada de la lectura en obra, a la autorización del lector como artista-rey o cómplice absoluto. A lo mejor, lo que oímos hoy y siempre no es sino el silencio multiforme de las Sirenas. *Nous le savons sans le savoir.* Y nadie quiere escuchar, por supuesto, el atragantado canto de una presentación sin aura: no fue el autor, sino ~~La~~ Literatura como tal la que desapareció en la única metaficción contemporánea, cuyos valores son los únicos que valen, a saber, la economía. Ninguna ficción más real que esa, desgraciadamente. Recordemos, si no, a ese inolvidable comedor de opio inglés de Thomas Quincey: “In this state of imbecility, I had, for amusement, turned my attention to political economy”.

lleve el diablo!», que tantas veces acude a nuestros labios como una broma con la que encubrimos nuestro mal humor, y que, en realidad, quiere decir «¡Así se lo lleve la muerte!», es, en nuestro inconsciente, un serio y violento deseo de muerte. Nuestro inconsciente asesina, en efecto, incluso por pequeñeces. Como la antigua ley draconiana de Atenas, no conoce, para toda clase de delitos, más pena que la de muerte, y ello con una cierta lógica, ya que todo daño inferido a nuestro omnipotente y despótico Yo es, en el fondo, un crimen *laesae majestatis*. Así, pues, también nosotros mismos juzgados por nuestros impulsos instintivos, somos, como los hombres primitivos, una horda de asesinos. Por fortuna tales deseos no poseen la fuerza que los hombres de los tiempos primitivos les atribuían aún, de otro modo la Humanidad, los hombres más excelsos y sabios y las mujeres más amorosas y bellas juntos al resto habría perecido hace ya mucho tiempo, víctima de las maldiciones recíprocas. Estas tesis que el psicoanálisis formula atrae sobre ella la incredulidad de los profanos, que la rechazan como una simple calumnia insostenible ante los asertos de la consciencia, y se las arreglan hábilmente para dejar pasar inadvertidos los pequeños indicios con los que también lo inconsciente suele delatarse a la consciencia. No estará, por tanto, fuera de lugar hacer constar que muchos pensadores, en cuyas opiniones no pudo haber influido el psicoanálisis, han denunciado claramente la disposición de nuestros pensamientos secretos a suprimir cuanto supone un obstáculo en nuestro camino, con un absoluto desprecio a la prohibición de matar. Un solo ejemplo, que se ha hecho famoso bastará: en *Le père Goriot* alude Balzac a un pasaje de Juan Jacobo Rousseau, en el cual se pregunta al lector qué haría si, con sólo un acto de su voluntad, sin abandonar París ni, desde luego, ser descubierto, pudiera hacer morir en Pekín a un viejo mandarín, cuya muerte habría de aportarle grandes ventajas. Y deja adivinar que no considera nada segura la vida del anciano dignatario. La frase *tuer son mandarin* ha llegado a ser proverbial como designación de tal disposición secreta, latente aún en los hombres de hoy⁶⁹.

Pues bien, siempre puede ocurrir que La Literatura misma, en este extraordinario crimen que aparenta asimismo un crimen materno (no olvidemos, *derechef*, el reputado dicho surrealista: “a las madres hay pegarlas -o, literalmente, “tocarlas ahí”- cuando todavía son jóvenes”), se haya convertido en nuestro mandarín favorito. O sea, à la *Shakespeare*, en nuestra segunda mejor cama, sin duda la de la *Lit et rature* duchampiana. El mejor escenario, o el más primario por así decir, para nuestro menos flagrante delito: el discurso sin padre de nuestras escrituras burguesas; a saber: La Literatura⁷⁰ *in soul & body*, encarnada y encarnizada, *in person*. Por eso Roland Barthes, el más

⁶⁹ Sigmund Freud, “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, en *Obras completas*, T II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968. *In truth, assassination is deep, but then, everything is innocence...*

⁷⁰ Obviamente La Literatura es, por supuesto, el otro nombre de la institución burguesa de la escritura. Eso va de suyo. Sin embargo, nos ha servido a todos, históricamente, no sólo para rehuir al Padre, sino también a sus avatares: Patrón, Patria, y *babysitters* varias de la Historia. Su fuerza productiva siempre instaaura, bien es cierto, una ficción de Otro y una ficción de igualdad; su escritura descansa, en realidad, en una poderosísima verdad igualitaria, casi diríamos que spinoziana: cualquiera puede, a condición de saber leer, claro, pero eso también puede aprenderse, comprender algo en todas partes. Así, por un lado, tendremos en el crimen literario un recurso de amparo (para el escritor y el lector) y, por otro, la trama de un homicidio (la muerte de Dios que es la muerte del Hombre, aunque ambos hacen como que lo desconocen) que funda la fraternidad literaria misma. En una palabra, esa ficción es de verdad, como se verá más adelante. Por eso, en nuestros días, a quien menos le importa (sencillamente porque ya no le interesa, ni falta que hace...) es a la lumpemburguesía posmoderna en su devenir crítico como mafia financiera (*Hon, Monsieuy des Finances!*), o no le interesa sino en las textualidades más mediocres de sus frivolidades, fruslerías y pamplinas (casi todas tecnológicas y basadas en el puro *marketing*, la evaluación y el nuevo control social: la psicopolítica y sus *shit-storms*). ¡Vaya prehistoria de pacotilla, todavía! Pero, bueno, antes que darnos a la

célibe y dandy de los estructuralistas, sostenía que “la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”⁷¹.

*
**

Y aun así, *todavía* quedarían las manchas, las huellas, trazos o improntas en un trazamiento o tipografía infinita que seguiríamos llamando Arte o Literatura (a falta de otro nombre, cuando todo lo que se nombra se pierde, habiendo como hay, por lo visto, un vínculo originario entre arte y represión), quedaría incluso la perfección de los fragmentos sin necesidad de crimen perfecto, sin necesidad de Absoluto, simulacro o sublime literario ninguno. Incluso, *mutatis mutandis* para la más sublime de nuestras desublimaciones, siempre tendríamos la *Dichtung* en eco, o arte sin

quijotería o a la quijotada, recordemos que nuestro propósito en este pro-logos tan sólo estriba en buscar una frase, esto es, en buscar un cierto manierismo de la pobreza en la escritura, en buscar el barroco más pobre en el lenguaje. *Je cherche de la pauvreté dans le langage: Je suis à vos ordres*. Si bien *La Commune*, la de Peter Watkins y la otra, será por siempre nuestra Beatriz, está visto que Godard será, *Forever Mozart*, nuestra más decisiva Dulcinea. Lo demás, no siendo del Siglo de Oro todo lo que reluce, es cosa de coloquio perruno, reverso narratológico o, en otras palabras, de psicoanálisis. Aldonza también se llamaba, divinamente, el Marqués de Sade. Todo es cuestión de umbrales y doseles de cama.

⁷¹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71. Vid. también a este respecto: *El placer del texto*, Siglo XXI, BB.AA., 1993 o *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980. Y siempre dentro del recurrente tema de “la muerte del autor”, vid. asimismo el ya clásico de Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989. Pero, ¿se agota la cuestión del autor en el tópico estructural de su perención en punto a la aparición o el establecimiento de su escritura? Nos permitimos descreerlo, más bien, acaso, pueda tratarse de una simple (otra) sustracción. En este sentido, advierte Patrice Loraux que la altura del autor es muy otra. Ofrecemos, aquí, algunos jalones al respecto: “Un autor: aquel que sostiene “por nosotros” la experiencia de lo abrupto. [...] Lo que, asimismo, podría titularse: *Notas para entrar en la Sociedad de Autores*. Entre ellos forman una comunidad transtemporal y se reconocen (o, más bien, se entreperciben) como socios del exclusivo club de aquellos que, sin mantener relaciones entre sí, se saben tratantes de *la Cosa misma*. Pero, para acceder ahí, es preciso romper con una primera familiaridad, aquella por la que toda cosa lo es en la medida de un “por nosotros” espontáneo. Aunque para nosotros sólo existen los puntos de vista, los intereses, los pequeños contornos, los juicios de valor y nunca la Cosa misma. El “por nosotros”, “en tanto que tal”: la ontología ha vivido de la irreductibilidad de estas instancias. En una primera aproximación diremos del autor que es quien se ocupa “por nosotros” del “en tanto que tal”. Con ello se gana ser uno mismo sin acceso y se corre el riesgo de acabar siendo un caballero, es decir, caer en una perspectiva caballera que nos muestre, a un tiempo, en perspectiva y cara a cara con la Cosa misma. Aquí, sin duda, debería ser sostenida una cierta imposibilidad de acceso al ser esencial de un autor: el autor se sustrae a lo que produce la comunidad del “por nosotros”. [...] La Cosa misma no es una cosa sino, por descontado, el empalme de sus modos de acceso. Y existen dos accesos mayores, el del “por nosotros” y el que no lo es. Un autor se ocupa “por nosotros”, asumiendo sus peligros y riesgos, del contorno de las cosas que no son para nosotros. A veces de ahí ya no vuelve: la Cosa le habrá extasiado. Pero otras veces, en cambio, consigue salir bien parado de su cometido. De buena gana le acreditaríamos a Freud este éxito”. Basten aquí, tan sólo, esas tres pildoritas. Luego volveremos a por más, ni que decir tiene. *Di buono, poco; ma questo poco, abbondante...*

nombre y de lo sin nombre⁷², de la cualquieridad de un ser compartido cualquiera. Ponge atina muy mucho cuando, en *Métodos*, afirma lo siguiente:

Las manchas, las salpicaduras, los azares y las sorpresas de las formas, de las materias: hace mucho tiempo que se utilizan esos medios retóricos...

El falso mármol de nuestro baño, en este caso.

... Y ciertamente, todo el mundo es capaz de arrojar un puñado de materia-de-expresiones (un puñado de yeso, de color, de tinta, un puñado de sonidos, de voces -¿qué sé yo?-, un puñado de palabras) contra el muro (la página) para decorar, adornar (o ensuciar), victimizar (denostar)... Luego esperar, comprobar lo que eso produce... Siempre producirá algo... algo “bueno”, atractivo para la sensibilidad y la imaginación... a condición, primero: que sea en un determinado período de la historia en que tales medios retóricos, pudiendo ser concebidos, puedan ser comprendidos (perogrullada); segundo (o más bien corrección de lo primero): que sea en un momento en que las personas se ejerciten en *dar* más a la obra de arte de lo que reciben de ella -o mejor aún: que se ejerciten en considerar la obra de arte (término impropio: no se trata de arte en este caso, o apenas) como sugestión, ocasión de sensaciones y de sentimientos inauditos (o de combinaciones inauditas de sensaciones y de sentimientos), antes que cualquier otra cosa (por ejemplo, antes que una cosa de la que se disfruta sobre todo por la sensación de que es *justa* o está *bien hecha*).

Y segundo: que esto sea realizado sin embargo de determinada manera, según la retórica conveniente para este tipo de expresión. Es lo que sería interesante: despejar las leyes de este género de expresión (la mancha, la salpicadura sugestiva).

Pues bien, está lo primero: (preparación de la materia que será proyectada) la mayor o menor adherencia de la materia-elegida-para-ser-proyectada contra la materia-elegida-como-blanco (fondo-soporte). La mayor o menor medida en que se distribuye sobre ella, o “penetra” en ella. La “felicidad” de una primera mancha informará sobre las posibilidades de éxito (en el género) de la materia-proyectada sobre la materia-que-será-victimizada.

Juego de las gradaciones de color (de lo claro a lo oscuro, etc.).

Juego de los procesos de la forma (corrimientos, estallidos, deslizamientos, erupciones, coberturas, estiramientos) que recuerdan o sugieren formas típicas de los procesos de la naturaleza (constelaciones, remolinos de líquidos, deshilachamientos espiralados de los vapores, propagación del fuego, manchas de aceite, fracturas del sílex, membranas y arborescencias de los vegetales, los rayos cristalización de algunos minerales en formas geométricas, etc.).

⁷² Para el término *Dichtung* remitimos al glosario que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy colocan como addenda a su espléndido manual de teoría literaria del Romanticismo Alemán, *L'absolu littéraire*, Seuil, París, 1978. Allí encontramos que *Dichtung*, no por casualidad, es “la palabra más embarazosa en todos estos textos [se refieren a los textos orgánicos del romanticismo alemán, como los publicados en el *Athenaeum*]. Se sabe, en primer lugar, que designa a la poesía en tanto que actividad de composición, escritura e invención (pero no *ficción* en el habitual sentido, para el cual encontramos *Fiktion*, *Ath.* 256 por ejemplo) y viene así a designar cualquier “literatura” (mientras que la palabra *Literatur* nos llega cada vez más frecuentemente en su acepción moderna). A este respecto se distingue de *Poesía*, que los románticos también emplean muy a menudo. Sin embargo, *Dichtung* también es generalmente especificado como “poesía” —y la *Poesía* por su parte tiende a especificar, en la Literatura en general, la potencia “poética” (cf. las *Lecciones* de A. W. Schlegel). Así, ambos términos muchas veces son empleados indiferentemente”. La traducción es nuestra. Ahora bien, habría que añadir que a toda *Dichtung* le corresponde siempre un *Lesen*, que es, tanto o más, una actividad poética creadora. Baudelaire, una vez más, da en el clavo cuando llama al lector “hipócrita”, es decir, estricta y etimológicamente, “actor”. Se trata del conocido último verso del prefacio a *Les fleurs du mal* (“—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère.”), al que Javier Egea en *Tropo Mare* le permuta un siglo después una palabra decisiva: camarada. Resultando: “Hipócrita lector, hermano, camarada”. En definitiva, nunca acabamos de estar absolutamente solos puesto que, como se ve, todo cesa sin cesar pero, por eso mismo, todo suma y cada singular cuenta, dado por añadidura que ¡siempre hay una nada de diferencia!

“Estamos dispuestos a recibir, a desear nuevos sentimientos...”. Y en primer lugar: Todo está permitido: tal es el postulado de este género de expresión... Y no digo que su contrario no sea igualmente válido, no, ¡por supuesto que no lo digo!⁷³

Mischmasch del H.C.E. *Here comes everybody*. He ahí, si se quiere, la esencia de la sustracción no romántica de todo este asunto (*Sache: die Sache ist die Sache Selbst* que, a su vez, no escondía más que *das Ding, la Chose même*) o, también, “[...] la esencia no romántica del romanticismo y las principales cuestiones que la noche del lenguaje va a contribuir a producir en el día: que escribir es hacer obra de palabra, pero que esta obra es desobramiento [...]”⁷⁴, y, precisamente, desobramiento literario de palabras que se estructuran como arte. O he aquí, aún, la “descreación”, que diría Beckett. Es decir, la paradoja de la construcción de una ruina para ganarle tiempo a la devastadora lógica del rumor de la catástrofe⁷⁵. *Oh, la, la...* ¡vaya cliché! Pero el artista posflaubertiano pasará a ser, precisamente, eso: el experto, si no el Rey, de los clichés, una maula redomada. Y sus obras se convendrán, desde luego, tan inútiles como las pirámides⁷⁶. *Comme il faut*, por otra parte.

Ahora bien, comoquiera que “toda vez” insiste en ser, o tal vez no, lo mismo que “siempre”,

⁷³ Francis Ponge, *Métodos*, Adriana Hidalgo editora, BB.AA, 2000. pp-56-57.

⁷⁴ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, París, 1969. La traducción es mía.

⁷⁵ Sin duda el que mejor ha escrito esta devastadora lógica del chismorreo es Balzac en *La Comedia Humana*. Tal lógica se basa, sencillamente, en la severa y estricta práctica de presuponerlo todo. De ahí el descubrimiento de Baudelaire: ¡hasta las porteras de Balzac tienen genio! Así, podríamos considerar como una de las últimas y más brillantes porteras de Balzac o, al menos en su misma tradición, a la retórica de Heidegger, quien en época de intraguerra ya sostenía lo siguiente: “Derrumbamiento y devastación encuentran su adecuada cumplimentación en el hecho de que el hombre de la Metafísica, el *animal rationale*, está asentado como animal de trabajo. Este asentamiento confirma la extrema ceguera sobre el olvido del ser. Pero el hombre quiere él mismo ser el voluntario de la voluntad de voluntad, para el cual toda verdad se convierte en aquel error que él necesita para poder asegurar ante sí el engaño de que la voluntad de voluntad no puede querer otra cosa que la nula Nada, frente a la cual él se afirma, sin que pueda saber de la nulidad completa de sí mismo. Antes de que el ser pueda acaecer de un modo propio en su verdad inicial, tiene que producirse necesariamente la quiebra del ser como voluntad, el derrumbamiento del mundo, la devastación de la tierra, y el hombre tiene que ser obligado al mero trabajo. Sólo después de este ocaso acaece de un modo propio por largo tiempo la abrupta duración del comienzo. En el ocaso termina todo, es decir, el ente en el todo de la verdad de la Metafísica. El ocaso ya ha acaecido. Las consecuencias de este acaecimiento son los sucesos de la historia del mundo en este siglo. Ellos sólo dan el decurso final de lo que ya ha finalizado. Su curso es ordenado por la técnica de la Historia en el sentido del último estadio de la Metafísica. Este ordenamiento es la última organización por la cual lo que ha finalizado pasa a la apariencia de una realidad cuyo tejido actúa de un modo irresistible, porque pretende poder pasar sin un desocultamiento de la *esencia del ser*, y ello de un modo tan decidido, que no necesita presentir nada de tal desocultamiento. Al hombre de la Metafísica le está negada la verdad todavía oculta del ser. El animal trabajador está abandonado al vértigo de sus artefactos, para que de este modo se desgarre a sí mismo y se aniquile en la nulidad de la nada”. Se trata de la nota humorística número III de su *Überwindung der Metaphysik*, recogida en castellano en las, así llamadas, *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994. Suele ocurrir que los filósofos (y los antifilósofos!) más serios no pasan, las más de las veces, de comediantes sin saberlo.

⁷⁶ En el asunto de las pirámides, tanto como en el del saber y, también, en otros cuantos asuntos, Flaubert y Hegel pueden ser considerados como personajes paralelos. Para Hegel la pirámide (*die Pyramide*) suponía el emblema arquitectural de la era del simbolismo oriental, arte portador de la “esencia” (el pasado), lo que también daba pie a contemplarla como el símbolo *tout court* del propio simbolismo. Flaubert, se conoce que teniendo en mente lo subrayado en la *Estética*, daría entrada a la pirámide en su *Dictionnaire* del modo siguiente: “Ouvrage inutile”. Y en la carta a Ernest Chevalier, el 23 de febrero de 1847 se explayaba: “Le bourgeois de Rouen est toujours quelque chose de gigantesquement assomant et de pyramidale bête. Au reste je n'en vois guère, mais c'est néanmoins humiliant de penser qu'on respire le même air”. Se trata, como se ve, de Hegel piramidalmente vulnerado.

ello se dejará comprender, en cambio, por el hecho de que estrictamente uno nunca podría ni hablar de concluir, entre otras razones porque no existen los puntos de llegada, sino, tan sólo, los puntos de partida. De un *impasse* a otro, ya se sabe, sólo late la terminación de lo interminable. De modo que, en esta rabia por comenzar, asoma ya lo inacabado de cualquier obra, la des-obra o el desobramiento del que es tan necesario librarse, precisamente como lo que no cesa de escribirse⁷⁷.

Tal y como señala Marc Richir en “La verdad de la apariencia”:

Las obras de arte como fenómenos de lenguaje son y están en lo que hace a su vida o a su fenomenalidad, en un estar en falso infinito e irreabsorbible —si no en lo provisorio de la obra que el artista, algún día, debe “acabar”, no porque fuera “perfecta” o estuviera “cumplida”, sino porque, no pudiendo ir más lejos de lo que ya se ha ido, tiene que abandonarla para librarse de ella. En este estar en falso, recordémoslo, hay una búsqueda imposible de un acuerdo del desacuerdo, o de un acuerdo en un desacuerdo que nunca se anula puesto que es lo que produce toda la 'vida' de la obra haciéndose. Ahora bien, esta experiencia llega a sus límites cuando no se la tranquiliza prematuramente mediante los códigos. “La verdad de la apariencia” no tiene nada de la comodidad estética de lo maravilloso, pues la maravilla nunca es tal sino por mantenernos en el borde del abismo, hacémoslo bordear de cerca sin caer en él. Este abismo es también el de la muerte del sentido, la cual, si el sentido es humano, también será nuestra muerte, en la que todo se hundirá como en una catástrofe en el no-sentido, o más bien en el encubrimiento del mundo al que pasaremos enteramente porque lo que sostiene al mundo y sus fenómenos lo hace sin mí, siempre lo hizo y siempre lo hará sin tenerme en cuenta, dado que ya habría precedido a mi nacimiento y continuará a mi muerte. La anfractuosidad entre los horizontes proto-temporales de los fenómenos ha precedido inmemorialmente al frágil conato del sentido y lo retomará finalmente desde lo que, en el sentido y del sentido, seguirá siendo hasta siempre inmaduro. “La verdad” de “la apariencia”, si esta expresión tiene algún sentido, es “verdad” de lo imposible que habita nuestra condición de mortales, donde con gran esfuerzo nos abrimos a nosotros mismos como sentido —sentido de nuestra vida— en esa gigantesca e impensable anfractuosidad de mundo, que no es tal sino la de superarnos a nosotros mismos absolutamente. No es ésta una fórmula de la desesperación sino de la lucidez, que no hace, por así decir, más que aumentar hasta un “máximo” en sí mismo impensable el precio, sin precio acuñable, de nuestra precariedad. Y que este “máximo” se encuentre en ese punto impensable que nos sobrepasa tan absolutamente, que se condense, en él, el enigma de lo que nos hace como enigma trascendente de nuestra alteridad con respecto a los fenómenos como nada más que fenómenos, que esté ahí, que se halle en esa tentativa de “reconciliación” de nosotros con nosotros mismos, todo ello supone el lugar de una

⁷⁷ “El desobramiento está en la obra, pero no hace obra. De ahí que, cuando analizamos la obra, cuando la comentamos, tenemos tendencia bien a determinar este movimiento como la originalidad de un nuevo orden, una armonía en ruptura con otra armonía o bien, incluso, a comprenderla como el principio autónomo de su engendramiento, su unidad aplicada al trabajo: mientras que el desobramiento está siempre fuera de obra, lo cual no deja de ponerse en obra, la irregularidad siempre desunida (la no-estructura) que hace que la obra se relacione con otra cosa además de consigo misma, no porque diga o enuncie (recite, reproduzca) esa otra cosa —lo “real”—, sino porque sólo se dice a sí misma diciendo esa *otra* cosa, mediante esa distancia, esa diferencia, ese juego entre las palabras y las cosas, así como entre las cosas y las palabras, y entre un lenguaje y otro lenguaje. Este fuera de la diferencia hace que lo real nunca parezca estar en lo real, sino en el saber que lo elabora y lo transforma, pareciendo así, siempre, como si estuviera más en el discurso de la obra que en la vida, cuando es la vida, por la exterioridad que representa y que opone a las obras como su pretendido modelo, quien parece detentar el momento del desobramiento y ello independientemente de lo que haya ocurrido en la relación de obra”. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, París, 1969, pág. 612. La traducción que aquí damos es, igualmente, nuestra.

nueva esperanza. Pero ésta es una cuestión totalmente otra que sería imposible tratar aquí sin desbordarla⁷⁸.

Entonces, si ponemos “fin” a una obra es sólo porque, transpasiblemente, ahora o nunca sabremos hacer nada mejor. De ahí podría incluso concluirse, si queremos seguir dándole crédito a un filósofo tan poco *amateur* como lo pudiera ser Hegel, que todo fin del arte es, en realidad, la aparición de la obra. Y de ahí, asimismo, que la mejor definición de “artista” tal vez sea, y se trata una vez más de una fórmula lacaniana, la de “aquel que vive de su deseo”⁷⁹. Digamos que siempre se tratará del deseo (es decir, en última instancia de la pulsión de vida y de muerte), pero a

⁷⁸ Aunque no es del todo exacto. Sin duda, como proclama Richir, moriremos *arma virumque cano*, eso está claro. Pero hay que precisar, con Lichtenberg esta vez, que el arma (negra sobre blanco) de que se trata es, ni más ni menos que ¡un cuchillo sin hoja (y sin alma, pues) al que le falta, asimismo, el mango! Vid., de cualquiera de las maneras, Marc Richir, “La vérité de l’apparence”, en *La part de l’oeil N°7 : Art et phénoménologie*, Bruxelles, febrero de 1991, pp. 229-236. La traducción es mía. En español, puede consultarse, *El cuerpo (seguido de “La verdad de la apariencia”)*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015 [traducción y edición igualmente a mi cargo]. Esa colección se convertiría, luego, en Logaritmo amarillo. Cuya nominación, así como conceptualización primera [$\log_r(\text{amarillo}) = \infty$] corrió también por propia cuenta. Al cabo, un logaritmo amarillo sigue siendo mucho más discreto, vaya usted a comparar, que un pez soluble en el agua; y ello por la sencilla razón de que, a diferencia de este último, sí es una contradicción en los términos. He ahí si eso se quiere, en su versión más renacida, una nueva crítica de las armas (*Kritik der Waffen*) y arma de la crítica (*Waffe der Kritik*), ahora que, tanto como siempre, de lo que se habrá tratado es de cómo ni siquiera hablar de la lucha de clases. Cualquier tabú es la ley, y en nuestro caso viene marcada por el fetichismo de la circunstancia, a saber: la eterna circunstancia de un naufragio sin fondo y puede que, también, sin fundamento, llamado entre otras cosas “equivalencia de las mercancías”.

⁷⁹ Una vez más, las reminiscencias balzaquianas de esta apócrifa fórmula lacaniana que nos inventamos resultan aquí verdaderamente admirables y, a *fortiori*, digamos que pueden establecerse como incalculables. Lacan mismo formuló y sostuvo contra viento y marea que, en realidad, de lo único que uno puede declararse verdaderamente culpable es, siempre, de ceder en el deseo. Para Balzac la cosa ya estaba igualmente clara, sólo es preciso echar un vistazo a su *Tratado de la vida elegante*, a comenzar por los prolegómenos. Comoquiera que definir es abreviar, dice Balzac desde las primeras líneas, que “nous nous dispenserons de mêler la peinture aux x de l’algèbre, et nous tâcherons, en professant les doctrines les plus secrètes de la vie élégante, d’être compris même de nos antagonistes, les gens en bottes à revers. Or, les trois classes d’êtres créés par les moeurs modernes sont:

L’homme qui travaille,
L’homme qui pense,
L’homme qui ne fait rien.

De là trois formules d’existence assez complètes pour exprimer tous les genres de vie, depuis le roman poétique et vagabond du bohème jusqu’à l’histoire monotone et somnifère des rois constitutionnels:

La vie occupée,
La vie d’artiste,
La vie élégante”.

Más adelante en punto a la definición de la vida de artista, dirá que “estos seres indómitos [los artistas] forjan todo a su guisa”. Y “un aforismo europeo: el artista vive como quiere... o como puede”. Se le atribuye a otro dandy un poco más contemporáneo, es decir más americano, como pudiera ser F. S. Fitzgerald, la siguiente definición funcional, a la par que elegante: “An artist is someone who can hold two opposing viewpoints and still remain fully functional”. Lo que supondría el culmen de todo lo anterior y complacería a todas las madres. Sea como fuere, mucho antes que Byron, Brummell, Balzac, Wilde, Proust o el tal Marbeauf, el primero en gastárselas de auténtico dandy lacaniano fue sin duda Buffon, como de costumbre: “Le style est l’homme même”. El propio Lacan se aseguró de su lacanización al abrir los *Escritos* con la cita de marras sólo que le añadió un matiz decisivo: el estilo es el hombre a quien uno se dirige. Pero, vamos, que Rimbaud ya nos hizo muy conscientes de que poca cosa más existe aparte de la elegancia, la ciencia o la violencia. Lo veremos luego, más profusamente, en lo que respecta al “à quoi bon?” y otras cuestiones de ese género, como la del dandy *qua* primer poshumano.

condición de remachar con Richir que “todo aquello que depende de lo 'patológico' solamente se pondrá en juego en tanto que apertura, en esta tensión, hacia otra cosa que el 'sí mismo', en un irreductible *exceso de sentido* que remite, en abismo, al propio enigma de nuestra existencia. Y a la inversa, por el hecho de que hace rebotar las maneras de aparecer en maneras de aparecer transpuestas como en un especie de instancia armónica que se complejifica y se refuerza a cada paso, este exceso de sentido, es el *fenómeno mismo* de la obra en el seno de la cual actúan *conjuntamente*, unas en otras y de unas a otras, las maneras de ser transpuestas. Por tanto, sólo hay obra de arte si el efecto de artefacto, el efecto ilusorio de la ilusión, es neutralizado o anulado, mediante la elaboración simbólica (hecha por el artista) del material de las maneras de aparecer”. De modo que *comme d'habitude* la vida es lo patológico, así como lo más normal del mundo es la muerte. Y, de modo, asimismo que “ningún artista —continúa Richir— digno de ese nombre expone a la mirada de un prójimo sus estados de alma, tan poco interesantes desde el punto de vista estético como los de cualquier otro —si lo hace cae en ese género de impostura que es el narcisismo—, sino que todo verdadero artista expone al prójimo, en una especie de abandono absoluto e inmediatamente vulnerable, algo de su *Leiblichkeit* que es, sin embargo, en sí mismo infigurable. Por eso, en principio, estas “exposiciones”, siempre precarias y a reanudar, están siempre buscando un cumplimiento imposible. El verdadero artista no muere ahogado en su éxito público (si lo hace, cosa que a veces sucede, es porque ya no hace más que imitarse o caricaturizarse a sí mismo), pues conoce perfectamente esta precariedad: sólo puede morir con 'el arma en mano’”⁸⁰. *We Can't All Die In Bed*. No todos podemos morir en cama.

Claro que, indefensos y desarmados como estamos, nuestro tan funesto designio no es otro, *hèlas!*, que el de vivir nuestra (in)ex-istencia, nuestra “verdadera vida ausente”, en medio de un “vivir sin Idea” generalizado que, el Arte-facto o *Ge-stell* del mundo “tal cual es”, trata de imponernos por todas partes. *Here let a few artifacts fend in their own favour*. Mundo del que, directamente, será necesario huir (dicen que Yvetot vale tanto como Constantinopla, por lo tanto Mogro o Murcia bien valen París, Londres, Nueva York o incluso Yvetot, ¿quién sabe? No-yo, por supuesto.). Y, luego, perderse. Pero perderse como es debido, a conciencia; esto es, en ausencia, con todo el inconsciente, no para encontrarse sino, justamente, para perderse... y poder, así, al menos perderse: “huir de lo natal de la isla como Joyce o de la sociedad de los salones para no salir de la habitación como Proust, es siempre hablar una “lengua extranjera” a los nativos o a la gente del mundo. La imagen que de sí mismo tiene el artista es la de un “bárbaro”, no ya como aquel que no

⁸⁰ Marc Richir, “Art et artefact” publicado en 2002 en *Utopia*. La traducción es mía. Artículo incluido en el monográfico hipertraductorial *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

sabe hablar el griego sino como aquel cuya lengua es extranjera y cuyo “mensaje” es del orden aleatorio y errante de la botella en el mar”⁸¹.

*
**

La odiosa “rabia por concluir” de Flaubert acabará por convertirse, antes o después pero cuasi irremediabilmente, en la “rabia por expresar” de un Francis Ponge que, para él, en su toma de partido por las cosas, sencillamente venía a significar que ya sólo iba a existir una única salida posible: “hablar contra las palabras”⁸². ¡Que las palabras ex-criban las cosas!, he ahí el nuevo

⁸¹ Jean Borreil, *op.cit.*, ed. cit., etc. Sin duda, perderse y hacerse olvidar supondría, al menos para nosotros, la más dulce de las mundificaciones. Ahora bien, aquí, cabe recordar que no seríamos los primeros ni los únicos en desearlo. Nada menos original, por así decir. Y también nada más improbable. Guy Debord vio muy claro que en un mundo unificado es imposible exiliarse (unánime sadismo es ese mundo, pero esa no tiene por qué ser la única y específica manera de habitar el mundo). Aunque para el propio Joyce, o más exactamente para su héroe Stephen, como ya hemos dicho, la soledad era el principio fundamental de la economía artística. Y Proust hablaba directamente de “toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude: la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté” (*À la recherche...*, op, cit, etc.). A propósito del deje autoerótico del último y voluptuoso elemento de la constelación proustiana aprovecharemos para señalar, aunque sólo sea de pasada y para dar algún sentido al primer título de este escrito —tanto por lo que respecta a lo jaculatorio, como a lo eyaculatorio y lo místico—, que el autoerotismo (entiéndase por ello no sólo el hecho de hacer el amor en un coche) es tan imposible como el autoanálisis o la autocorrección. Y este mismo comentario puede servirnos, también, para dar buena prueba de ello. Al menos de esto último. Aun a trueque, por otra parte, de que, como ya hemos dicho, intentemos ser siempre nuestros más despiadados censores. Nos consuela, sin embargo, el no ser tampoco los únicos ni los primeros, también en este punto. En concreto, podemos señalar a Leo Bersani que, en un magnífico artículo acerca de Descartes, Freud y otros (entre ellos Proust y Beckett), descubría una ardiente y singular pulsión masturbatoria en los escritos de estos: “¿Hasta qué punto es el mundo necesario u hostil para el conocimiento? ¿Se puede acariciar el pensamiento en el conocimiento? ¿La idea misma del conocimiento como algo que podemos poseer se basa en una ontología del pensamiento como apropiación, y, por encima de todo, como apropiación de uno mismo? ¿Existe una modalidad no masturbatoria de pensamiento y, podría añadir, de escritura? Al hacer esta última pregunta no pretendo rebajar absurdamente el pensamiento y la escritura a la masturbación. En efecto, si algo ha hecho mi examen de Descartes, Proust y Freud ha sido aumentar mi respeto por la masturbación”. Lo que no deja de tener que ver con un cierto idiotismo del que ya hemos predicho algo y diremos todavía algunas palabras enseguida.

⁸² Cf. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Gallimard, París, 2005. Vid. también, *La rage de l'expression*, Gallimard, París, 1976. En cuyas “Orillas del Loira” podemos encontrar lo siguiente: “Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination: ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles. En revenir toujours à l'objet lui même, à ce qu'il a de brut, de différent: différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui. Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. Ainsi, écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème... Aucun poème n'étant jamais sans appel a minima de la part de l'objet du poème, ni sans plainte en contrefaçon. L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits): il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard. Ce que les lignes précédentes ne disent pas assez: en conséquence, ne jamais m'arrêter à la forme poétique celle-ci devant pourtant être utilisée à un moment de mon étude parce qu'elle dispose un jeu de miroirs qui peut faire apparaître certains aspects demeurés obscurs de l'objet. L'entre choc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet. Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les poèmes sont inconciliables. Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau). C'est le second terme de l'alternative que mon goût (un goût violent des choses, et des progrès de l'esprit) sans hésitation me fait choisir. Ma détermination est donc prise... Peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter. Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon

programa. Pero, en la medida en que las ex-criban, se separarán aún más irremediamente de ellas. Idéntica pulsión tanto en Bram Van Velde, ya lo hemos visto, como en Beckett. Vayamos si no, a su “Carta alemana” de 1937, en la que consignaba el programa literario de la escritura siempre por venir:

En realidad cada vez me resulta más difícil, incluso absurdo, escribir en un inglés formal. Mi propia lengua cada vez se asemeja más a un velo que he de hacer jirones para acceder a las cosas (o a la nada) que hay detrás. Gramática y estilo. Me parece que han llegado a ser tan caducos como un traje de baño estilo Biedermeier o la impasibilidad de un caballero. Una máscara. Esperemos que llegue el día, gracias a Dios en determinados círculos ya ha llegado, en que la lengua se emplee de la manera más eficaz allí donde está siendo más eficazmente maltratada. *En vista de que* no podemos suprimir la lengua de una vez por todas, al menos no queremos dejar de hacer nada que pueda favorecer su desprestigio. Horadar en ella un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, ya sea algo o nada, comience a verterse poco a poco”⁸³.

Y, a continuación, el propio Beckett nos soltará bien a las claras de lo que, en resumidas cuentas, había de tratarse; a saber, de “un ataque a las palabras en nombre de la belleza”⁸⁴. He ahí otro caso de exquisito solecismo. Nada más bello, en efecto, que pulverizar mejorativa o peyorativamente el fetiche de una lengua madre. *A la mère il faut y toucher*. Hay que tocarla “ahí”, desde luego. Lo cual puede llegar a ser tan feo que resultaría escandalosamente hermoso. Tan abyecto que la santidad, si no el martirio, se le asemejan jaculatoriamente.

Esa maternal belleza vapuleada, tonta, martirizada, el siglo XX, tanto como cualquier otro, se afanará en buscarla hasta lo sublime. Pero nosotros, los tataranietos de Marx y la Pepsi-Cola ya no soportaríamos el *collage* de una Helena zeux(h)ipotética cualquiera: esos trozos de eternidad

coup de reins pour en sortir”. Véanse ahí, si se nos concede, algunos estatutos de lo ex-crito, conforme a lo siempre por decir..

⁸³ Samuel Beckett, *Disjecta*, Arena, Madrid, 2009. Las cursivas son nuestras. Ahora bien, dicho título viene, casi con toda seguridad, de esa locución latina que es el “Disjecta membra poetae”, recogida en las Satiras horacianas (1.4.62) con la variante *diseiecti membra poetae*, referida según parece al poeta romano Ennio. “Disjecta Membra” se usa, asimismo, sobre todo en el ámbito académico, en alusión a todo el tinglado de la cerámica griega (*pottery*, en inglés, cuya raíz “pot” será también una palabra ama en Beckett), es decir a los fragmentos de piezas que hacen las colecciones. De modo que, de un modo más laxo, para nosotros podrá significar la siempre imposible resurrección fragmentaria de una nueva intensidad perceptiva.

⁸⁴ *Ibid.* pág. 57. Análogas intenciones, esta vez letristas y, todo es señalarlo, algo más pretenciosas por lo irrecuperable, poseía en aquel entonces Jean-Isidore Isou: no sólo en cuanto a la lengua poética, literaria, musical o teatral sino también, incluso, en relación al lenguaje cinematográfico (*Esthétique du cinéma*, 1952) y a las artes plásticas. Cosa que le llevaría a la invención de la hipergrafía en 1950 (a saber: organización estética de los signos y letras), o a la del Arte infinitesimal (basado, según él, en ciertas partículas estéticas imaginarias) en 1956, o a la inauguración del Arte Supratemporal (basado en la participación infinita del público) en 1960, o más recientemente, en 1991, y ya tras la muerte de Beckett, a dar el pistoletazo de salida para el “excoordisme”, basado esta vez en las extensiones y coordinaciones de formas concretas, bien imaginarias o bien inimaginables. Su consigna fue, en principio, muy parecida a la beckettiana pero, como decimos, a nivel de la estética y a nivel de la letra: empezar por la destrucción de la palabra a favor de las letras, buscando capturar cada estímulo signico entre ellas y empeñándose en no usar jamás lo que él llamaba “medidas apriori”, es decir, las palabras. Un esfuerzo, el suyo, transoceánico a más de encomiable, sin duda. Pero siempre dentro de la estética y del REA. Beckett, en trueque, a nuestros ojos opera, inestéticamente, contra la lengua y desde la frase. Con Isou, sin embargo, coincidiremos muy mucho, posteriormente, debido a su concepto de “externité”, que nosotros traduciríamos, creemos que con buen tino, como “externidad”.

provisoria nos serían francamente insufribles, nos estragarían agriamente, se nos harían demasiado lacerantes (o peor: nuestra mediocridad los volvería insustanciales)⁸⁵. *Too good to be true* o, si se prefiere, *très beau pour être vrai*, sabiéndose como se sabe que lo bello no se opone a lo feo sino a lo sublime, del mismo exacto modo en que lo bueno se opone, no a lo malo, sino a lo mejor... aunque todo, desde siempre, ya estuviera secretamente decidido hacia lo peor (οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν). En efecto, la Venus está rajada.

El caso es que, fuera de lo pseudobello y de lo pseudosublime, en una suerte de irreductible *epojé* estética, en lo imprevisible fenomenológico, lo indecible dialéctico o, directamente, en lo irrepresentable que se corresponde, como puede, a lo real lacaniano, aquello que nos va mostrar el arte del Siglo será, por *fas* o por *nefas*, la verdad de la apariencia. La verdad de la apariencia richiriana, claro; pero, ¿no es ésta, asimismo, la verdad de la apariencia del apólogo contemporáneo de Zeuxis y Parrasios? ¿no son un Beckett y un Rothko, un Beckett y un Klein, un Beckett y un Reinhardt o un Beckett y un Jarman, por poner dos o tres pares de ejemplos más o menos monocromos, sus sosias *überklassiker*? Sin duda. De hecho, así concluye Gerard Wajcman un magistral artículo sobre el arte contemporáneo: “réaliser une oeuvre comme l'équivalent absolu d'un acte qui consiste à impliquer les sujets-spectateurs dans ce qu'ils voient, dans le réel, si ça ne garantit rien, c'est sans aucun doute ce qui prend au plus près en charge la transmission de ce que nous préférons ne pas nous souvenir du XXe siècle, qui est la vérité de ce siècle”⁸⁶. El velo del velo sólo era, pues, un agujero en lo real, un trampantojo desvelado de lo irrepresentable con cuyo retal se hace la cola para bruñir los colores al temple. Aunque, como se verá, no sólo eso es lo que nos convierte en los exactos contemporáneos de Beckett, nuestro más decisivo Parrasios⁸⁷.

⁸⁵ Esa belleza por la que el “yo” fue muy lejos, tan lejos y tan cerca, hasta el quiasmo, hasta elevar el objeto a la dignidad de la Cosa. Si pudiera haber banda sonora en una hipótesis como esta o como la hipótesis que imagina el siglo XIX y realiza el siglo XX, o si tan sólo se pudiera cantar o, incluso silbar, para buscar una frase, sería sin duda Leonard Cohen y el “Came So Far For Beauty”. Nos la sabemos de memoria, es una canción vieja y amarga como todas las que son recientes, y las que no. Por eso se recoge, precisamente, en *Recent Songs*: “I came so far for beauty / I left so much behind / My patience and my family / My masterpiece unsigned / I thought I'd be rewarded / For such a lonely choice / And surely she would answer / To such a very hopeless voice / I practiced all my sainthood / I gave to one and all / But the rumours of my virtue / They moved her not at all / I changed my style to silver / I changed my clothed to black / And where I would surrender / Now I would attack I stormed the old casino / For the money and the flesh And I myself decided / What was rotten and what was fresh / And men to do my bidding / And broken bones to teach / The value of my pardon / The shadow of my reach / But no, I could not touch her / With such a heavy hand / Her star beyond my order / Her nakedness unmanned / I came so far for beauty / I left so much behind / My patience and my family / My masterpiece unsigned”. Y por eso Godard la introduce en sus *Histoire(s) du cinema*, porque las Historias del Cine son una parte sublime de nuestra breve y aburrida historia del mundo.

⁸⁶ Gérard Wajcman, “L'image et la vérité”, in *Eres/Savoirs et clinique*, 2003. Puede encontrarse una versión traducida de este artículo en el monográfico *El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar de la Historia* editado por mí en Brumaria. Vid. *supra*, para más detalles.

⁸⁷ Toda la cosidad de un trampantojo reside, curiosamente, en que no sea tramposo. En una palabra : que la ilusión sea dada como ilusoria. Por ejemplo, dice la leyenda que Wu Tao-tzu, pintor chino de la dinastía Tang, desapareció entre

Una escritura no es sino esta “eternidad” (que diría Laforgue) básica en todo el Arte y La Literatura. Del arte son cosa los insabidos atajos que, sin echar a faltar un cierto no-saber aun siempre habiéndolo supuesto, producen, fuerzan y llaman al amor del saber, un segundo amor del primero: he ahí, inusitada y maravillosamente, la Cosa del Arte. Y, por lo que respecta a La Literatura, todas sus letras habrán sido, de antemano, palabrotas de amor, grafías tanatoeróticas en el sujeto. A fuer de desastre, por supuesto.

Sólo que, seguramente, no había para tanto. Quizás por eso siempre que uno escribe, y esto no es tan paradójico como bien pudiera presuponerse, lo hace para dejar de escribir o, mejor aún, para borrarse el rostro, perderse hasta del nombre, esto es, de la perfección del semblante. Y ello porque La Literatura no habrá sido más que esta posibilidad de olvidarse a uno mismo sin olvidar al mismo tiempo, o eso nos tememos, la propia paráfrasis palimpsestosa e infinita que llamamos Literatura⁸⁸. Sucede, también y no obstante, lo contrario: si se escribe es porque no se existe. La escritura toca, pues, a la inexistencia cuando no, ya lo hemos dicho, al asesinato y a la muerte. Siempre que algo se escribe es para hacerse ex-sistir y en ese mismo movimiento, seguramente, para pedir perdón por la singularidad de su propio no querer decir y, así, siempre simultáneamente,

la bruma del paisaje marítimo en jade azul que acababa de pintar. Lo raro es ese saber otro : en palabras borgianas, los cuadros como aquel ya serían ficciones porque, en ellos, el viento sopla. Luego está la radical extrañeza que hay, la hiancia, en el entredós del nombre propio. El Tao que él mismo portaba como apellido significa, en los trazos de su ideopictograma en chino, lo mismo que la doctrina taoísta : « ir de cabeza ». Lo que, un poco más precisamente, podría traducirse mejor como « experiencia del vacío ». Sin duda Beckett fue uno de los mayores genios del siglo XX en ello, a saber : el arabesco de blanco sobre blanco, la aféresis de la aliteración, la organización del vacío, el cuasi-tocar lo real, que es el « eso » y el « hay » de lo que no tiene nombre en ninguna lengua, pero que siempre ocupa su lugar dentro y fuera de lenguaje, en ellas. Hay acontecimiento cuando, ante un cuadro, un libro, una instalación de arte contemporáneo, &c., podemos decir « hacía un viento como para llevarse a un congreso entero de filatélicos ». He ahí el trampantojo : *Partager les dépouilles objets qui deviendront admirer l'usure, la patine sujets de thèses. Les plus beaux, symboles de leur propre destruction en supprimer beaucoup - organiser le vandalisme - enchères de monter se réduisant à un seul (1) : pièce à conviction de génocide. Croire rendre la monnaie de la pièce (soit : ni croix ni pile) en exploitant. (1) Précieux à regarder en transparence. Pleins donnant de par la matière même bloc de quartz bleuté, cristal de roche l'illusion de creux imbriqués de vides d'extérieurs internes : lignes saillantes, arêtes luisantes glacées s'entassant les unes sur les autres s'entrecroisant en une infinité de figures géométriques englobant tous les jeux de perspective jetant clarté dans les ténèbres. Trompe-l'œil.* Triunfo sobre el ojo, de la mirada.

⁸⁸ Al menos podríamos llamarla así de manera infinitamente transitoria. Aun cuando lo transitorio, desgraciada o afortunadamente para nosotros (nunca se sabe), forma parte ontológica de lo que Husserl también llamaba la “tarea infinita”. A esa tarea infinita, que además es transición infinita, deberíamos llamarla, a partir de ahora, por su verdadero nombre, a saber: traducción. Uno, incluso, podría imaginarse que una sociedad emancipada sería una sociedad de narradores-traductores, siempre y simultáneamente en posición de intercambio. Pero, si en el momento mismo que echamos a mentar dicha sociedad la volvemos imposible, se pregunta Jorge Alemán: “¿Cuales serían sus condiciones? Apostar al deseo sin garantías sin excluir el horizonte de la responsabilidad. Aceptar el carácter irreductible del deseo sin caer en la tentación del goce propio del mártir. Soportar la infelicidad contingente sin que se convierta en una desdicha necesaria. Saber perder sin identificarse con aquello que se ha perdido. Tener conciencia de la propia finitud, escapando a la fascinación de la cultura de la pulsión de muerte. En esta sociedad imposible habría lugar para la tragedia singular, pero no para la humillación planificada; encontraría lugar el dolor de existir, pero no la explotación de la fuerza de trabajo; se realizaría la voluntad de decir cualquier cosa y también la de callar, pero no un silencio cobarde; estaría contemplado el ser extranjeros de sí mismos, pero no el desarraigo obligado para las multitudes”. (Fragmento extraído del texto de la presentación de Jorge Alemán para la 5ª Conferencia del ICFG: *Soledad:Común. Política y psicoanálisis*, dentro del ciclo (Octubre 2012-Mayo 2013) de conferencias y debates de Psicoanálisis en Granada englobados bajo el rótulo: “¿Qué felicidad hoy?”).

para dar testimonio de todas las demás atragantadas ausencias de obra. Por eso, es decir por ser la repetición de un irrecomenzable —tal es la paradoja de una fiesta, o eso se pensaba Deleuze—, las obras nunca se acaban. Entonces, tal vez sólo se escribe para responder a eso que, muy exactamente, se hallaría en juego en la radical apuesta por hacerse un nombre o un hueco de lo que, el propio Beckett, llamó directamente: lo innombrable. Digamos que siempre hay un *etwas* que, pequeño algo de una nada, por supuesto, haría supuestamente escribir.. si el condicional no implicara ya una cierta negación, claro.

Entredós de todas las paradojas: se tiene que escribir, digámoslo así, y seguir escribiendo, en esta fraternidad del crimen literario, para pedir perdón por lo imperdonable de escribir. A falta de Juicio Final que, si lo hubiera, Derrida describe más o menos de la manera siguiente:

En vista de que la literatura (en el sentido estricto: como institución occidental moderna) implica *en principio* el derecho a decirlo todo y a ocultarlo todo, siendo en esto inseparable de una democracia por venir;

en vista de que la estructura supuestamente ficticia de toda obra exonera al firmante en cuanto a la responsabilidad, ante la ley política o cívica, del sentido y el referente (de lo que quiere decir y a lo que apunta, exhibe o encripta el *adentro* de su texto que siempre puede, por consiguiente, *no pararse a plantear* ningún sentido ni ningún referente, no querer decir nada), agravando tanto más de ese modo, hasta el infinito, su responsabilidad para con el acontecimiento singular que constituye cada obra (responsabilidad nula e infinita, como la de Abraham);

en vista de que los secretos o los efectos de secretos encriptados en semejante acontecimiento literario no tienen por qué responder o corresponder a ningún sentido o realidad en el mundo y de que reclaman una suspensión al respecto (no la suspensión de la referencia, sino la suspensión, la puesta entre paréntesis o entre comillas de la tesis del sentido determinado o del referente real, de su delimitación; de ahí la virtud propiamente *fenomenológica*, por consiguiente meteórica, del *fenómeno literario*);

en vista de que la literatura es el lugar de todos esos secretos sin secreto, de todas esas criptas sin profundidad, sin más fondo que el abismo de la llamada o de la destinación, sin más ley que la singularidad del acontecimiento, la *obra*;

en vista de que ese derecho literario a la ficción supone una historia que instaaura una *autorización* (el estatus de un *autor* irresponsable e hiperresponsable) para la decisión performativa de producir acontecimientos que, en tanto que actos de lenguaje, son otras tantas destinaciones y respuestas;

en vista de que el advenimiento de ese derecho implica la alianza indisoluble entre una autonomía extrema (la libertad democrática de todos y cada uno, etc.) y una heteronomía extrema (ese derecho es dado y tal vez retirado, está limitado a la precaria frontera del contrato que delimita lo literario a partir de criterios *externos*: ninguna frase es literaria en sí misma, ni desvela su “literalidad” en el transcurso de un análisis *interno*; no se convierte en literaria, no adquiere su *función* literaria sino según el contexto y la convención, es decir, desde poderes no literarios);

entonces, la literatura hereda, ciertamente, una historia santa cuyo momento abrahámico sigue siendo el secreto esencial (y ¿quién negará que la literatura sigue siendo un resto de religión, un vínculo y un reducto de sacro-santidad en una sociedad sin Dios?), pero también reniega de esa historia, de esa apariencia, de esa herencia. Reniega de esa filiación. La traiciona en el doble sentido de la palabra: le es infiel, rompe con ella en el momento mismo de manifestar su “verdad” y de desvelar su secreto. A saber, su propia filiación: posible imposible. Dicha “verdad” se da sólo con

la condición de una negación cuya posibilidad implicaba ya las ligaduras de Isaac.

Por esa doble traición la literatura no puede sino pedir perdón. No hay literatura que no pida, desde su primera palabra, perdón. Al comienzo, hubo el perdón. Por nada. Por no querer decir nada⁸⁹.

He ahí el secreto, la carta robada de Poe o la figura persa en la alfombra henryjamesiana que, indudablemente, puede suponer un motivo tan concreto como cualquier otro, “tan concreto como un pájaro en una jaula, un cebo en un anzuelo, un trozo de queso en una ratonera”⁹⁰. Perdón por no querer decir. Nada o, simplemente, por decir el silencio planetario. Perdón por lo imperdonable. Eso que era, justamente, *das Unverzeihliche*. Lo imperdonable tal cual. Pero, al mismo tiempo, sin mancha. *Unforgettable*. Inolvidable. *Pour un mot tombé dans l'oubli, pour un trou de mémoire, j'écris une phrase entière dans l'espoir de combler le trou*. Realmente, la sola injusticia es ocupar un lugar y lo imperdonable es que, dentro de un horizonte sin acontecimientos, todos los días merecen el mayor de los olvidos.

*
**

“Des astres / Désastres”⁹¹, escribía Desnos. Aunque, siguiendo su propio juego, nosotros podríamos

⁸⁹ Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2006. Ver también, del mismo autor y en este sentido: *Cada vez única, el fin del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2005, *Donner le temps, la fausse monnaie*, Éditions Galilée, París, 1991, *Schibboleth, Pour Paul Celan*, Galilée, París, 1986 y, por supuesto, *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, París, 1967. Apostillando un poco estos ensayos de Derrida, adelantaremos, aunque parezca algo desgreñado, que en toda Historia de lo que siempre se habrá tratado, *à la vérité*, es de cómo no hablar (en teoría) del comunismo y de cómo no escribirlo en ~~La~~ Literatura. He ahí una re(de)negación. Y ello, fijo, muy para el pesar de los deconstruccionistas posderrideanos y muchos otros *tactical pigs* advenedizos de Heidegger.

⁹⁰ Henry James, *La figura de la alfombra*, Orbis, Barcelona, 1987. En cuanto a la carta robada de Poe, quizás el mejor estudio, o al menos el más detectivesco, sea el de Jean-Claude Milner, “Retour à La lettre volée”, en *Détections fictives*, Seuil, París, 1985. En él, describe minuciosamente la otra escena del crimen, que como siempre es extrañamente familiar, a saber, la escena de ~~La~~ Literatura: el misterioso ministro D..., como es bien sabido desde el principio, ladrón de la carta, no sería ni más ni menos que el hermano de Dupin, de ahí el borramiento del apellido (que, por otro lado y por supuesto, es el Nombre del Padre) y de ahí, también, las pistas acerca del doble, sus pliegues en doblez (*Zwiefalt*) y la duplicidad que nos va dejando el texto: la recompensa había sido “doblada” recientemente, etc. Dupin vive, además, en el tercero (excluido) del 33 (doble 3) Rue Dunot (del no-Dupin, se entiende) del Faubourg (donde en homonimia se escucha, literalmente: falso-burgo) de St. Germain (lo cual suena, en efecto, a los “frères germains” que, en francés, son los hermanos de sangre), de ahí el reconocimiento, también desde el principio, de la “letra” en la carta de su hermano y su gusto por la poesía y las matemáticas, y el “por mi parte, también me confieso culpable de un par de malos versos” confesado por el propio Dupin, etc. Etc. Milner descifra en lo encriptado del texto, desde luego es una hipótesis deliciosamente divertida, que Dupin bien pudiera, además, haber sido ¡el amante secreto de la Reina! Ese sería todo el misterio de los versos del Atreo que se refieren al propósito de éste para vengarse de su hermano por haberle arrebatado a su mujer a los pies del altar. Así: “un designio tan funesto, es digno de Tiestes si no es digno de Atreo”. Desde luego no habría que olvidar los magníficos comentarios precursores de Lacan en su “Seminario sobre La carta robada” y los de Derrida, en forma de disputa, sobre los de Lacan. Una carta (*lettre*) que siempre llega a su destino y una que nunca llega a su destino, además del forzamiento lacaniano y del lapsus que descubre Derrida: Lacan desliza, nada menos, “destin” por “dessein”. Una letra (*lettre*) y una elipsis en un mismo lapsus sublime. Vid. Jacques Derrida, *El concepto de verdad en Lacan, Homo sapiens*, Buenos Aires, 1977.

⁹¹ Se trata de dos versos (no tan sueltos) entre las texturas poéticas, o el poema en sí mismo, que conforma la recolección *L'Aumonyme* in *Œuvres de Robert Desnos*, Gallimard, París, 2003. Toda la obra de Desnos es, de hecho, un solo y hermosísimo poema cortado de cuajo por los nazis en 1945. Si a su insustituible pérdida unimos, por

escribirle, a su vez, como: “Des nos”. Una vez más todo se reduce a una homonimia y al deslizamiento de un espacio: astros y desastres, Desnos y “de nosotros”. En este cambio de astros no tendríamos por qué ver ningún infortunio, por cierto. Es más, podríamos sostener, sería muy sencillo, que en semejante homonimia descansa la mismísima ley de gravitación literaria de todas nuestras escrituras⁹². Nada más moderno en este umbral de la modernidad, *readers and gentleman*, que el autolaberinto, el hipercaosmos y el archifósil meteórico⁹³. *Pitié pour l'amant des homonymes*.

ejemplo, las de los matemáticos Lautman y Cavaillès y tantos otros desconocidos caídos bajo la barbarie nazi o la civilización interimperialista mundial (otra barbarie), uno empieza a entender perfectamente las palabras finales de Politzer cuando, después haber sido salvajemente torturado durante días, fue conducido frente al pelotón de fusilamiento y, en el instante mismo en que habían de apretar sus gatillos, lanzaba a sus verdugos, por supuesto en el más perfecto alemán, la maldición siguiente: “¡Soy yo quien os fusila a todos vosotros, imbéciles!”. Ahora bien, en lo que hace a la deportación de Desnos, es de temer que la asquerosa delación del, por aquellas, algo más que filonazi Céline, no le ayudara en absoluto. Su Carta al director de “Aujourd'hui” del 7 marzo de 1941, tuvo como sucinta réplica por parte de Desnos, las líneas siguientes: “La réponse de M. Louis Destouches, dit Louis Ferdinand Céline est trop claire pour qu'il soit nécessaire de commenter chaque phrase. Au surplus, les lecteurs n'auront qu'à se référer à mon article de lundi dernier. Je crois cependant utile de souligner la théorie originale suivant laquelle un « critique littéraire » n'a qu'une alternative: ou crier « mort à Céline » ou crier « mort aux Juifs ». C'est là une formule curieuse et peu mathématique dont je tiens à laisser la responsabilité à M. Louis Destouches dit « Louis Ferdinand Céline ». Signé: Robert Desnos dit « Robert Desnos »”. De todos modos pueden consultarse los tres documentos de este episodio (la crónica de Desnos, la Carta de delación de Céline en respuesta a ella y la amarga réplica de Desnos) en el n° 13 de la revista *Change*, pp. 82-86.

⁹² En cuanto a la gravitación literaria resultan interesantísimos y, sin duda, ineludibles, los siguientes títulos de Jacques Garelli: *Rythmes et Mondes*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993; *Introduction au Logos du monde esthétique*, París, Beauchesne, 2000; *La Gravitation poétique*, París, Mercure de France, 1966; “Sur la Mémoire du Monde”, in *Penser le Poème*, Encre Marine, 2000. Véase, igualmente, a propósito de todas estas cuestiones: *Artaud et la question du Lieu*, París, José Corti, 1982. Por otra parte, Koyré, en uno de sus primeros artículos ya nos avisaba del uso y abuso de la experiencia imaginaria desde Galileo. Y lo hacía cómo sigue: “La loi de la chute des corps, qui a sonné le glas de la physique aristotélicienne, comporte deux assertions qui, bien qu'étroitement liées dans l'esprit de Galilée, ne sont pas moins indépendantes l'une de l'autre et doivent, de ce fait, être soigneusement distinguées. La première concerne la structure mathématique et dynamique du mouvement de la chute. Elle affirme que ce mouvement obéit à la loi du nombre et que les espaces traversés dans des intervalles successifs (et égaux) du temps sont *ut numeri impares ab unitate*; en d'autres termes, qu'une force constante, à l'encontre de ce qu'avait enseigné Aristote, détermine non pas un mouvement uniforme, mais un mouvement uniformément accéléré, c'est-à-dire que l'action de la force motrice produit non pas une vitesse, mais une accélération. La deuxième ajoute que dans leur mouvement de chute, également à l'encontre d'Aristote, tous les corps, grands et petits, lourds et légers, c'est-à-dire quelles que soient leurs dimensions et leurs natures, tombent, en principe, sinon en fait, avec la même vitesse; en d'autres termes, que l'accélération de la chute est une constante universelle”. La experiencia imaginaria, de la que aquí nosotros hacemos obviamente un pastiche paródico, como siempre, suple la imposibilidad real del objeto teóricamente perfecto *in rerum natura*. No hay verdad (ya sea amorosa, científica, artística o política) que no se configure en una ficción real, es decir, cuya aparecencia no suponga, desde ya, un estar en falso siempre fundamental y, a más, sin fondo real y verdaderamente sintomático en esa aceleración que le es tan propia al *horror vacui* de los diversos cuerpos y lenguajes. No obstante, para la cita de Koyre vid. “De l'expérience imaginaire et de son abus”. In: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1960, Tome 13 n°3, pp. 197-245. Así como, por supuesto, su obra capital *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, París, 1973. Más adelante se probará, con todo, si acaso ~~La~~ Literatura no habrá devenido un fluido no-newtoniano con el tiempo.

⁹³ En conferencia a propósito de su, por el momento, primera obra magna (*Après la finitude*, abreviado más abajo como: AF), Quentin Meillassoux dilucidaba ciertos extremos de su materialismo especulativo y anti-correlacionista, al que hemos aludido un poco de refilón, ciertamente, en nuestras primeras líneas pro-lógicas, en los términos siguientes: “A fossil is a material bearing traces of pre-historic life: but what I call an “archefossil” is a material indicating traces of “ancestral” phenomena anterior even to the emergence of life. I call “ancestral” a reality- a thing or event- which existed before life on earth. [...] My question, indeed, is more precise: I ask if correlationism -in any of its versions- is able to give a sense, or a meaning to ancestral statements. And what I try to show is that it is impossible for correlationism, in spite of all the various forms of subtle argumentations it is able to invent -it is impossible, I maintain, for correlationism to give sense to natural science's capacity to produce ancestral statements

Y es que La Literatura siempre habrá sido eso que nos hace frufú (otra manera de llamar a la matemática del goce) o nos erige espasmos (otra forma de apartar y/o rozar la angustia del pensamiento) y donde no habremos sabido, nunca, leer otra cosa que *Je t'aime* en todas sus páginas. Y *a fortiori* en lo atinente al arte como tal, del que todos somos, más o menos, *unhappitens*.

No es extraño, a este respecto, que Daniel Sibony sostenga, yendo más allá de la tranquilizadora conveniencia, que “la verdadera historia es aquella que arranca su soporte a la repetición, la historia que llega, meteoro desatado, del inconsciente”⁹⁴. Lo mismo sucede en el Arte y La Literatura, la verdadera historia viene de las apuestas radicales de escritura, en el desastre del sujeto, en el catastrófico movimiento de la letra, de todo aquello que puede hacer una constelación o, todo lo menos, su reverso anárquico y ateleológico, que después de Giacomo Joyce podemos, al menos eso hace Guattari, llamar “caosmosis” y que concretamente Joyce, en *Finnegans Wake*, llamaba un poco más en estricto “chaosmos”, a saber: “every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on

thanks to the arche-fossils (radioactive isotope, stellar luminescence). How could one give sense to the idea of a time preceding the subject, or consciousness or Dasein; a time within which subjectivity or being-in-the-world itself emerged- and perhaps will disappear along with humanity and terrestrial life- if one makes of time, and space, and the visible world, the strict correlates of this subjectivity? If time is a correlate of the subject, then nothing can actually precede the subject- as individual or more radically as human species- within time. Because what existed before the subject existed before the subject for the subject. Appeals to intersubjectivity are of no account here, since the time in question is not the time preceding such and such an individual- this time is still social, made up of the subjective temporality of ancestors - but a time preceding all life, and so every human community. I maintain that there are an infinity of ways in which the different versions of correlationism can try to deny or mask this aporia, and I try to deconstruct some of these in *After Finitude*. [...] Now, what can we say about this absolute which is identified with facticity? What is facticity once it is considered as an absolute, rather than as a limit? The answer is time- facticity as absolute must be considered as time, but a very special time, that I called in AF “hyper-chaos”. What do I mean by this term? To say that the absolute is time, or chaos, seems very trite, very banal. But the time we discover here is, as I said, a very special time: not a physical time, not an ordinary chaos. Hyper-chaos is very different from what we call usually “chaos”. By chaos we usually mean disorder, randomness, the eternal becoming of everything. But these properties are not properties of Hyper-Chaos: its contingency is so radical that even becoming, disorder, or randomness can be destroyed by it, and replaced by order, determinism, and fixity. Things are so contingent in Hyper-chaos that time is able to destroy even the becoming of things. If facticity is the absolute, contingency no longer means the necessity of destruction or disorder, but rather the equal contingency of order and disorder, of becoming and sempiternity. That’s why I now prefer to use the term surcontingence, supercontingency, rather than contingency. [...] On the contrary, the notion of Hyper-Chaos is the idea of a time so completely liberated from metaphysical necessity that nothing constrains it: neither becoming nor the substratum. This hyper-chaotic time is able to create and destroy even becoming, producing without reason fixity or movement, repetition or creation. That’s why I think that ultimately the matter of philosophy is not being or becoming, representation or reality, but a very special possibility, which is not a formal possible, but a real and dense possible, which I call the “peut-être”- the ‘may-be’. In French, I would say: *L'affaire de la philosophie n'est pas l'être, mais le peut-être*. [Philosophy’s concern is not with being but with the May-be.] This even [“This mere Peut-être” or “Even this Peut-être”?] Peut-être, I believe, but it would be too complex to demonstrate this here, is very close to the final Peut-être of Mallarmé’s *Un Coup de dés*”. Esta conferencia, que tuvo lugar en la Universidad de Middlesex, en Londres, el 8 de mayo de 2008, ha sido recientemente publicada en español por Brumaria en el monográfico *El Arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, op. cit, etc. Consideramos que todavía no se ha medido suficientemente la repercusión de las tales propuestas anti-correlacionistas. Ni con mucho, a decir verdad.

⁹⁴ Daniel Sibony, *L'Autre incastrable*, Seuil, París, 1978. Pág. 192.

as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns”⁹⁵.

La Literatura, *volens nolens*, habrá sido meteórica o no habrá sido, ni será... ¡nada más que enjambre de meteoros! Al igual que la Historia que se hará, pues, también meteórica en cuanto que constituye la emergencia de la aletosa verdad, inorientablemente, dentro y fuera de lo real... la venida acontecimental más antihegeliana, si se quiere. Por eso Lacan, en El Seminario 3 *Las Psicosis*, relacionaba, y además de un modo capital, el significante con el meteoro. Recordémoslo:

Cómo explicar si no que un hombre pueda entender algo, lo que se llama entender, de la formulación más simple que se inscribe en el lenguaje, la palabra elemental: *es eso*. Para un hombre esta fórmula tiene sin embargo un sentido explicativo. Vio algo, cualquier cosa que está ahí, y *es eso*. Cualquiera sea la cosa en cuya presencia está, aunque se trate de lo más singular, de lo más bizarro, incluso de lo más ambiguo, *es eso*. Ahora, esto se apoya en otro lugar que donde estaba antes, es decir, en ningún lado, ahora es: *es eso*.

Quisiera tomar adrede por un momento un fenómeno ejemplar, por ser el más inconsistente de los que pueden presentarse al hombre: el meteoro.

Por definición el meteoro es *eso*, al mismo tiempo que real es ilusorio. Sería totalmente errado decir que es imaginario. El arco iris *es eso*. Dicen que el arco iris es *eso* o *aquello* y luego lo buscan. Durante cierto tiempo se rompieron la cabeza con él, hasta Descartes, quien redujo completamente ese asunto. Hay una región que se irisa en menudas gotas de agua en suspensión, etcétera. Bueno. ¿Y después? Por un lado está el rayo y, por otro, las gotas condensadas. *Eso es*. Era sólo apariencia: *eso es*.

Observen que el asunto no está totalmente resuelto. El rayo de luz es, lo saben, onda o corpúsculo, y la gotita de agua es una cosa curiosa, porque, a fin de cuentas, esta no es verdaderamente la forma gaseosa, es la condensación, la recaída en estado líquido, pero recaída suspendida entre ambos, llegada al estado de napa expansiva, como el agua.

Cuando decimos *eso es*, implicamos que no es más que eso, o que no es eso, a saber, la apariencia en la que nos detuvimos. Pero esto no prueba que todo lo que salió a continuación, *no es más que eso*, como el *no es eso* estaba implicado ya en el *eso es* original.

El arco Iris es un fenómeno que no tiene ninguna especie de interés imaginario, nunca se vio a un animal prestarle atención, y, a decir verdad, el hombre no presta atención a una cantidad increíble de manifestaciones cercanas. Las diversas iridiscencias

⁹⁵ James Joyce, *Finnegans Wake*, Faber & Faber, London, 1975. Si tuviéramos que ensayar una especie traducción, y quizás sea ésta la primera y última vez que lo intentemos por nuestra cuenta y riesgo, así de exigente es el desabonado del inconsciente joyceano, tal vez nos contentaríamos con ésta: “Cualquier persona, lugar y cosa en el caosmos de este Todo, siempre en conexión, aunque de aquella manera, cual estercolero englutidor de turquerías fracasadas, se mueve y cambia a cada instante del tiempo: la pedante vuelapluma (el tintero, tal vez), la liebre y la tortuga estilográficas, así como las mentes anticolaboracionistas más o menos continuamente entreinsubentendidas, mientras que el el, la, los, las en tanto tiempo se nos va en cuanto ello de la voluntad, variablemente inflexionado, diferidamente pronunciado, si no deletreado, cambiante vocablo de sentido, escriptosigno”. Eso, ni con mucho, agota el políglota *code-switching* joyceano, pero, a falta de algo mejor, más vale que nos demos con un canto en los dientes. Ello no significa, no vemos cómo podría hacerlo, que Joyce sea intraducible, sino que, en realidad, es la cosa más inútil del mundo perder el tiempo en intentar siquiera traducirlo: él mismo ya escribe en todas las lenguas. Pero, la cosa más inútil es, también, la más preciosa y única, como sólo puede serlo un inconsciente. Haría falta una lengua no materna para leerle y, sin embargo, por eso mismo, se deja leer desde cualquier lengua materna (todas lo son), a condición de conocerlas y usarlas, antimaternalmente, todas al mismo tiempo. He ahí el reto. En todo caso, el engendro de traducción es nuestro (A. Arozamena).

están muy expendidas en la naturaleza y, dejando de lado los dones de observación o una investigación, nadie se detiene en ellas. Si en cambio el arco iris existe, es precisamente en relación al *eso es*. Esto hace que lo hayamos llamado *arco iris*, y que, cuando se habla de él a alguien que todavía no lo vio, hay un momento en que se le dice: *El arco iris es eso*. Y ese *es eso* supone la implicación de que vamos a dedicarnos a él hasta el cansancio, para saber qué se oculta detrás, cuál es su causa, a qué podremos reducirlo. Observen bien que lo que caracteriza desde el origen al arco iris y al meteoro, y todo el mundo lo sabe pues es por eso que se lo llama meteoro, es que, precisamente, detrás nada se oculta. Está enteramente en esa apariencia. Lo que lo hace subsistir empero para nosotros, al punto que no paramos de hacernos preguntas sobre él, se debe únicamente al *eso es* del origen, a saber, la nominación en cuanto tal del arco iris. No hay más que ese nombre.

En otros términos, para avanzar más, ese arco iris, no habla, pero se podría hablar en su lugar. Nadie nunca le habla, es muy llamativo. Se interpela a la aurora, y a toda clase de cosas. El arco iris tiene el privilegio, al igual que cierto número de manifestaciones de esa especie, de que no se le habla. Indudablemente hay razones para que sea así, a saber, que es especialmente inconsistente. Pero supongamos que se le hable. Si se le habla, puede hacerse hablar. Puede hacerse hablar a quien querramos [sic]. Podría ser el lago. Si el arco iris no tiene nombre, o si no quiere escuchar nada de su nombre, Si no sabe que se llama arco iris, el lago no tiene más remedio que mostrarle los mil pequeños espejismos del brillo del sol sobre sus olas y las estelas de vaho que se elevan. Puede tratar de alcanzar al arco iris, pero jamás lo alcanzará, por la sencilla razón de que los pedacitos de sol que bailan en la superficie del lago como el vaho que de ella se escapa nada tienen que ver con la producción del arco iris, que comienza con determinada inclinación del sol y a cierta densidad de las gotillas en cuestión. No hay razón alguna para buscar, ni la inclinación del sol, ni ninguno de los índices que determinan el fenómeno del arco iris en tanto éste es nombrado en cuanto tal.

Si acabo de hacer este largo estudio a propósito de algo que tiene el carácter de un cinturón esférico, que puede ser desplegado y replegado, es porque la dialéctica imaginaria en psicoanálisis es exactamente de la misma índole.⁹⁶

Finalmente, hasta el mayor catoblepas⁹⁷, ignorador radical del arco iris, puede darse de bruces, en su materialismo architerrestre, contra un meteoro venido de otra parte, mientras sigue paciéndose sus propias piernas. Ahora bien, por supuesto que no hay ninguna materialidad más material que la de un significante, que es precisamente ese meteoro venido del inconsciente. O tal vez sí, quizá Jacques Prévert dio de un modo tan decisivo como crucial con la clave en un poema del *amour fou*, titulado sucintamente *Le jardin*. Dice así: “Des milliers et des milliers d’années / Ne sauraient

⁹⁶ Cf. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 3. Las Psicosis*, Paidós, Barcelona, 1984. pp. 451-453. Aprovecharemos, aunque sólo de pasada, para explicar un “palabro” que ya hemos utilizado varias veces a lo largo del texto. Se trata de la “letosa”, que nosotros hemos escrito en algunas de sus ocurrencias, vid. supra, como “aletosa verdad hermanita del goce”, “aletosa verdad dentro de lo real” (con sendos prefijos privativos, entiéndase: no-letosas) y “aletosfera” (esa a-, en cambio, ya no es privativa). Brevemente: se refiere, digamos, al universo del Discurso Capitalista y a la única verdad (*alethéia*) que se le reconoce, a saber, una vez más la maldita plusvalía. Lacan designaba a este objeto plusvalico (sea el llamado “bien de consumo” o *gadget*) con el nombre de “letosa”. Pero bueno, de ello proseguiremos hablando, no hay duda, en lo sucesivo. Al menos hasta nuevo simulacro de intercambio imposible.

⁹⁷ El meteoro, instancia fugaz pero, en su insurrección estelar o ya en su desastrosa colisión terrestre, *flash* de renacimiento (pues la resurrección está más que descartada) para el catoblepas humano, no deja de tener que ver con la máxima badioudiana “no sólo existen lenguajes y cuerpos, sino que también hay verdades”, es decir, asimismo, meteoros, instancias fugaces, desastres del sujeto, cada vez única a ras de los inconscientes.

suffire / Pour dire / La petite seconde d'éternité / Où tu m'as embrassé / Un matin dans la lumière de l'hiver / Au parc Montsouris à Paris / À Paris / Sur la terre / La terre qui est un astre"⁹⁸. ¿Qué añadir? Se trata de una verdad literaria soportada en un procedimiento poemático y, desde el punto de las verdades, bastaría, históricamente, con despacharlo como estrictamente fechado en el Cuaternario más reciente. Ninguna historicidad más radical, insistimos, por si se hubieran roto los vasos comunicantes. El homínido contemporáneo prevale en unos cuantos millares de años (a.e.c) a la última glaciación, según parece.

Tampoco habría nada más radicalmente histórico, sin duda, que el sentimiento oceánico de un B. Peret por ver a París nadando entre tiburones en medio del Pacífico, después de que la desastrada luna, cual mosquito precipitándose contra una lámpara, al salir de su gozne, se hubiera incrustado de resultas en la gaya Tierra, igual de alegremente. Desalunizaje que, *hypotheses non fingo*, produciría la feliz circunstancia de permitirnos contemplar a Londres en posición de despegue absoluto sobre la boca volcánica del Popocatepetl, que ya sólo tendría que esperar la ocasión de erupcionar para mandarlo todo de una bendita vez a Mercurio. O La Meca convertida, pero que muy divertidamente, en el centro de las Seychelles... todo *ad hoc* para no aburrirnos en la espera de esa mujer que haría el amor como los astros⁹⁹. Y, bien, ¿por qué no? A fin de cuentas amamos y odiamos todo aquello que responde a nuestra pregunta “¿quién soy?”, por mucho que sea extraterrestre, surreal, dadá, o tan sólo nos lo diga en eclipse. En efecto: yo soy *eso*, lo más ajeno a mí, lo más informe. Todo ello, seguramente, para perder lo que amamos y amar lo que perdemos para siempre. Dado que, si se sublima, es porque se pierde (sólo hay estilo en la castración, sólo hay estilo en la pérdida y, ello, a sabiendas o no de que el “estilo” no es, técnicamente hablando, más que un modo de la visión).

*
**

⁹⁸ Jacques Prévert, *Paroles*, Gallimard, París, 1949.

⁹⁹ El extracto original al que nos referimos es este: “Et si un jour la lune pouvait faire comme le moustique qui se jette sur la lampe, quelle joie ! Paris nagerait au milieu de l’océan Pacifique entouré d’une ceinture de requins. Londres serait perdu à cinq mille mètres dans l’atmosphère au sommet du Popocatepetl qui n’attend que cette occasion pour l’envoyer dans Mercure. Fès, coincé dans le détroit de Bad-el-Mandeb, demanderait grâce en levant les bras au ciel et en tournant ses kiosques à journaux vers la Mecque qui serait au centre des îles Seychelles. Mais tout ceci n’est qu’une hypothèse et je pourrai aussi bien supposer avec autant de vraisemblance que je suis un araucaria et je me trouverais cinq secondes plus tard au milieu d’un jardin entretenu avec amour par un jardinier de la vieille école, un de ces jardiniers comme on n’en fait plus, qui sèment des passoires et récoltent des tomates, qui plantent des chemises de femme et voient de somptueuses orchidées croître à leur ombre sans en être étonnés. Ce que je ne pourrai jamais faire car si, un jour, (sait-on jamais !) je plantais des chemises de femme, j’attendrais avec impatience qu’apparaisse la femme dont à ce moment-là, je serais amoureux. Et je suis sûr que cette femme ne serait pas vierge et ferait l’amour comme un astre”. La versión, muy libre, del cuerpo de texto corre a nuestra cuenta. Vid. la bibliografía final para más señas.

Táctica narcisista del anti-narcisismo, entredós del duelo y la melancolía, ciega estrategia de la nostalgia, también, puesto que la nostalgia olvida que el olvido (*quel beau souvenir doit être l'oubli!*) es el verdadero objeto del deseo. Ya Tristan Tzara, en el primer manifiesto del Señor Aa, ese genial antifilósofo, nos avisaba de que siempre puede suceder que “yo te adoro” sea el nombre de un boxeador francés, pero que sin su búsqueda resbalaríamos definitivamente “entre la muerte y los fosfatos indecisos que raspan un poco el cerebro común de los poetas dadaístas”¹⁰⁰. El “cerebro común”, el *General intellect*, a lo que también podemos llamar *Das Unbewusste*, el Inconsciente¹⁰¹...

*
**

Y, ciertamente, como un auténtico meteoro —¡hagámonos a un lado!— pasó por ella¹⁰² Isidore

¹⁰⁰ Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, Jean Jacques Pauvert Ed., París, 1963. No sin malicia, Lacan relacionó finalmente a este antifilósofo dadaísta con Louis Althusser (*Disolución*, 18 de marzo de 1980), quizás devolviéndole amargamente el chiste que Althusser le dirigió en su primer encuentro veinte años atrás, cuando, al haber sido expulsado de Sainte Anne, lo hizo todo para que la École Normale pusiera a su disposición las instalaciones de la institución y poder continuar allí con su seminario. Según cuenta E. Roudinesco, los dos hombres habían quedado para comer. Lacan debía llegar tarde o Althusser llegó demasiado pronto, poco importa, lo que cuenta es que al verlo entrar fumando su culebras absolutamente retorcido, Althusser le espetó a Lacan: “¿ese cigarro se lo ha liado usted?”. Aunque, en realidad, en esa otra ocasión el asunto era también muy otro. Y es que, el 15 de marzo de ese mismo año de 1980, Althusser se colaba en la famosa reunión de disolución de la EFP de París en el Hotel PLM Saint-Jacques y, después de escabullirse del filtro que había en la entrada (“¿Invitado? Sí, por el Espíritu Santo y no por Dios Padre, pero es aún mejor... desde que se sabe que el Espíritu Santo es el otro nombre de la libido ya no hay nada que rascar”) y llamar a Lacan públicamente “desgraciado y lastimoso arlequín” se dirige a los analistas allí presentes, en nombre de los analizantes allí ausentes, en los siguientes términos: “Digo que, aunque sin orden del día, esta reunión implica algunos asuntos, y enumero: 1) el asunto jurídico de la reunión de mañana 16 de marzo (saber si hay que votar sí o no a la disolución); 2) el asunto del pensamiento de Lacan, si tiene fundamento o no (y digo que esta cuestión es capital, y nadie ha hecho la menor referencia a ella); 3) el asunto de los analistas que son ustedes, y por último 4) el asunto medular, la niña de sus ojos y su infierno, la existencia de cientos de miles de analizantes, quizá de millones de analizantes, que se encuentran en análisis con analistas partidarios del pensamiento o de la persona de Lacan, y ésta es la mayor de las responsabilidades, o la mayor de las irresponsabilidades pues en caso extremo —no es necesario citar ejemplos que todo el mundo tiene en mente; es cuestión de muerte, en este caso de supervivencia, de renacimiento, de transformación o de suicidio”. Vid. Louis Althusser, *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, Siglo XXI, México, 1996.

¹⁰¹ Pongamos por caso la frase de Charles Bally que sigue: “Esta lengua es transmitida por una herencia social contra la cual es incapaz de reaccionar el niño; y como es dada, hay que tomarla tal cual es y contar con ella. Por convención, se le llama lengua de la conversación o lengua hablada, aunque también puede escribirse; cuando afirma sus caracteres, se habla de la lengua familiar, pero este apelativo más la condena que la define”. Sólo haría falta tildar ese “dada” y convertirlo en “dadá” para que se hiciera una multiplicidad acontecimental de sentidos haciéndose. Leamos ahora la misma frase: “Esta lengua es transmitida por una herencia social contra la cual es incapaz de reaccionar el niño; y como es *dadá*, hay que tomarla tal cual es y contar con ella. Por convención, se le llama lengua de la conversación o lengua hablada, aunque también puede escribirse; cuando afirma sus caracteres, se habla de la lengua familiar, pero este apelativo más la condena que la define”. ¿Qué esplendor de meteoro colapsa la mundana gravedad en esa nueva frase que sólo se diferencia de la anterior por la nada fenomenal de una tilde? ¡Una lengua familiar que fuera dadá! ¡Por fin un dadá vernáculo y sólo nos separa de él un meteórico deslizamiento! Vid., de todos modos, para la frase tergiversada de Charles Bally, la original en *El lenguaje y la vida*, Losada, Buenos Aires, 1977.

¹⁰² Por “ella”, obviamente, nos referimos a “La (tachada) Literatura”, pues en esta introducción sólo se trata de esas dos o tres cosas que, en acto, sabemos de “ella”. Por ejemplo que, como afirmaba Michaux a propósito de la mescalina,

Ducasse-Lautréamont. “Je ne laisserai pas des Mémoires”¹⁰³, inscribió con toda la vehemencia posible en la antimateria poética de sus *Poësies*. Y lo hizo tan meteóricamente que bien pudiera

“ella es infinidad y destranzadora”. Y también, añadimos ahora nosotros: triángulo y algorítmicamente amarilla. Se verá. O no. En el fondo todo es cuestión de un “¿quién sabe?” o, mejor aún, de un “¿qué se yo?” estructurante, al menos desde Montaigne, de eso que llamamos “ensayos”. Y al albur de una pequeña perversión, mediante esa especie de “francesol” que nos damos aquí en estilar, podríamos percatarnos: “en ça: yo”. Donde el saber no es nada sino el haber de ese ça, sostener ese eso y, en última instancia, habérselas en y con ese maldito e inextirpable yo, en apariencia el más esférico, y por tanto imaginario, de los sólidos platónicos. Preguntarse una vez más qué demonios es un yo. Atisbar en vestigios coyunturales la subjetivación de un sujeto posyoico. Algo, un *etwas*, ese pequeño algo, que quizás ahora ya “siste” pero no se sabe muy bien dónde. Sin importar, pues en realidad nunca habrá importado, cuál ahora: no importa dónde ahora, no importa cuándo ahora y —¡no!— nunca importa qué ahora. El *qué* abole el *cómo* del encuentro. Esto es, la aparición del sujeto, *malgré moi*, seguramente. Ese precioso, fantasmático y santosintomático, desastre. Sólo este sentido y, acaso, el no-sentido que, en el límite, le sería impropio propio, aunque siempre *in fieri*... La solidez esfumada ¡vamos! Y es que: *à l'être succède la lettre*... sólo que *fu miglior fabbro, del parlar materno*... porque esa letra va a dedicarse siempre a un ser inicial. En consecuencia, no deja de tener que ver también con la madre literaria, con la dantesca para nuestras vulgares maternidades latinas, pero también con la goethiana por lo que respectaría (un tanto más en extenso) a la *weltliteratur*, mamá a quien, mediante el análisis de uno de los recuerdos infantiles de Goethe, Freud descubría en posición de fuerza relacional estructurante para todas nuestras dedicatorias. En acrónimo francófono: A. L. (lo que se lee “à elle”) = a las iniciales de *Art et Literature*. No obstante, se echa a ver, siempre en esa parte nula y parte de lo sin parte, siempre en esa otra parte que, como quería Lautréamont, justamente, “los fenómenos pasan”. Lo otro que sabemos de ella es que, por supuesto, interrumpe como un meteoro, un infarto o un deseo. *A sluice of cataracts lapses before her eyes; she is querulous, forgetful, unclean, distressing to others; and to herself*. Con todo, Goethe, Stendhal, Freud, Michaux también fueron excelentes viajeros.

¹⁰³ Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, París, 1963. De algún modo en contra de la archi-escritura derridiana, sostendremos aquí que la escritura de un Beckett, pongamos por caso, en su voluntaria indigencia y, por lo tanto, en su escandalosa genericidad, supone más estrictamente una “(in)escritura”, esto es, si se quiere una “an-archi-escritura” o, incluso, por utilizar el olvidado término de Pleynet y Sollers [M. PLEYNET, *Lautréamont par lui-même*, Le Seuil, 1967, y Ph. SOLLERS, *La science de Lautréamont*, in *Critique* n° 245, Octubre 1967] a propósito de la escritura de Lautréamont, una “sub-scripción”. “*L'autrement*”, como ya hemos dicho, por un milagro nada casual de homonimia, quiere decir “*el de otro modo*” o “*el de otra manera*” del que, para nosotros, pues esa será aquí la cuestión, se hará función, no de saber sino de saber no-saber, en nuestra escritura y lectura de tesis: *il n'existe pas de hors univers* pero toda lectura, es decir, una verdadera lectura, es ya un vacío de universo. El propio Beckett (su universo) supone un “de otro modo” acontecimental en la Historia Universal de ~~La~~ Literatura (o, más propiamente, en el multiverso literario). Quizás sea Beckett (junto con Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Borges, Gombrowicz; los amigos americanos: Faulkner, Chandler, Hammett, Fitzgerald; y desde luego los Celan, Pessoa, Mandelstam para la poesía, Brecht y Artaud —o Ghelderode, Pinter, Handke, Stoppard, y antes que todos ellos Büchner, Jarry, Roussel o Witkiewicz— para el teatro; o, sencillamente, todos los alquimistas del estilo *qua* Breton, Desnos, Prévert, Char, Queneau, Perec, Ponge, Gracq, *et caeteri*...) uno de los enunciadores más genéricos de nuestro siglo XX. Es decir, uno de los elementos más ex-orbitantes de nuestro siglo “pasado”, pero no tan pasado como a la canallada (es decir, al mundo tal cual es) le gusta suponerse puesto que, precisamente, es un siglo que ha “pasado” y, por lo tanto, que “ha tenido lugar”. Como antes lo tuvieron, a pesar de su siglo, los nombres supernumerarios del propio Lautréamont, de Baudelaire o Balzac y también: Flaubert, Proust, Mallarmé, Rimbaud o Poe y Melville, por supuesto. Pero, como decimos a un primer tiempo de imposible, le suele suceder siempre un segundo (tiempo y unidad de tiempo: un solo segundo) de contemporáneo. Por otro lado, no se trata más que de las paradojas de la así llamada “modernidad”, cuya lastimosa ejemplaridad es sintomática en el caso de Melville, caso que Marc Richir analiza magistralmente en su *Melville, les assises du monde*. Un subtítulo, por cierto, este “*assises du monde*” que es, como por efecto una vez más de causalidad metonímica, lautréamontiano a más no poder (“*l'immortalité de l'âme, elle aussi, est vieille comme les assises du monde*”). Pero dice Richir a propósito de Melville: “Cruel destino de uno de los mayores escritores del siglo XIX, destino que, por otra parte, comparte con muchos otros. Y destino del que, nuestra época, la cual cree ser la primera con el abusivo derecho a olvidar o a borrarlos detrás del ídolo del “escritor maldito”, ni siquiera se pregunta si acaso no repite cotidianamente este ostracismo. La queja de Melville: “aunque escriba los Evangelios de este siglo, acabará en el arroyo”, esta queja, formulada en 1851 ¿no es hoy de la más rabiosa actualidad? ¿No tendría que ser escuchada hoy sin sarcasmo, o sin los aires semicómplices y (semi) malignos del cinismo? Paradoja de la modernidad, ésta de suscitar almas templadas y lúcidas que, sin embargo, nadie quiere escuchar. Época de la desertificación y del desierto, se ha dicho, pero del desierto superpoblado, en el cual solamente hablan algunas grandes soledades”. Cf. Marc Richir, *Melville, les assises du monde*, Hachette, París, 1996. La traducción es nuestra.

tratarse del imperdonable perdón y la traición más fiel que jamás pudiera darse a La Literatura. “No dejaré Memorias”, pero eso ya era una memoria. Beckett mismo no da testimonio de otra cosa: “cada palabra es una mancha innecesaria en el silencio y la nada”¹⁰⁴. Pero, eso, ya es una palabra. Y, al mismo tiempo, un testimonio. Pues,

Mediante su sola existencia, las obras que han vencido tienen el deber de dar testimonio de todas aquellas que simplemente no tuvieron lugar.

La obra obsesionada por la idea de no provenir de la Idea. Todas las seducciones de la Nada sacan provecho de ello y se precipitan en ello, disimuladas por los ritos que conjuran, o eso se cree, el miedo a la falta de ideas y la angustia de la imperfección. Todo eso no era más que un señuelo.

La ausencia perfecta era la única cosa deseada.

Todo habrá tenido lugar en el límite, es decir, en el punto de vértigo de la encarnación, en la obstinada insistencia de algunas palabras fascinantes. Es el consumado arte de la retirada.

Retiradas a los limbos por no tener apenas lugar, estas obras realizaron perfectamente su existencia. Son innumerables y sin nombre. Rechazaron la gracia de ser, prefirieron la espera infinita. Si hay que consentir en ello, que haya esbozo de ejecución pero que sea mínimo. Que el acto sea ínfimo e imperceptible, que elucubre más bien sobre la posibilidad del salto que debe ser. Pero sabe de su vanidad, todo está cumplido como idea. La obra que sabe hacer durar la instancia del umbral es la más bella, y también la más peligrosa. En cualquier caso, que la materia de la obra se genere en la paciencia, sin intervenir, aun a riesgo de dejar hilarse al tiempo en el que una forma reconquistaría a la materia. ¡Oh, goce de la indecisión de lo sin forma, fuente de toda forma! Pero la obra no entrará en ese mundo sino por la violencia de una fractura. ¿Qué página, qué superficie aún intacta consentirá en dejarse aflorar para que, desde esta relación sin acto, la pálida fruta, apenas resultante de una operación improductiva, alucine una concepción improbable? Sobre todo que nada tenga la consistencia de un producto. Y, a pesar de todo, la obra ya está demasiado avanzada. Esta castidad la ha enturbiado. Ella aspira a no ser más que una estricta limpidez rechazando todo comercio. Y el movimiento se repliega desde la carne hacia el espíritu: la obra será el protocolo secreto de las operaciones mentales, un espejo

¹⁰⁴ Es muy curioso y, por consiguiente, digno de no ser nunca menospreciado, el cómo (de qué impensable manera) y el dónde (en qué inhallable lugar) las citas, en todos los sentidos y siempre transversalmente, te encuentran. Ésta, en particular, pertenece a la correspondencia de Beckett (*The Letters of Samuel Beckett Vol. I y Vol. II*, Cambridge University Press, London, 2009 y 2011) pero, en uno de mis infinitos rodeos teóricos, me encontró de golpe relejendo *Maus* de Art Spiegelman. Por lo que yo sé, al menos hay otra novela gráfica, esta vez muy reciente, en la que Beckett aparece en unas cuantas viñetas como personaje (además de la familia Joyce, verdaderos protagonistas de la historieta, ante todo la malhadada Lucia Anna): se trata de la novela gráfica de Brian Talbott y Mary M. Talbott, *La niña de sus ojos*, Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2012. Un año anteriores son las cuidadas ediciones de Alfonso Zapico al hilo de la vida de Joyce hecha historieta (“en el mundo moderno”, que titularía Masotta): *Dublinés*, aparecida en la editorial Astiberri de Bilbao, y *La ruta Joyce*, álbum consecutivo de ese mismo año. En la primera de dichas obras sale Beckett en un puñado de viñetas. Por otra parte existe, dicho sea de paso, un cómic con los primeros libros de *À la recherche...* que, por su excelencia, merecería mención aparte. Se trata, esta vez, de la adaptación e ilustración llevada a cabo por Stéphane Heuet para las ediciones Delcourt. Sin duda sería interesantísimo seguir esa huella (la de Proust, Joyce o Beckett, por ejemplo, y también —¿por qué no?— la de La Literatura misma en el cómic: ¿no era Emma Bovary amante de las viñetas?) pero, por superar con creces nuestro objetivo, nosotros nos limitaremos tan sólo a señalar su posibilidad. No sin añadir, sin embargo, que gente como Serge Tisseron llevan proclamando desde hace cierto tiempo la necesidad de pasar las tesis mismas a cómic; a este respecto vid.: “Passer sa thèse en bandes dessinées. C'est possible, et c'est nécessaire !”, In: *Sociétés*, 2009/4 n° 106, p. 9-13. Y, por lo que respecta a Proust pasado a novela gráfica, vid., asimismo de Anne-Marie Chartier: “Proust en bande dessinée”, in *Hermès* 54, 2009 pp. 53-58.

indiscernible del espíritu que se concede una recreación. La obra ya no se relajará. Apenas consentirá, y muy pocas veces, alguna arbitraria orden que, por lo mismo, protegerá de todo compromiso a la parte más oculta y escondida. Y un último retroceso se impone una vez más frente a lo que tomaría la forma de un producto público. Eliminar el carácter demasiado determinado de cualquier procedencia: es el último imperativo de la Idea, su última maniobra para devolver a la obra junto a sí misma, fuera de mundo. Para ello, aprovechará la inocente compulsión de convertir a la obra en una obra limpia de toda escoria. Depuración última de la materia. Limada hasta en su última aspereza que pudiera indicar su anexión a la imperfección de las cosas mundanas, la obra será reducida hasta que, tendenciosamente eliminado todo aquello, no sea más que su propio testimonio.

Que la materia depurada produzca el triunfo de la Idea, último momento de la obsesión. El gusto por la Nada no detiene a la mano que deshace, a veces sólo un fragmento resiste. La obra, apenas inscrita, a penas susceptible de ser entrevista, manifiesta el arrepentimiento de ser y deja ver a cada paso el deseo de interrumpir lo que le ha llevado a su frágil supervivencia. La brusca tachadura de la existencia no habrá dejado de ser probada: crear nunca fue más que la ambición de hacer sensible lo que, proviniendo de la nada, no para de manifestar su nostalgia.

Poner de manifiesto una prueba de la nada, esa es la obsesión.

Un sinfín de obras anónimas que esperan al borde de lo visible la instancia de la redención. Exaltación del umbral en Kafka: que todo haya tenido lugar liminarmente en la pura impaciencia. Paciencia de Proust que espera de la condensación de la experiencia, que ella ofrece al tiempo, la señal para ponerse manos a la obra. El titubeante himeneo de Mallarmé con la Idea inmaculada. La precipitada vuelta de Valéry a la limpidez cristalina. El encarnizamiento de Beckett hasta obtener tan sólo un polvo de actos parciales e ínfimos.

Nunca habrá habido más que este único proceso de obstinada inconsistencia envuelto por la Idea¹⁰⁵.

Por lo demás, incluso el resto más áspero, orgánico y genérico (“le petit reste diurne” que nos queda al despertar, para seguir soñando, de las poluciones nocturnas del sueño) habrá seguido siendo *también* Literatura. O mejor: el resto (*the best and the rest*) sigue siendo Lituratierra (*Lituraterre*, otro nombre para la “poubellication”, escribe Lacan retrotraduciendo a conciencia el *litteringture* de Joyce), letras, horizontes de palabras, litorales de frases, indeterminaciones e indeterminidades que nos dejan apercibir ya algunas otras prácticas de verdadera vida y existencia, como la escritura y lectura en actos, meteóricos, parciales o ínfimos, obras, dones de ser, creaciones puestas en libros que, como quería Jean Borreil, “deberían ser anónimos como el mundo”¹⁰⁶. Suponen, pues, procedimientos genéricos y acontecimentales, verdades, fenómenos como nada más que fenómenos, inmanencias y transcendencias y, sobre todo, sus nominaciones, nombres supernumerarios y nombres innombrables donde “yo” ya no habré existido y, sin embargo, habrá que seguir, no puedo seguir y ya se habrá seguido, puesto que sin ese juego de lenguajes, verdades, fenómenos, acontecimientos y cuerpos ya nada tendría sentido y todo se volvería, aún, mucho más irrespirable.

¹⁰⁵ Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, Seuil, París, 1993, págs. 418 y ss. La traducción es mía.

¹⁰⁶ Para la cita de Jean Borreil, vid. *supra*, *op. cit.*, etc.

Y, asimismo, puesto que, recordémoslo, “nunca habrá habido más que este único proceso de obstinada inconsistencia envuelto por la Idea”. Un proceso cuyo futuro anterior, para nosotros, estará indisolublemente ligado al de un Comunismo de la Idea. Y un Comunismo de la Idea que, en bucle dinámico, habrá de metamorfosearse en la Idea del Comunismo. *Plûtôt la vie*. Con todo el cuidado, por supuesto, de que el Ideal no nos descerebre: al fin y al cabo del Ideal a la Idiocia existe tan sólo un paso. Lo cual, a falta de diversión pero no de tontería flaubertiana, seguiría siendo *very beckettian*, por otra parte. Ya lo decía Scutenaire: “L’homme est idiot, y compris Pascal”¹⁰⁷. El desastre es el desastre y sin embargo, al fin y al cabo, no es la parduzca y negra masacre, ya que de haber una pretendida lengua fundamental (que es lo que, no tan naturalmente, ocurre cuando el verbo prende a ser en la subjetividad oscura, si no en la patochada ahora sí en la identidad y en la canallada generalizada, universal y totalizante) sólo podría tratarse de la masacre y sus bagatelas ornamentales. He ahí sin duda, como diría Beckett, “el proceso histórico de los optimistas impenitentes”¹⁰⁸. De nuevo al precio del cliché, ni que decir tiene. Sólo que esta vez estaríamos, muy de veras, ante un cliché en negativo: imagen que no ilumina nada, lenguaje que nadie piensa. Los clichés conforman la Historia, hacen como que mueven el mundo, pero el verdadero motor de la Historia, hasta ahora, no es más que la canallada, y por eso, entre otras cosas, la tierra no se mueve.

Ahora bien, eso apuntaba Daniel Sibony, nada de esto “sucede sin rumiarse, al mismo tiempo que la idea de progreso es rechazada. Sería mejor situarla en su franja precisa pero, para ello, habría que... “avanzar”. La idea de progreso sólo tiene sentido cuando la razón está en obra: se avanza, entonces, en la línea recta del tiempo —en las ciencias, los conocimientos... Pero cuando entra en juego el aspecto inconsciente, que depende de un tiempo más estallado, no lineal, la idea de

¹⁰⁷ Louis Scutenaire no fue poeta, ni surrealista, ni belga (“Je ne suis ni poète, ni surréaliste, ni belge”). Muy íntimo de Magritte, su obra literaria, más bien habría que decir inscripcional, fue recogida en los cinco volúmenes de *Mes inscriptions*. Básicamente se compone de pensamientos y aforismos intempestivos de una muy sutil insolencia e ironía, pese a Pascal, como habrá podido comprobarse. Ahora bien, si tuviéramos que enmendarle (o mejor dicho: “enmierdarle”) la plana, elegiríamos a Verhaeren que sí era poeta, casi fue surrealista y, por añadidura, se tenía a sí mismo por muy belga. Éste sostenía, en *Le multiple splendeur*, que el mundo estaba hecho de astros y hombres. Por tanto, de astros e idiotas. Al fin y al cabo, lo idiota no es más que el “contrapathos” de lo tonto y, aun no siendo lo tonto, sigue siendo, no obstante y por consiguiente, un “pathos”, por la misma exacta razón de que un contratorpedero también es un torpedero o que la contrarrevolución también es una revolución... o que la contratransferencia —que a nosotros, por cierto, no nos funciona— ¡también es una transferencia! La Historia, en este sentido flaubertiano, no es más que el paso de un idiotismo a otro.

¹⁰⁸ Vid. Samuel Beckett, *Murphy*, Lumen, Barcelona, 2000. En la edición original inglesa (el manuscrito original de Beckett fue rechazado por 42 editores) encontramos: “the historical process of the hardest optimist”. Cf. *Murphy* in Samuel Beckett, *The Grove Centenary Edition, Volume I, Novels*, Grove Press, Nueva York, 2006. Lo real de la realidad, en el mundo tal cual es, no es más que la canallada universal (la peste negra o parduzca de siempre) o, si no, el suicidio organizado, inducido, garantizado sin fin, genérico en la eterna tontería (he ahí el verdadero “*envers de l’histoire contemporaine*”) o el genocidio plusvático. Y así es, sin demasiadas paradojas, como marcha todo *pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*. Sin embargo, es decir, a toda costa y a través, ahora sí, de todas las paradojas (que también son todos los fantasmas) del mundo, la verdadera vida —siempre y a pesar de todo— sintomática —es decir, mínimamente— renace. Ese es, si se quiere, el desastre.

progreso pierde su sentido global. Sin embargo, vale, para cada cual, en su línea de vida: uno quiere ser y hacer mejor que antes, aspira incluso a una perfección que, para otro creador, no tiene el mismo sentido; no están en la misma línea de tiempo. Esta ausencia de progreso es fuente de vida en sí misma —y de progreso— puesto que desencadena otras formas heterogéneas; pero es muy dura de soportar. Es necesario poder reconocerse entre “narcisos”. Es necesario que todas estas líneas de tiempo “sepan” que van hacia un futuro, que tienen un porvenir; y que en el porvenir se retienen nuestras duraciones, por lo menos tanto como en el pasado. Ahora bien, la ilusión de “hacer la historia”, la ilusión de que uno la tiene entre las manos dado que se “hace” en lo cotidiano, sugiere que ya no hay porvenir. Desde luego es falso, uno se siente mal al “proyectarse en el futuro”, uno se siente mal al abandonar “se”, al arriesgarse a perderse de vista. Pero el porvenir existe, se activa en el presente, en el pasado, en los pasajes. La ausencia de porvenir es un síntoma narcisista¹⁰⁹. Y el porvenir puede descansar, perfectamente, en el pordecir de una simple frase.

*
**

Pero, entonces, ¿cuál era la frase? ¿Cuál por pequeña, por tan mínima, que fuese? ¿Cuál el detalle, el fragmento, la lámina de pulsión frásica? ¿Cuál era esa frase, la más simple de ellas, siempre ya dicha, así y quizás también de otra manera y, sin embargo, siempre ya todavía por decir? Ni que decir tiene que jamás lo sabremos, tal es la indigencia que nos autoriza, la “autoridad del moribundo”, que decía Benjamin. Al menos no lo sabremos “nosotros”, que nunca nos oiremos decir esa frase, la más interesante, la respuesta a la pregunta que plausiblemente nunca habrá sido enunciada. Los saberes ya no saben¹¹⁰.

Tal vez habría sobrado, pues, con un título: “I love you”. Y las frases que lo vienen a suceder, que lo siguen y consiguen, como por ejemplo: “the objects suavely heteroclite, the button, the veins, a mustache, a guitar, a thunderbolt, the piano thrown from the window, a hat from which a very beautiful woman consumes spaghetti, a few fingers, a tie-pin, a sofa upon which rots a bed, a curtain under the moon, a bitten apricot, laundry soap next to a piece of jewelry, a spider next to a fork, and the mythology of orgy take on a voluptuously fresh significance, the rendezvous of objects borrowing the velvety feel of nebulosity and the catastrophic nature of a rendezvous of planets are flames that rendezvous with water, are voices that rendezvous their echo, amorous

¹⁰⁹ Cf. “68-art” en Daniel Sibony, *Création. Essai sur l'art contemporain*, Seuil, París, 2005. Existe una traducción nuestra para este artículo en el monográfico de Brumaria, *El arte no es... &c.* (A. Arozamena).

¹¹⁰ A este siempre ya incognoscible empero siempre ya en común, es a lo que podemos, y por lo tanto debemos, llamar por su verdadero nombre innumerable: Comunismo. Al menos hasta más ver, o hasta que tengamos un nombre mejor. Cuando, por otra parte, toda cosa que se nombra, irremediadamente, se pierde.

encounters in which paralysis is a character trait and contraction is a ferocious way of life, peaceful mineral, I attend to this monstrous pairing of objects with the sentiment that I participate as spectator-actor to the trysts between desire and pleasure in a world of dream and of vice, I inspire the eroticism of these metallic embraces, I listen to the passionate howls the atoms communicate to me, I plunge my teeth into wood till I draw blood, into stone, paper, rags, I myself a rag among these objects of flesh in which I throttle my tears, more allusive than real, impersonal, ideal, look, this categorical knife trickling with my unsteady blood, look, my living suit of velvet clothing beneath which palpitates a spectre, an apparition, I amble among these objects fully erect, filled with inevitability, I hear their respiration accelerated by their voluptuousness, their blood reddened by spasm as if by crime, look, this plush pile chair taking a bite out of the artificial tulip, slurping its lips and its tongue, writhing on this carpet of hair that emanates steam, the comb taking a bite from the mirror, the mirror kissing the teeth of the smile of a celluloid puppet presented by the powder case, majuscule orgy on the margin of love, at the border of dreams, at the periphery of fainting, hallucinatory pairing of possibilities and phenomena, of desires in a permanent state of accessibility, in which tensions do not disappear along with their realization, tensions become taller than flames after each satisfaction of pleasure, a state of suspense, clench and howl, the silent howl of objects trysting with their wooden veins, or glass veins ready to burst, with their teeth of frost and grass ready to burst, the bed where the tryst is consumed, being now the dimension of the universe, or of my room, the bishop in chess is no longer a clerical figure, he is enamored of his queen with his hand upon his chest, with the rose between the teeth of the beloved, the beloved's teeth being now a rain shower of stars in his black, disheveled hair, hair through which the wind blows like walls collapsing to ruin, like blooming willows, love liberated from human fetters now sings unrestrained on a scale invented by delirious desires, desires vitreous and cold like lightning, on the surface of the world or of my room, love liberated from the human, this compromise, intrudes through the most sweltering door into the inside of the stewed objects, these brides, disheveled objects, carnivore, sanguine, the magic objects that surround me and divulge their secrets one by one, these women with endless numbers of genders in which mystery wears a mask of petrified cruelty, of virtual avalanche in which the snow is made of void, an automatic mask, an automatic chair, an automatic flower scattering an automatic scent in an automatic room, Heron of Alexandria, Bacon, Van Belmont, and all other genial builders of automata that I think about each time I stare at the outside of an object as if from inside, each time I stare at a door, a mirrored wardrobe, a tie-pin, a wax doll, I automatize them in an automatic mode, they acquire their own life (which the fabulistic cretinism of an Aesop or La Fontaine has attempted to compromise with didacticism), a unique individuality, a hallucinatory and mechanic amble which completes my travels and fright, which

fills my dreams and vigils with a world of clatter, of colors, of disheveled veils and coiffures, tenebrous and sublime golems discovered inside the most common objects, the most indifferent, I touch a fork and unleash an entire network of possibilities, a very complicated apparatus is put into motion as if the fork were a factory of questions, of impulses and spectres, a door opens inside it leading toward a hallway at the end of which a mirror reflects me upside-down in my medieval costume, another door leads toward the childhood's phosphorous room where the sleeping princess has been awaiting me for one hundred years in order never to wake again, another door leads toward a window or the bottom of a fountain, this fork which I put to sleep with my magnetic gaze, my vitreous eyeball, crosses the room with a somnambulistic step, touches the doorbells and the walls, kisses me on the forehead with her protracted rhinoceros teeth, traverses me, dreams me, the fork, the moon, or a glass of water, these inoffensive objects exploding in my hand like a button that a child plays with till he swallows it, they rendezvous, they sniff each other, breathe each other, salute each other and murder each other reciprocally with a hunting rifle, they separate, bearing in the heart, bleeding, a bayonet or nightingale, around the first comer the glass of the fumigating streetlamp will caress the antelope skin of a wrinkle sprouting on the forehead of this fourteen-year-old girl or will make love with the leaves, the glass of the streetlamp may become an infernal machine in my hand if instead of sprinkling it like a garden I put it on my lips next to the lightning, the automata pass me or through me, I rub them with my arms or my tissues, I hide behind the door so the table won't see me, I hide underneath the table so the pocketknife won't look for me, this tender game between no and no is attended also by the forest and the four birds of prey out of which the most ferocious is solitude, is attended also by my pearl necklace, black gloves, the pallor and the echo, the voluptuous clitoris of this echo that illuminates my room like a lamp and like an agony, a silver tray falling from the cupboard and onto the floor, from the floor directly into the void as if it never existed, as if nothing ever happened, it reminds me of the witch who cast a spell over me, curing me of epilepsy with two broom strands and a few grams of lead, instead of falling to the floor the ashes of the cigarette I am smoking in the darkness rise up, they are a vibrant tree upon whose branches a songbird of ashes sings, out of her voice break apart large pieces of asphalt like an excavated city, with a magnifying glass under my eyes I follow the virus of this voice, its motions of melted beast, its throbbing on the palpitating and undecided margin of the real, its transmutation back into flame, the virus of this flame, soil shifts inside a match, the terminated dirt of this compass, the strictly forbidden entrance of that denture, the back-door exit of the window or the service door entrance of the stones, look, all the possibilities of doing exactly the opposite of everything that imposes itself upon us and just as much color that the fragility of a wolf pack stalking a sled lends to our walk, look, this piece of domesticated dynamite for my personal use

while my tie becomes a hanging rope, without any scruples I would launch the axiom that two mirrors placed before each other reflect a third, a fourth, a fifth, I wash myself in mirrors, I go to sleep in mirrors, all objects surrounding me are mirrors, they reflect each other and reflect me, my bones are inside them, my nerves are at the window instead of a flag, my ear is glued to the floor in order for me to listen to the horse-hoof clatter of the bricks, perhaps I haven't left home yet, perhaps I haven't left my childhood yet, perhaps I am galloping across a field on my wooden horse, nostrils scattered by sabers crossing in the wind, lips unraveled by feverish murmurs, teeth narcissistically thrust into my own tongue while in my bed disheveled by passions comb and hair pair up scandalously like two snakes"¹¹¹.

Un dilema galopante este que, por poco que serpentea, se nos volverá perfectamente ideoesférico, y más en alquimia: urobórico. De modo que, si en nuestro primer esbozo publicado por Eikasia, comenzábamos este pro-logos epigrafiando el final de *L'Innommable*, acabaremos en esta pre-presentación tésica por su *incipit* mismo, el de sobra conocido:

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso [...]"¹¹²

Así comienza una escritura del *impasse* extraliterario. Un *impasse* que se sujeta en el pase del sujeto, bajo acontecimiento de una escritura del no-todo ([...] *Le bonheur qui ne pense à rien...* [...] *Le malheur qui pense à tout...*), del comienzo de paso que ya era, quizás, un *pas de commencement*, donde la destitución subjetiva hace sujeto (incorporado en las verdades), las imposibles aventuras sin displacer de un goce otro en los vericuetos del deseo, la desaparición de la obra que encuentra un autor en el lector, un actor en el espectador, creación en la descreación, obra en la desobra... encuentra, a saber, el surgimiento en acto de una verdad artística nueva que se articula en una indestructible pasión por lo real, pero que no es lo real sino, únicamente, la hipótesis de autodisolución con lo que nos es más extrañamente familiar, esa pulsión frásica, acaso, perdición

¹¹¹ Dicho título, allegado al brillante puñado de frases que ahí cosificamos de ver se corresponde a las págs. que van de la 96 a la 100 en la más que aceptable versión inglesa del libro de Ghérasim Luca, *The inventor of love & other writings*, Black Widow Press, Boston, 2009.

¹¹² En el francés original nos topamos con el famoso: “Où maintenant? Quand Maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. [...]”. Ese “Je” ahora es precioso, dado que en sí mismo consiste ya en el duelo del “moi”, es decir, supone el inicio de un sujeto. El desastre de un huidizo acontecimiento sintiente y diciente en cuerpo y lenguaje. Pronunciar “yo” es decir ya una violencia innombrable. Para no mentir uno tendría que renacer a la vez que se pronombra en cada frase. Cf. *L'Innommable*, Éditions de Minuit, París, 1953. Para la frase elidida que estructuraba nuestro escalaborme, he ahí todo un misterio oulipiano, cf., si se tiene a bien, con el artículo de Eikasia en el link siguiente: <http://www.revistadefilosofia.org/55-03.pdf> En fin: *J'existe, je surgis dans cet entre-deux...*

y desastre del sujeto en la incorporación genérica a un procedimiento de fidelidad tal que, en él y de él, nos habremos hecho cargo hasta sus últimas consecuencias. *À tout / À tout ... à tout ... à tout ... / Et à tout / Et qui gagne "presque" à tous les coups / Presque*¹¹³. O casi. *Just so*. Sin llegar, más específicamente, al criptograma psicótico joyceano, el “write it all down”. Está visto que siempre hay razón para volverle a uno loco. Así comienzan, ni que declararse tienen, algunas litura guerras.

Lo dicho. *Point de cantiques : tenir le pas gagné*¹¹⁴. Una lituratierra también es una literaguerra. Y, ello, teniendo muy en cuenta que la mitología y la retórica del camino pueden y, por tanto, deben —o al menos deberían— ser revocables a cada instante. Lo dicho, que va (y viene) directamente al Inconsciente (*Das Unbewusste*), es: ¡que siempre hay pensamiento, que siempre hay un por decir en la decisión indecible de una simple frase! Por mucho que, de lo contrario, siempre sea, *ya y todavía*, demasiado pronto y a la vez demasiado tarde.

Una escritura sigue siendo todavía eso que —desde siempre y, sin embargo, ahora o nunca— ya casi habría roto con el propio lenguaje (sobre todo: el literario). En consecuencia: S.N.H.P.U.P.D.P.Y.D.T. Siempre Nos Habremos Puesto Un Poco Demasiado Pronto y Demasiado Tarde. Entre otras cosas porque “voy a ponerme a ello” es la frase suprema de los distraídos más incurables. De modo que, en este trance, hagamos como las abejas de La Fontaine: *sans tant de contredits et d'interlocutoires, et de fatras et de grimoires, travaillons...*

Por tanto ■, end of the proof.

¹¹³ Los intertextos aquí transcitados son fragmentos del poema “Presque” de Jacques Prévert, recogidos en *Paroles*, etc. Usaremos abundantemente esta técnica (para abreviar, y retomando el concepto del poeta George Quasha, la denominaremos “metatraducción”) y algunas otras secundarias (*détournements*, pastiches, *cut-ups & fold-ins* y *collages* entre ellas) a lo largo de todo el texto, no siempre citando a pie la fuente con vistas a desmultiplicar las interrupciones de un texto como el nuestro que, de por sí, es ya lo suficientemente abstruso. Se dará en cursiva, no obstante, como ya se ha hizo a lo largo del “des(pres)cripto”, lo que de aquí en adelante venga de otras voces. En cuanto a las técnicas primarias, sencillamente provienen de los *versements*, *prélèvements* y *retournements* escriturales, es decir, también de los distintos rodeos y meneos teóricos que implicamos en hipertraducción. Dándolo todo, o casi, por justificado, monstruosamente, en las entradas bibliográficas en cierre, es decir, en esa ampliación autobiográfica que sirve como *finale*. De modo que, eso pretendemos, la ficción habrá sido real sin querer, pero la realidad no seguirá siendo real ni queriendo.

¹¹⁴ Se trata, claro es, por primera vez última *encore*, de una de nuestras antepenúltimas citas de Arthur Rimbaud. cf. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, París, 1984.

SEGUNDA PARTE
AN-ARQUITECTÓNICA
LAS TRES ORIENTACIONES DEL PENSAMIENTO

AN-ARQUITECTÓNICA
LAS TRES ORIENTACIONES DEL PENSAMIENTO

“Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l’insu du musicien, approche la pensée; qui ne se réclame plus seulement de l’expression courante. [...] Cette visée, je la dis Transposition - Structure, une autre”.

S. Mallarmé. *Crise de vers*

Ni *pulchritudo vaga* ni *pulchritudo adhaerens*. Eso, lo segundo, si no lo primero, toda vez que tampoco se adhiera la aferente circunstancia de lo tercero excluido, tan sólo le concierne, en puridad, a un cierto, llamémosle así, pos-Baumgarten redivivo. Mientras que, en esencia¹¹⁵, de aquello que habrá venido a tratarse consistirá, más bien, en el antigónico (de Antígona) “al pie de la letra”, o sea de *ce côté d’illumination violente, de leur de la beauté, coïncidant très précisément à ce moment de franchissement, à ce moment de passage à la réalisation*¹¹⁶ que adviene o nos abduce cual irresistible Witz

115

Se trata de Hegel, en efecto, como es absolutamente sabido: “das Wesen ist das vergangene, aber seitlos vergangene Sein”, o abreviando: ¡la esencia es el pasado! Que, a partir de él (nos referimos, claro, al *Oberdada Hauptsturmführer* Hegel) y muy plausiblemente también a su pesar, todo corte (en el sentido de *coupure*) y toda esencia sean ya de antemano hegelianas se entenderá mejor en la lógica no relacional que hay entre esta nota, las anteriores y las que habrán de sucederse enseguida. *Passim, passim*, ya se intuye. Porque el resto son, logaritmos amarillos, tigres (de papel o no) transparentes. Pero lo inesencial *c’est la guerre*. Lo cual supone una escritura, en consecuencia una “lituratierra” y, por consiguiente, ¡la “lituraguerra”! El desastre lo trae el hecho de que la memorabilidad (*eventfulness*) del Acontecimiento sea, antes que chanchi, inmemorial a más no poder, cuando no, muy de primeras, inmemorable. No era ninguna salida, así pues, la escapatoria. Era, al igual que el Saber Absoluto, una especie de cobardía o de narcisismo en la ceguera... “Savoir” *is primary but not primitive and is also linked to more convenient forms of “jouissance”*... La esencia filosófica del goce (i.e. la castración) se convierte, así pues, en cuestión de panorama (Balzac en *Le Père Goriot* no se inventa nada sino su dispositivo contemporáneo en la instalación: la alucinación aeropanorámica), por así decir, de “cinema-escape”, considerando al cine, aun tiempo, como el + 1 de todas las artes y como la más fantasmática de todas las ciencias. Ahora bien, aparte de lo inesencial de la esencia, que en realidad le pertenecería de lleno a la estructura y sus efectos, está la presencia cuya problemática, en cambio, siempre cojea del lado de la situación. Y una presencia es intensa, sobre todo, cuando aparece frágilmente, cuando, valga una vez más la hiperbólica paradoja, se da como un acontecimiento fuera de la duración. Salvo que de las paradojas de hoy, como avisaba perfectamente Proust, nacen los lugares comunes de mañana. *C’est de la jouissance que la vérité trouve à résister au savoir*.

¹¹⁶ Vid. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L’Éthique de la psychanalyse*, Seuil, París, 1975.

seguido de su “Vida y opiniones”, por intermedio, seguro que podrá intuirse, de un tal *menstruum universale*. Pero, ¿a quiénes tenemos aquí escondidos en este puñado frases iniciales? Como poco, fijémonos bien, podrían ser enumerados, además de los perimidos griegos de marras y los plusquamevidentes Kant, Hegel, Lacan, &c, los camuflados Sterne, Schelling, Schlegel, Hölderlin y Novalis... para nada una *happy few* de madoneros banales, ¡eh!¹¹⁷. Y, sin embargo, cualquiera diría que se trata de la

Remedando a Greenberg, y su anticomunista Nuevo Laoconte, esteticista a más no poder en su heteronómica autonomía, se necesitan hoy, más bien, nuevas Antígonas y Medeas subversivamente inestéticas. A la Kathy Acker, tal vez. Pues se asiste, en lo contemporáneo, a la muerte, más o menos por goteo, de las Medeas más sustanciales, lo que sin duda supone un desastre oscuro para todas nosotras: empezando por esa quijotera francesa llamada M. Bovary o Albertine la “libertine” proustiana, así como Anna Karerina, por cierto, a quien los rusos vieron bajo las vías ferroviarias en el primer pase cinematográfico del tren llegando a la estación de la Ciotat. Antígonas muertas, por otro lado, hubo y hay por un tubo desde la de Esquilo: la de Hölderlin, la de Hegel, la de Brecht, la de Heidegger, la de Lacan, la de Nicole Loraux, María Zambrano, Žizek, Anne Carson, Tina Chanter *et caeteri*. Medeas también, por supuesto, a destacar entre las más modernas: la de Pasolini, la de Heiner Müller (también apodado “Bunker-Müller”) o Christa Wolf, por ejemplo (más virtual e intermedial es también la Medea web de Alan Sondheim en su fantástico poemario *.eco*). Ahora bien la ruina de una mujer verdadera (y ha habido ya tantas: Virginia Woolf, Plath, Anne Sexton...), en ese modo que llamamos moderno, no la trae Creonte ni Jasón, sino siempre, un poco más inopinadamente, el boticario Homais (por ponerle un epónimo a la *Ideenflucht*). Conque Hegel queda, una vez más, compuesta (sic) y sin novio. Lo mismo que ese mediocre Jasón burgués que supone Monsieur Bovary después de las semirrealizaciones de una verdadera y vesubiana Emma (sin duda Madame Bovary es lo que más se acerca, en su desmedida puesta en abismo, al *Vorbild* de una Medea burguesa). De otro modo, un poco más idiota si cabe, y por retomar las escansiones anteriores: Madame Bovary es “yo soy”. Ahora bien, si queremos buscar una Antígona fuera de ~~La~~ literatura, tendremos que elegir, por fuerza, a Simone Weil, a Ulrike Meinhoff y, como decimos, quizás también a nuestra más contemporánea Kathy Acker, Don Quijota tristemente fallecida casi al mismo tiempo que el siglo XX. *Polla ta deina kouden anthropou deinoteron pelei*. Lo que cuenta (¡y cómo!) es que Antígona vuelve siniestra la maravilla, y también la magia de Medea. Queda Medusa, así pues, y su risa, de la que tan sublimemente escribe H. Cixous, por otra parte. Sólo en la psicosis encuentra una mujer al “Hombre”. En fin, *Stalin e il Laocoonte*.

¹¹⁷ Hay en nuestra primera modernidad, en esa que denominaremos –a falta de algo mejor– clásica, una especie de pasión por el escondite (¡como si la *hybris* no amara, desde siempre, esconderse!). Desde las anamorfosis en la pintura flamenca o el retrato del rey espejado en Velázquez, pasando por el mismo Cervantes donde la problemática del hombre escondiéndose llega a hacerse eco en una conversación (de hecho, acaba estructurándola casi por entero) entre Breton y Gide. Lo cuenta Breton en *Les pas perdus*. La escena, según nos dice Breton, transcurría a la hora del té en una *brasserie* de la calle de Grenelle. La entrevista, más o menos provocadora, entre él y Gide acababa con este último respondiendo a la pregunta “¿Es necesario que se consagre usted a otra cosa?” que le envía Breton. Entonces, replica Gide: “Esto que me dice es muy extraño, pero de lo que tiene usted la sensación es del fracaso de la humanidad entera. Le comprendo mejor de lo que usted cree, y le compadezco. Como decíamos el otro día con Paul Valéry: ¿Qué puede un hombre? y añadía: ¿Se acuerda usted de la admirable pregunta de Cervantes: ¿Cómo esconder a un hombre?”. Y es que todo cambia precisamente ahí, con las vanguardias y su principio desanecdótico. Hasta Foucault, uno de nuestros primeros posclásicos. Basta recordar el célebre final de *Les mots et les choses*: “–alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable.”. A poco que estemos enterados, así pues, no nos sería preciso recordar, aquí, que esta (y toda la demás, por cierto) obra foucaultiana se ve obsesionada desde el principio por ~~La~~ Literatura, aquí Borges (*Les mots et les choses*), antes Artaud (*Histoire de la folie*), allí Roussel, Flaubert, etc. Etc. Y también, por supuesto, Beckett, cuyo silenciado intertexto abre su primer curso en el Collège de France y, con algo de posterioridad, daría lugar a *El orden del discurso*. Pero en Beckett el supuesto “hombre” ya será un *dasein* posbloomiano, es decir, más que anodino, invisible. Eso explica, en parte, la fobia a ser visto

enésima versión de la parábola mateana sobre vírgenes necias y prudentes. Sólo que, en efecto, ni Kant, ni Hegel, ni todo el *Athenaeum* y el romanticismo de Jena, pueden servirnos ya de Horacios. Se han vuelto demasiado legibles, demasiado clásicos, demasiado autoconscientes. No hay duda. *I am very persuaded*.

La moraleja, ni que decir tiene, ya no está en el menú del día. Para hoy, *hélas*, debido básicamente a que la Hélade fue subsumida en primer lugar por el -ismo, en principio, menos esencialmente feuerbachiano de la historia, a saber el inefable cristianismo, y más tarde por el irreversible capitalismo, no tenemos Platón que valga y, si se nos permite decirlo todo, nos cuesta tener hasta plato a secas. Sobre todo ahora que no hay Dios ni destino alguno (*Da die Götter menschlicher noch waren / Waren Menschen göttlicher*), excepto el Estado y el Capital mundializado dándose las, en lo imaginario, de neoliberalismo y, en lo real, de feudalismo posmoderno (por no llamarlo “fascinante fascismo” a la posmoderna¹¹⁸): *necessity is the mother of invention*.

que padece el personaje al que da vida e interpreta Buster Keaton en *Film*. Puesto que *esse est percipi*, invidentemente (sic), a fuer de palos y otras estrategias de ciego.

¹¹⁸ A día de hoy, bien es cierto, se hace cada vez más difícil, si no imposible, el intentar sustraernos mínimamente a la presión de los poderes sobre nuestros cuerpos y nuestro pensamiento, así como, *à la vérité*, sobre el mismísimo lenguaje. Lo que no significa, de paso, que dicha sustracción no sea, por eso mismo, aquí y ahora más deseable que nunca, precisamente. Poderes “fácticos”, los llaman... como si hubiera otros. Cierta post-althusseriana célebre se encargó, entre sus peculiares estadias más o menos franciscanas en Frisco, de demostrarlo hace ya demasiado tiempo como para dejar de considerarlo en cuanto que clásico: el poder no se detenta, no se posee, sino que se ejerce. ¿Cuáles parecen ser, a nivel global, sus eslabones contemporáneos? Por lo que se deja ver, son los norteamericanos quienes usufructúan el *casus belli* (porque “pueden”, obviamente), los alemanes de marras dan sede al BCE y los ingleses a la BBC de siempre, nos referimos a la British Broadcasting Corporation y no a la delantera de ese infame club de *vedettes* de cuyo nombre, es de temer, no quiero acordarme. Lo cual será así, presumiblemente, hasta que los chinos decidan hacer lo que, a todas luces, acabarán por hacer en cuanto les pete. Siendo la mafia rusa, por otro lado, pacata a más no poder en comparación a lo que habrá por otros lares. Subsumidos todos, eso sí, a esa relación social, genocidio obligado en última instancia, que se deja conceptualizar como Plusvalía. Los cuasixintós Estados-Nación siguen a lo suyo: si no es a las labores de suicidio social, que sea a crear deuda a mansalva (bajo coartada pseudorreivindicativa del empleo, lo mismo da, pues el empleo tan sólo es un instrumento, el más efectivo y perverso quizás, del esclavismo asalariado) *via* la desorientación generalizada. Así las cosas, autodenominarnos ciudadanos es de una ingenuidad pasmosa, cuando no pasamos de súbditos y siervos voluntarios. De la propiedad de los medios de producción, el control obrero y la autoorganización de la fuerza productiva, es decir, del trabajo emancipado, mejor no hablamos, por supuesto. *It's very unstatesmanlike*.

Existen, sin embargo, otras deudas, verdaderas esta vez, es decir que tocan a las verdades y cuya urgencia reprimida ya por siglos, lo real nos obliga a liquidar cuanto antes. En este sentido, ¿desde cuándo un griego podría tener deuda alguna con nadie y, mucho menos aún, con una Europa seudodemocrática no ya raptada sino encanallada radical y cancerígenamente? ¿Qué hay de la deuda alemana aún no saldada con lo mejor de su filosofía, es decir, por ejemplo, con sus Marx, Freud, Nietzsche o Husserl? ¿Y la deuda negativa francesa, impagable por Francia misma a lo que parece, con su trilogía revolucionaria? ¿Qué economista político anglosajón (incluidos, por supuesto, los norteamericanos) no le debe toda su maldita riqueza al trabajo explotado, si no al expolio imperialista más descarnado, o a ese otro pasatiempos sangriento de las finanzas? Que se paguen primero esas deudas y, luego, charlamos deportivamente sobre la tragedia (o la épica) griega o lo que cuadre. *Timeo danaos, et dona ferentes*.

Baudelaire, en cambio, tal vez pudiera hacernos las veces, todavía, de esa especie de fútil Horacio, con la vanidad, eso sí, que puede reconocerse en la evaporación de los líquidos, claro. Tocándole a Rimbaud, en efecto, el papel de nuestro más decisivo Aristóteles y, por añadidura, pongamos que en serie geométrica convergente: Lautréamont y Sade se harán pasar, perfectamente, por nuestros Kants y Longinos así de pseudocruciales, Mallarmé dará muy bien el pego como nuestro más decisivo Zaratustra, es de temer que en la Gran Medianoche por siempre¹¹⁹. Donde, en efecto, habrá que apodarle: “Camarada Mallarmé” a golpe de abanico¹²⁰. *Donc la transposition c'est la clé*. Lo cual, *to cap it all*, no sólo se nos entraña como buena cosa sino que, además, puede muy bien venir a antojársenos *dulcis in fundo*, no obstante.

La ontología contemporánea conlleva, de algún modo, el estar a la altura de una oscuridad extemporánea que empapa el ambiente y que, cada vez única, triunfa

¹¹⁹ Sobra con comparar, y así lo hace muy económicamente, en epígrafe para más inri, Patrick Vauday en *La peinture et l'image*, las siguientes frases por ejemplo: 1) *Ut pictora poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes, haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec decies repetita placebit*; y 2) “La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens”... para caer en la cuenta: la primera es la de Horacio, en efecto; la segunda de su sosias moderno, Baudelaire, por si alguien no le reconoce en la vulgata. Una frase en común es un mundo, ya lo hemos dicho. Ahora bien, en la medida en que Baudelaire pueda ser considerado nuestro Horacio moderno, en el mundo mismo de esa frase en común, Horacio, hay que decirlo nunca atraparé a Baudelaire. En algún sentido, en algún mundo no-clásico, son personas paralelas. Y ello por lo mismo que Aristóteles nunca atraparé a Rimbaud, muy a pesar, fijo, de la disponibilidad del primero. Así lo testifica, también, Patrice Loraux en “Ratrapage”. Se conoce que, ni siquiera, hace falta recurrir a Zenón de Elea para hacer el panegírico de la tortuga. Por lo que respecta a Lautréamont, del que ya hemos hablado y traspuesto sobradamente en el “Prologos”, puede consultarse la autobiografía (Mehdi Belhaj Kacem, por ejemplo, lleva mucho tiempo escribiendo sus cosas, no siempre para bien, con él muy presente), y en cuanto al camarada Mallarmé siguen siendo inestimables los trabajos de Rancière, Badiou y, más recientemente, de Quentin Meillassoux en cuyo *Le nombre et la syrène* hace una magistral contabilidad pitagórica de los versos de “un coup de dés”. Pero de todos modos el poema mallarmeano titulado “Or”, recogido en sus *Divagations*, ya nos valdría, de por sí, para apodarnos camaradas suyos para siempre. Baste apuntar, por otra parte y en lo que hace a nuestro *Vorbild* Beckett, que ya Badiou en sus cursos de 1988-1989 los allegó, a ambos, definitivamente.

¹²⁰ Sostiene Dufrenne: “Rien de commun alors entre la discipline des bardes et l'anarchisme de Mallarmé : c'est Mallarmé le sauvage, celui qui brise l'écriture, qui inaugure le texte pluriel. Et pourtant... Mallarmé aussi se laisse apprivoiser: il est pris en charge par les sémiologues qui légitiment et régularisent la transgression: se pluraliser devient le devoir du texte, à la fois son avenir et sa tâche : sauvage sur commande... Alors que s'il y a des règles dans la poésie orale, ce sont vraiment les règles d'un jeu, des règles pour l'improvisation, pour la fête du langage. Et peut-être pourrait-on montrer que ces règles sont de nature, que, même si la culture les fixe, c'est le corps récitant qui les invente pour son plaisir, et qu'elles n'ont pas à être systématiquement transgressées parce que la culture qui les assume est de et par la nature ; elle n'a pas encore réprimé la jouissance. Aujourd'hui, est-ce avec la chanson que la poésie retrouve l'allégresse de l'enfance, ou dans les marges de l'art, là où l'institution est sans pouvoir ? Revienne le temps des analphabètes, pour les écrivains comme pour les peintres!”. Cf. DUFRENNE, Mikel; « Écriture, peinture » in *Liberté*, vol. 17, n° 6, (102) 1975, p. 41-55. Y si se quiere una genealogía aún más explícita en la camaradería mallarmeana, puede acudir al libro más reciente de HAMEL, Jean-François; *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Minuit, París, 2014.

flaubertiana o barométricamente, es decir, se vuelve tonta y locamente inconsciente. *Ce devrait être là le critérium de l'achèvement, la borne de ce genre d'architecture: le point où l'obscurité totale serait réalisée*, barruntaba ya Ponge en alguno de sus textos. *Sólo que* ese punto ciego de oscuridad total deslumbra a nuestro insomnio cual ojo negro y salvaje, en miradas reguardantes que hacen ver, zigzagueantes parpadeos que nos miran mirar, miradas que bajo la luz negra producen, capturan y observan, mediante la gran belleza irradiada, otras miradas sembradas en el enigma fenomenológico o la siniestra (por tanto, sublime) maravilla de un abismo abriéndose. Siendo todo lo cual reflectante, antes que reflexivo, puesto que nuestra modernidad tampoco es que pueda considerarse demasiado entusiasta respecto al espejo, salvo para hacerlo añicos las mejores veces. *Aucune plainte de ma badauderie déçue par l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique : à part moi songeant que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté*¹²¹. Pero, ¿en dónde? Más allá o más acá del estrecho Detroit. Tal vez en Abisinia, Islandia, Fokushima, Namibia, Nantucket... Lesbos. Lo seguro es que, súbitamente, no “era en Megara, arrabal de Cartago, en los jardines de Amílcar” flaubertianos.

Entendámonos bien: está la felicidad que es poesía sin historia y, por añadidura, es siempre innecesaria, pura pose como la ausencia de obra. Y están las Ideas. Luego, inmediatamente después, todo se desdiferencia en fantasmas: la mirada, la voz, la frase. Nadas todas ellas que se transponen, a falta de objeto natural, en la *catexis* de fragmentos, gestos, letras y palabras. Pero nada como fenómenos, verdades y síntomas o significantes que serán nuestros más preciados operadores en eso de inusitar e inquietar a la siniestra maravilla o, dicho de otro modo, a la hora de poner en juego una más que necesaria lucidez estupefaciente para estos tiempos tan extemporáneamente oscuros que corren: *La literatura* supone, en este sentido, un constructo (si no una

¹²¹ Intercalamos aquí, justamente, el “finale” del poema mallarmeano al que aludíamos supra. Cf. *Divagations*, Eugène Fasquelle éditeur, París, 1897 (pp. 315-316). En fin, los fragmentos mallarmeanos que vayamos sacando a colación siempre pueden buscarse en sus *Œuvres complètes*, publicadas en dos tomos por Gallimard, en París. Siendo las ediciones que nosotros barajamos las de 1998, para el primer tomo, y para el segundo la de 2003. Debemos a la amistad impagable de Pablo Posada Varela el hecho de habernos vuelto la mirada hacia este poema alucinante. Pero no sólo, nada de lo que viene de la fenomenología hubiera sido posible sin su esfuerzo infatigable, a más de tantos libros, a los cuales jamás hubiésemos podido acceder sin sus traducciones o envíos. Sirvan estas líneas como una muestra, ni la mitad de generosa de lo que sin duda se merece, de nuestra gratitud al respecto. *À suivre*, sin duda alguna.

auténtica *merzbau*) de pulsiones y flujos¹²².

El deslumbrante efecto que, en su sobrado y desobrado estar en falso, las obras procuran (admitiendo, de paso, la poca importancia, ahora como entonces, de que la belleza próxima sea pejiuguera o no, lo cual no deja de tener que ver con la poca importancia de La Literatura como tal) consiste, he ahí su último resquicio, en una especie de ceguera intermitente o, por así decir, en un meteórico efecto de enceguecimiento, y ello, *tel parece que tel*, en el hacer ver estructurante que nos ofrecen, o al que –las más de las veces– nos impelen, a cada instante de la mirada, dichas obras y cosas del arte. Una mirada y una pregunta, como siempre, *sprezzante*. Nos fascina y eso basta, hecha surgir como por obra de arte. Así lo único que vemos es, de resultas, aquello que nos mira, eso que nos interpela pasmosamente: acaso ya una Esfinge sin secreto o, bien, un Secreto sin esfinge. Cuyas subjunciones van de suyo, por ejemplo, en los requetesabidos: *on n'y voit rien, on n'y comprend rien, &c.* Donde, en esa “y” francesa, al igual que en el lema *A la mère il faut y toucher*, se pronominaliza, por descontado, un cierto ello que indefine al insaciable yo, en tanto que jeroglífico del sujeto barrado. ¡*Puzzling question*, así pues! Con todo y con eso, ya habrá tiempo para explayarnos, a propósito del sujeto, un poco más adelante.

Pero, bueno, dejémoslo ahora en que *tout est sans pourquoi*, a lo que parece. Ese será –si se nos concede– el signo plusprincipal del moderno placer de la obra de arte, a más, precisamente, de su *ultramore geometrico* en el, llamémoslo así, alegre y metaestable devenir contemporáneo de nuestro spinozismo siempre *in progress*.
Veamos:

La belleza no yace en el espíritu, sino en la letra (en las palabras, sonidos, líneas y colores). La belleza es inmanente y segregada en la obra misma.
Una obra es bella (una obra deviene obra de arte) cuando, abandonada e

¹²² Fantasmático también, por cierto, el flujo (incluidos, y muy mucho, estos flujos conductivos de La Literatura, como reductos del deseo). De ahí que se hable tan inocentemente de “flujo de capitales”, sin darle demasiada importancia, por ello, al hecho de que la sangre, la mierda, el líquido vaginal o las migraciones y mareas, así como, sobre todo, la respiración, también dependen ya de esos mismos flujos y reflujos. A este respecto el silencio de Duchamp nunca empezó a sobrevalorarse como debía hasta que Beuys, por así decir en sobrepuja, proclamó que estaba muy sobrevalorado. El propio Duchamp, en “La liberación”, prefería respirar que trabajar, lo cual es muy lógico. Y terminaba concluyendo: “El dinero, no queda otra, consiste en el robo. Robarle dinero a los ricos es un acto sagrado, un acto religioso. Tomar aquello que se necesita es un acto de amor y liberación. Mediante el pillaje uno expresa su yo más profundo”. Como decimos, no le faltaba razón, desde luego. Por eso hay que atravesar los fantasmas hasta llegar al síntoma mismo: el de “la plusvalía o la vida”. Y eso que la vida misma sólo es una (otra) formación del Inconsciente (*Das Unbewusste*, ya se sabe, pero en femenino laciano: *L'Une-Bevue*). Ahora bien, también es verdad que, lo más a menudo, las más de las heces sólo son mierda. ¡Viva el Black Dada C.A.N.! ¡La deuda fecunda a sus actos mediante transferencias!

inexpresiva, muda y opaca, hermética e intranquila, se pone a susurrar y a hablar como el eco de una verdad siempre ya pronunciada y, sin embargo, impronunciada. No es que diga o enuncie una verdad, a la manera de las enseñanzas que podemos extraer de una fábula: una obra de arte, sea cual sea, no relata nada, no cuenta historias que encuentran su explicación en el encadenamiento y la intriga de acontecimientos. Muy al contrario: son las interrupciones, el *impromptu*, las inopinadas suspensiones, las “cesuras anti-rítmicas”, que diría Hölderlin, todo lo que hace la obra clara y el aparecer, mediante el relámpago y el estallido, de una verdad. La belleza no es la apariencia de la verdad (erigida ahora al rango de esencia), sino que la verdad, tal y como afirmaba Gramsci, se deja arrancar de improviso, como un ardiente velo que se desgarrar en un instante. La belleza presenta una verdad, desde luego, pero la verdad sólo aparece cuando ya está en fuga (apagada, calcinada, arruinada) y se dirige a nosotros como una palabra que nos llama desde el más ignoto pasado o una estrella titilante a nuestra espalda. La belleza es el *signo* de la verdad: no es que sea su apariencia o su símbolo sino que es, más bien, su piedra sepulcral, la marca (la huella, el monumento) de que ahí se halla un secreto, guardado, y que reclama ser desvelado desde el instante mismo en que sabemos, al ostentar un cierto saber, que todo secreto redimido se evapora y que una nueva obra deberá fungir un nuevo secreto que, a su vez, exigirá ser desvelado, etc.

La belleza no es, pues, la presentación de una verdad impresentable. Lo que hace, en el sentido más estricto, es *estallar* la verdad: con un sólo y mismo gesto la hace aparecer a plena luz y hace que explote en cenizas y se evapore como el humo. O, en otras palabras, toda escritura (de palabras, de sonidos, de líneas y colores) desvela una imagen (un cuadro, una escena), pero esta imagen es sin imagen y produce el montaje, como si de un eco mudo o una escritura opaca se tratase, de *la verdad con todas sus letras*¹²³

¹²³ Cf. el textito de Françoise Proust “Preámbulo a Point de Passage”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. pp. 501-507. Ahora bien, lo que se dice “la verdad con todas sus letras” contiene, fijémonos un poco, las vocales E y A. Recordemos ahora a Rimbaud en sus coloreadas *Voyelles*: a la E le otorgaba el blanco, y le añadía el siguiente tranvía (nunca se señalará lo suficiente que, los griegos modernos, llaman metáfora al tranvía): *candeurs des vapeurs et des tentes, Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles [...]*; y la A era el negro: *noir (...), Golfes d'ombre*. En fin, blanco fue también el instante hölderliniano, y una escritura sin salida es siempre blanca y negra como las verdades jacobinas, virtuosas, un tanto oscuras, borromeas. Así, a nuestro juicio (todo juicio es, en esencia, un acto), visto que no podemos o sabemos deshacernos definitivamente de las instituciones, mandarlas al cementerio de Elefantes y Ballenas Blancas junto a los Bancos (vine, me senté y me fui) y los Parlamentos (deberían ser secuestrados por las señoras de la limpieza y que ellas, cuya dignidad queda fuera de toda duda, les reeducaran *in situ*, ya que la nación tiene siempre los delegados que se merece, en nuestro caso: imbéciles y corruptos), éstas, las susodichas instituciones, deberían estructurarse exactamente de ese modo. Organizarse alrededor de ese vacío. Elevar la impotencia a lo imposible supone, imprevisiblemente, elevar el comunismo a lo imposible, es decir, a lo real. A lo real de la Historia. A lo real (R) erre (R) que erre (R). O sea, lo real al cubo. Lo que también quiere decir: en *collage*, como “cubomanía”. La única norma con fuerza de ley que, realmente, existe es eso: lo real, una ley anómica, un nomos innombrable, que surge precisamente como no nombrada, no designada, escapando a todo juicio, examen, crítica o subcrítica, incluso anticipatoria. Entendemos que la acusación de patología, locura, enfermedad se hallará muy cerca. Lo real es lo que no se reconoce “pas de tout”. O más bien, lo que la sociedad no reconoce en absoluto, y por eso se ampara en andar a la muda morra. El lenguaje sin dialéctica, sin fenomenología y sin psicoanálisis jeso sí que es la locura! Apunta Marc Le Bot en cierta entrada de su diario: “Les mots viennent en surcroit. Ils témoignent d'un excès de vitalité : non nécessaires à qui se satisfait de satisfaire à ses besoins. Or un témoin est, en langue grecque un martyr. Le martyr va au sacrifice. Le mot est un sacrifié ; une offrande faite à l'autre pour qu'il soit mon autre et que je sois un autre pour lui. Le sacrifice est

V-E-R-D-A-D. La verdad con todas sus letras. So pena de que el espíritu (*Geist* pero, en francés, *esprit*) no obtenga su chiste (*Witz* pero, en francés, igualmente: “*mot d'esprit*”). Ahora bien, en trueque a lo pseudosublime –misterio y discreción del más “paleoparisien” de nuestros Longinos que parece pseudorresponder, como en eco, pervirtiendo a Kant, tras él, ventrílocuamente, siempre en bucle y a cada instante–, nos da que un enunciado básico a este respecto podría dejarse escribir, bien que mal, del modo siguiente: lo que se concibe claramente tal vez pueda decirse claramente (si uno se llama Boileau, desde luego); lo que se percibe fulgurantemente, no. Sólo puede semidecirse, siempre a medias todavía, en el *autrement* y el estallido. Nos obstinamos, sobra admitirlo, en ese “de otro modo”¹²⁴. Lo que, por supuesto, tampoco equivale a confiarlo todo a una cierta aprehensión impresionista. Al cabo del impresionismo, tal se nos ilustra hoy su lamparada comparecencia, no hay más, otra vez, que estética y causalidad. Sin embargo, es mucho más simple y más complejo a la vez: *quand Kafka dit «un château» il veut dire: un château!* Vaya fiasco en flor, que diría un tal Beckett. No existen, es preciso afirmarlo, visos de *nekuia* para tan indeseable entimema de lo oscuro. Como si dijéramos, cual cierto Monseieur Entêté medio salvaje y medio literario: “la marquesa de Sade lleva saliendo a las 17 h desde 1789”. Es decir, *la France faisant «comme si» tout allait bien... «Madame la marquise»...* Sólo que la autoconciencia pasaba a recibirla a las 17.05, lástima. Ya se sabe. Así pues, habremos de aventurarnos. Darnos a lo tautocrónico y heterotópico del excursivo procedimiento de verdad que es el arte.

“Arte” quiere decir siempre “no discurso” o “fuera de discurso”. Pero, al tiempo que se hurta, el arte se propone también, o se deja percibir, como un lenguaje diferente, como otro lenguaje.

La dificultad consiste en hablar de aquello que, sin hablar, parece sin embargo manejar un *analogon* de lengua o bien incluso una forma o manera de decir que no sería otra lengua, sino más bien lo *otro* de toda lengua.

Por esta razón aquel que habla de arte debe comprometerse a dejarlo hablar. Pero este “dejarlo hablar” corre el riesgo de convertirse en no oír nada. ¿Podemos acceder al idioma de un silencio? Esta cuestión es “idiota”

l'institution de l'alterité : double, de sens qui s'inverse”. Vid. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989. De hecho, se trataría de la entrada correspondiente al día 17-06-88.

¹²⁴ Es muy de notar: cualesquier otros quisques que así lo hicieran, a su manera, podrían asemejarse perfectamente a todos los Mercier y Camier de este mundo. *Depuis, j'emploie l'autre forme, dit Mercier*. O bien: *Ever since I favour the other form, said Mercier*. Pues “la otra forma”, también, es un modo de Lautréamont (es decir, del “autrement”). El homoerotismo es absolutamente normal entre camaradas, ¡y no digamos la homosintaxis! Vid., con todo, BECKETT, Samuel; *Mercier et Camier*. Éditions de Minuit, París, 1970.

en un sentido, pero no es sino esta singularidad, esta idiosincrasia, la que persevera desde que nos aventuramos a hablar del arte.

Pues es preciso aventurarse a ello: el ensayo sobre el arte no podrá decir nada de su objeto, no podrá ponerlo a prueba, es decir, experimentarlo, si a su vez no se pone a prueba a sí mismo, si no ensaya su capacidad de acceder a eso otro del lenguaje. Puesto que no accederá a eso otro del lenguaje en el modo del propio arte, será preciso en todo caso que lo afecte: ese contacto no podrá dejarlo intacto y, por ese motivo, no puede haber ensayo sobre arte que no tenga efecto sobre el discurso, sobre la declaración, sobre el “decir” e incluso sobre la lengua del propio ensayo¹²⁵.

Así es y así es. Decir palabras no es más que cometer actos impuros. Lo que pasa es que la autoconciencia (de sí y para sí) no para de hacer tonterías, plusvalías o canalladas. *Mais où est donc Ornica?* Semejante principio de facticidad –a lo mejor: la flaubertiana topología universal de la doxa recibida o la patochada del arte que ya detectaba Rimbaud, aunque esa frase tal vez viniera mejor a corresponderse con el supuesto saber absoluto de Hegel– nos desmonta a cada instante. Buscamos una relación, a lo que pensamos, más o menos verídica con lo real (siempre verdaderamente inverosímil, de paso), prescindiendo, en la medida de nuestros imposibles, de la evitación científica y el religioso descreimiento. *On that mystery and not on the madonna which the cunning Italian intellect flung to the mob of Europe the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro- and microcosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood. Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life. Paternity may be a legal fiction. Who is the father of any son that any son should love him or he any son?*¹²⁶ Por

¹²⁵ Cf. Jean-Luc Nancy; *La partición de las artes*, Pre-textos, Valencia, 2013. Por decirlo mediante un retroacrónimo creado ex profeso: A.R.T.E = Amor. (Sin)Razón. Traducción. Éxtasis. Hay que darse al A.R.T.E.

¹²⁶ *Arma virumque cano...* O en una traducción no tan libre como pudiera creerse: no hay poesía sin policía. En ese sentido, se puede decir, así pues, que la poesía no es más que ordenación, organización del caosmos. Dice Borreil: “la poesía es, así, una ordenación del lenguaje tal que aquél es “acunado” por ella, por oposición a una tecnología de la comunicación que no sería más que la maquinación (*Gestell*) del lenguaje. Pero, ¿puede deducirse o incluso inferirse del hecho de que lo poético es “intratable”, es decir, para hablar al modo de Kant, del hecho de que el arte es una finalidad sin fin, que el lenguaje poético tenga una relación con el origen o con el ser? ¿Qué relación con una “canción de cuna” del ser existe en lo que Benjamin llama el “putsch” de Baudelaire, que introduce las palabras de la trivialidad y de la técnica (“quínqué” o “vagón”) hasta en la poesía que más tiene que ver con las “nanas”, la poesía lírica? ¿Qué relación con la lengua alemana como “cuna” hay en esas implosiones del lenguaje que son *Ulysses* o *Finnegans’ Wake*? Un célebre acrónimo de Joyce responde: el cosmos es un “caosmos”. Extrayendo el acrónimo en dos direcciones a la vez, se produce el siguiente sentido: el mundo es el devenir múltiple del caos y la tarea del artista es la de abrir los ojos a este caos y decirlo”. De ahí que, últimamente, Poetry al igual que Paris, haya que buscarlas por Texas. Y es que la verdadera poesía está siempre, por así decir, en entredós del lenguaje y fuera de lenguaje, de la palabra y la no-palabra, entredós del discurso y del fuera de discurso. Por poner un ejemplo más gráfico: es un cuchillo Lu Xun, el poema. He ahí la hoja transparente que tenemos a mano. “Main, langage : c'est ça qui fait l'histoire. C'est-à-dire un fait singulier, qu'à la surface de grandes masses de matière planétaire,

lo que nos decidimos, clara y distintamente, por ese modo de organización alrededor del vacío que el verdadero arte es. De forma que, si esta tesis se divide en secciones, subsecciones, apartados e índices que, plausiblemente, acabarán conformando un libro (*tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*, presagiaba Mallarmé en sus crisis versales); si un libro se compone de páginas y las páginas se llenan de párrafos y, estos, a su vez, no se construyen sino con frases... ¡que cada frase, de no poder ser tésica en sí misma, sea, cada vez única, un trozo de arte!¹²⁷ Por tanto, habrá de tratarse menos de una Teoría e Historia literaria que de una cuasipoética, inestética y cuántica de (y en) las teorías, así como de un despertar de (y en) la Historia, una escritura haplográfica que, a las malas y a expensas de toda ergocidad presupuesta, acabará deviniendo (o no) en resto de lituratierra, desecho y deshecha de sí misma en la lengua igualitaria del relato: un relato relatado a la vez que relatante por anticipado, nadando en lo azaroso de ese desorden múltiple...

ce qui a lieu est à mesure rapporté et retenu, par là même accumulé - changé en croissance d'énergie. Conflagration, sans cesse accrue, elle court à la surface de la matière solide. Mais ce qui la parcourt ainsi est parcouru d'un mouvement régulièrement changeant : celui qui transforme le discours. Trame qui court sous la chaîne qui se tisse sur le monde”.

¹²⁷ Desde su injusto olvido, por cierto, Miguel Espinosa, uno de los pocos escritores que de verdad debieran contar en este país, dado que, desde Cervantes, ha sido uno de los más grandes que en nuestra lengua haya habido, designaba a este peculiar procedimiento con el concepto de “Interés Verbal”. Según él, el resultado de dicha artificación frásica (si es que se daba en lograr, ya que, al final, suponía todo un misterio) se conseguía, siempre, eso sí que lo tenía bien claro, “adoquinando dialécticamente el verbo”. Se nos concederá, así pues, a modo de un grato homenaje a quien en su siglo más estuvo a la altura del gran autor que él mismo fue, seguir, en la medida de nuestras modestas imposibilidades, su singular ejemplo. Sobre todo, hoy, cuando la ucrónica utopía negativa espinosiana amenaza con devenir más actual y virtual que nunca. Recordemos, si no, el principio de *Escuela de mandarines*: “Hace miles de milenios existía un famoso Estado, llamado Feliz Gobernación, aunque, en verdad, la dicha sólo pertenecía allí a unos pocos, como descubrirá quien prosiga leyendo. Seis castas formaban el suceso: unos mandarines; unos legos, auxiliares de aquéllos; unos becarios, aspirantes al mandarinazgo; unos alcaldes, lacayos rurales del Poder; unos hombres de estaca, también apodados soldados, y un Pueblo. Por encima de las castas reinaban un Gran Padre Mandarín y un Conciliador, generalmente Dictador. Esta Introducción tiene como tiempo presente el año tres millones de aquel Estado, evo muy posterior a la Edad Clásica, aproximadamente ocurrida entre los años novecientos mil y dos millones, siglos de teorías y artes. El necesario rigor obliga a comenzar la historia cuando la Feliz Gobernación sólo era una escombrera de hombres heces y vocablos huecos, amontonados por la espada de oscuros déspotas, que imploraban la tradición y aseguraban restaurar la pasada grandeza, nunca resucitada. El dominio de los tiranos, mantenido tozudamente en los últimos cuatro mil siglos, bajo el inicuo nombre de Indefinida Dictadura, logró configurar un “Catálogo de las Obras Escritas desde el año Uno hasta el Presente”; una “Relación de Pensadores Originarios”, donde aparecían mezclados los ejecutores y los victimados, ya perdonados; una “Guía de las Artes Esparcidas por las Provincias Imperiales”, para uso de viajeros; y un “Índice de Creaciones”. Sin embargo, por ninguna parte surgía una doctrina, un artista ni un talento; el pensamiento se hallaba extrañado, y la belleza, olvidada”. A eso se le podría llamar un ponche de ajo y de limón murciano con pelotas. He ahí una retrodescripción posdiluviana de los miles de milenios que nos quedan, si no ponemos el tope o damos con el remedio, el exacto guillotinado discursivo (por tanto, lógico)... para nosotros: el contumaz adoquinado dialéctico, fenomenológico y psicoanalítico que nos sirva, *via* sustracción-ampliación-implicación, a modo de orientación en el pensamiento.

Chaosmos, así pues.

Regardez bien: ce que vous avez là devant les yeux n'est évidemment pas une image. Regardez mieux, par conséquent. Essayez tout au moins de voir. Ou d'entendre: cette peinture n'est plus tout à fait un "art du silence" - ce qui, pour autant, ne signifie pas qu'elle soit « du discours ». elle serait plutôt de l'ordre de l'écho. D'une répétition en tout cas, bien que difficile à saisir, à peine perceptible. Car, au fond, que reste-t-il quand on soustrait de la photographie la lumière ?

Réponse grecque : il reste la peinture, justement – c'est-à-dire le dessin : *skiagraphia*, inscription de l'ombre.

Réponse moderne -grecque enconre, mais différemment : il reste la « graphie ». de l'écriture dans nos têtes. Des « mythes », si l'on entend par là des inscriptions de paroles.

Pourquoi, cela dit, le Rimbaud que vous avez là devant les yeux (car c'est bien lui, n'est-ce pas?) - pourquoi le Rimbaud est-il un tel mythe ? Pourquoi, si vous préférez, cette peinture peut-elle être définie comme *mythographie* ?

Un mythe, vous le savez, est un modèle, c'est-à-dire un inducteur de conduite. Ce qu'on cite et répète. Ce qui provoque l'imitation, engendre style et attitude, détermine geste ou destin. Ce qui « donne à vivre » et par quoi, très exactement, Rimbaud aurait dit que « la vraie vie est absente ».

Ce qui disant, il a fait mythe – comme de juste.

Et vous pouvez le constater : ce regard, ce front buté, ce visage adolescent (plus fermé et puissant que sur la photo), c'est le « J'ai de mes ancêtres gaulois l'oiel bleu blanc, la cervelle étriote et la maladresse dans la lutte » : voyages dans l'Europe devenue grise, gorgée de poison, brutalité, attendrissements incompréhensibles, obscénité sans espoir, future Abyssinie, etc., etc. - Effondrement de l'utopie, - et la révolte.

Sans doute. Sans doute. Mais pourquoi toutes ces couleurs, ici ? Pourquoi ce « chromo » superposé ? D'où cela vient-il ? Des « peintures idiotes » qu'il affectionnait ? Du néon de nos villes ? Du music-hall américain ? De Sonia Delaunay ?

Ou d'un soupçon de celui qui, s'amusant à barbouiller de grands visages, se demande, sans en voir l'air, ce que peut bien vouloir dire notre besoin de mythes ?

Regardez bien. Essayez de lire...¹²⁸

A decir verdad, Lévi-Strauss y Jakobson no hubiesen tenido nada que hacer con el indeterminado gato de Schrödinger. Un gato que no es y sí es, a la vez, paralelamente el gato de Baudelaire. Cuestión de escala (clásica/cuántica) y, como de costumbre, también de *sprezzatura*. Cuestión de *blow-up* y mirada. Si observamos estará vivo y

¹²⁸ Es un extracto de LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Écrits sur l'art*, Les Presses du réel, Ginebra, 2009. Más concretamente de su capítulo 3, así llamado: "Arthur Rimbaud". Así pues, miremos bien, intentemos leer.

muerto. Si no lo hacemos, obviamente, para nosotros no estará ni vivo ni muerto, es decir, en la observancia: ni lo uno ni lo otro pero, también, fuera de ella, lo uno y lo otro al mismo tiempo. Felino entredós, así pues. Por eso no queda, ya, físicamente a lo que atenerse, si no es a un incierto decir de otro modo que se estructure como el por decir de algún *uno* (de entrada no importa cuál, etc., sólo importa el cómo y ya estamos a punto, tal es el principio de incertidumbre en la época de la fisión del goce, la nuestra, de que ni siquiera importe): lo múltiple sin uno, la firma, la huella y la singularidad acontecimental que, al mentarse, es ya, acaso, pronunciación u horizonte de lo multiversal mismo. De modo que procede y, en este sentido, nunca nadie más que Mallarmé, o Mallarmé como ninguno, nos habrá hablado, como a la chita callando, tan proverbialmente:

Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.

Ecrire –

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, noeud, feuillages et présenter.

Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu¹²⁹.

Y, sin embargo, el percal es aquí muy otro. Ni que decir tiene que es sumamente difícil hacer encaje de bolillos –excluyendo singularidades desnudas y filigranas cuánticas varias, así como su estatuto y suerte– en un horizonte acontecimental cada vez más *in*

¹²⁹ He ahí la acción restringida mallarmeana. Para su publicación original, cf. *Divagations*, Eugène Fasquelle éditeur, París, 1897, etc. Etc. Pero he ahí, asimismo, la verdadera significación de lo Verdadero *qua* arte. A saber: aventurarse en el inconsciente activo de las verdades, divagar –en el precioso sentido que Mallarmé nos trajo– por el núcleo mismo de su práctica narrativa, inusitar e inquietar la maravilla en sus horizontes de indeterminidad e indeterminación inagotable: “cette science à l'envers qui n'a pas de preuve, et déjoue toute science, ou la détruit”, dice Jean-Pierre Faye en otra parte.

partibus. ¿Cómo explicarlo? “La explicación que apuntan algunos físicos –condensa magistralmente RSOU– es curiosamente semejante a la leibniziana. Los universos posibles son ahora universos paralelos, de los que la solución clásica es el nuestro. Pero los mundos paralelos no son ahora compositibles. En física cuántica, todos los caminos que recorre una partícula son transposibles (transprobables), aunque cada uno tiene un *peso* diferente asignado. Cuando, en lugar de una partícula, asignamos la función de onda al universo entero (ecuación de Wheeler-De Witt), aparecen los universos paralelos. El universo efectivo será el que contrae la transprobabilidad de mundos sin observador al nuestro, con observador y empobrecido. La fenomenología aborda este problema de la pérdida de sentido de modo no especulativo. La pérdida de sentido, inevitable cuando se pasa de un nivel de acrecencia descentrada a otro mucho más abstracto e identitario, *se compensa con mecanismos que tienen un origen no intencional*. Es lo que podemos llamar *mecanismos de reduplicación de sentido*. La eidética, la mítica y la estética son los tres dispositivos que permiten la recuperación de sentido al margen del mecanismo intencional”¹³⁰.

Las insensatas verdades, *per se*, no suelen egresar muy locuaces que digamos –entendámonos bien: la verdad puede comparecer todo lo rumorosa que se quiera, ciertamente; habla, pero semidiciéndose, *id est*, estructurándose “otramente” como ficción y, en tanto que tal, al precio o bajo el primado de policíacos (o sea, poéticos) forzamientos... eso es todo... porque ella es no toda, *bien sûr*–, mientras que el parpadeo fenomenológico del *rien que phénomène* estalla en zig-zags por todas partes, es decir, mundificadoramente. Entendiendo por mundo, también, esa pérdida fundamental pero sin fondo del sentido, el sinsentido, el desacuerdo y el malentendido. La elipsis, “nada por nada”, o sea, el principio del intercambio —*Keine Ursache*—, hace el resto para la

¹³⁰ Vid. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria-Eikasia, Madrid, 2014. Las cursivas son suyas. Para los referentes de una protoestromatología se podría acudir, clásicamente, a Alcide d’Orbigny, Edward Hitchcock, etc., o en fin, dentro del campo de esas ciencias de los estratos geológicos que los prehistoriadores escandinavos designaban con el gracioso nombre de “Kjökkenmöddiger”, pues, sea cual fuere el sustrato de prehistoria contemporánea, se conoce que más vale, a lo que se nos figura, comer mitflidos bivalvos que alimentarse de taxonomías y sinsabores estructurales. Por otro lado, ¿hará falta admitir que los mejillones resultan, sin duda, geológicamente encomiables? Ahora bien, y hablando más en serio, pensamos que se haría mucho mejor en probar a buscar donde uno menos se lo espera, a saber: puesto ya en obra, por anticipado, en la propia transposición artística. Nos referimos a Robert Smithson y su ficción geofotográfica de los 70 titulada “Strata”. Se esclarece, asimismo, la apertura cuántica en la fenomenología estromatológica de Urbina ¿no era el lema de Smithson, precisamente, el “Art not only communicates through space, but also through time”? Cosa genial: la escritura de la *Estromatología* ya habría devenido, de algún modo, predictiva en Smithson.

institución de esas variadas hiplografías de artista sin obra, o de esos entimemas artísticos y literarios, quedándonos siempre como propina el oráculo letrista lacaniano:

[...] la letra, que produce tachaduras, se distingue allí por ser ruptura, por consiguiente, de la apariencia que disuelve lo que hacía forma, fenómeno, meteoro: es así –ya lo dije– como la ciencia opera, al comienzo de la manera más sensible sobre formas perceptibles. Pero al mismo tiempo, eso debe ser también que sea echar de ahí lo que de esta ruptura haría goce, es decir, disipar lo que ella sostiene de esta hipótesis, para expresarme así, del goce, que hace el mundo en suma, porque la idea del mundo es eso: pensar que esta hecho de pulsiones tales que también se figure el vacío. Y bien, lo que se evoca de goce en cuanto a que se rompe una apariencia, he ahí lo que, en lo real, se presenta como abarrancamiento. Es el momento de definirles por qué la escritura puede ser llamada en lo real el abarrancamiento del significado, o sea lo que ha agradado, llovido de la apariencia en tanto que es eso lo que constituye el significado.

La escritura no calca el significante, ella sólo lo remonta cuando toma nombre, pero exactamente de la misma forma que eso ocurre a toda cosa que viene a designar la batería significante después que ella las ha enumerado. Por supuesto, como no estoy seguro de que todo mi discurso se entienda, va a ser necesario no obstante que marque una oposición: la escritura, la letra, es en lo real, y el significante en lo simbólico. ¡Así eso podrá hacer ritornello para ustedes!

Ahora bien, si nos diera (como si dijéramos) por negativizar los nombres parlantes *Ornicar* y *ornamens*, tal vez pudiéramos leer, en el entrelineado paralelo y de una buena vez, aquello que precisamente es debido, cumplido, a saber: “Ni ahora bien, ni así pues: ¡que yo no miente en el ornamento!”. He ahí, entonces: *Ornicar*, *ornamens*. Está la realidad y la otra cosa (*das Ding*), o sea, lo real. Digamos que se trataría, aquí, en efecto, de algo decorativo pero sin decoro, infigurable. En una palabra: lo que se va a leer está escrito en la lengua por definición “otra”, al mismo tiempo en una lengua materna para olvidar y en una lengua extranjera que siempre estaría por recordar. *Je me souviens* (sobre todo, ahora, es claro, de un tal George Perec y de su “Je me souviens” y, *tout d'abord, de son personnage à vélo volante qui dit et redit: “je me souviens”...*), ya se

sabe¹³¹.

En un hermoso texto, titulado *De la metafísica en matemáticas*, André Weil, el hermano de Simone e integrante junto a muchos otros enormísimos matemáticos del grupo Burbaki, habla de las “brumas” y las “cavernas” entre las que ha de guiarse el matemático por el corte de una estructura. Su testigo será recogido por Gilles Châtelet, a quien le sirve para dibujarnos al “matemático de buen temple”. Dicho matemático, para Châtelet usando como modelo a Weil, será finalmente todo aquel que reconozca que, en realidad, “la ciencia se apoya en dos horquillas:

- la horquilla oficial del texto literal que da el proceso verbal de la efectuación de las operaciones y que asegura la transmisión del saber;
- la horquilla reservada a los iniciados que saben leer entre líneas, lectura en la

¹³¹ Por cierto que Proust es, también, uno de los hiperautores siempre escondidos en George Perec. En *Especies de espacios*, mismamente, le produce un buen desfalco: “Longtemps je me suis couché par écrit. Parcel Mroust”, que, a más de la tergiversación en en la cita, recuerda en la permuta de las iniciales del nombre a aquella que Boris Vian ya le hizo a su Jean-Sol Partre en *La espuma de los días*. Lo que hace en “Je me souviens”, en cambio, es una brillante hipertraducción de Joe Brainard. Pero por lo que respecta al principio de *À la recherche...*, digamos que ha servido, en innumerables repeticiones diferenciales, para producir los más inusitados efectos estructurales. De Althusser a Douglas Adams, pasando por Le bot. Tomemos de este último, por ejemplo *Life, the Universe and Everything*, cuyo incipit dice así: “The regular early morning yell of horror was the sound of Arthur Dent waking up and suddenly remembering where he was. It wasn't just that the cave was cold, it wasn't just that it was damp and smelly. It was the fact that the cave was in the middle of Islington and there wasn't a bus due for two million years”. Y comparémoslo con el principio proustiano: “Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: «Je m'endors.»”. ¿Acaso no tiene el más triste reverso melancólico en *L'avenir dure longtemps* y, en Adams, su más exacto subverso paródico? *Principium et princeps*, así pues. Ahora Le Bot : 21.11. 86 « Longtemps je me suis inquieté . A quoi tenait la séduction qu'exerçaient certains écritures sur mes rêveries, sur mes pensée ? Etc. » [Curiosamente, en la entrada del día anterior, en su diario, también recordaba a Althusser]. Por otro lado, siempre es cosa saludable jugar al *auctor absconditus*, a que los libros cambien de autor o al plagio por anticipación. Y no sólo en la literatura viejocontinental: se podría rastrear lo mismo en Estados Unidos (¿eran Marx y Melville la misma persona?) o en Latinoamérica con el caso del llamado *boom*, sólo que con Faulkner y Kafka en posición de hiperautor escondido, etc. Etc. En fin, bien lo pudiéramos titular a eso “Continuidad de los parques”. Aunque la francesidad de Cortázar quizá lo deje, un poco, en excepción inmanente. Junto con Borges, el vikingo (y sus *Aspects of Anglo-Saxon Magic*). Y es que, por lo que respecta al viejo continente, se pueden distinguir dos familias o dos ideologías del relato. Estas, según Faye, serían más o menos yuxtalineales: “La première d'entre elles, c'est le roman du flux et du souterrain: cela commence avec Henry James, se poursuit avec Proust et Joyce, et dans une troisième et un quatrième vague, avec Faulkner et Virginia Woolf, avec Claude Simon. [...] L'autre idéologie c'est –disons: le roman du “là”. Lorsque K. Entrait dans l'auberge [...] Ensuite il y a eu le marronnier de la Nausée, les vis du cercueil devant l'Étranger. Il y a aussi cette épigraphe que Robbe-Grillet a mise en tête d'un précoce article sur Beckett, et qui est attribuée à Heidegger: “La condition de l'homme, c'est d'être là” [...] Ce qui est saisissant dans Le Voyeur, et plus excitant encore à la réflexion, c'est la convergence de la famille Kafka-Sartre-Camus avec celle de Roussel, fils bâtard de Jules Verne; lui dont Foucault écrit qu'il avait inventé des espaces et des géométries inutiles, avant que viennent les peupler de nouveaux “êtres littéraires”: les petits enfants de Kafka, justement”. Para esta cita insustituible vid. FAYE, Jean-Pierre; *Le récit hunique: essai*, Seuil, París, 1967.

que nos jugamos la *reactivación de los gestos que multiplican el saber* y en la que se fomenta el tránsito del presentimiento a la certidumbre.

Siendo esta última horquilla la que puede hacer que un gesto haga alusión a otro gesto y no entendiéndose la alusión como una abreviación de lo que ya es sabido, sino como lo que esboza *en esquicio* un planteamiento más amplio y penetrante¹³². ¿Por qué? *Why? Warum? Pourquoi?* Porque al igual que un matema, un gesto es un discurso sin palabra. La figura o la operación están del lado de lo calculable, la imagen y el diagrama del lado de lo visible pero, el matema y el gesto, siempre están del lado de lo transmisible. Cortar, zanjar y decidir constituyen gestos. Los tres son igualmente inaugurales, elásticos, liberadores, sin abreviar ni degradarlas guardan todas sus provocadoras virtualidades alusivas, proponen nuevas modalidades del movimiento, superan, si no las aporías, sí, todo lo menos, los fetiches y tabúes del objeto, el *ipse dixit* y esos rituales otros, aunque siempre autorreferenciales, de la circunstancia. Pero si los sustraemos al saber puede que, también, se nos hagan directamente transmisibles. Es decir que pueden pasar, apuntarse al acontecimiento.

El inconsciente (*Das Unbewusste*) es como un repliegue de Barroco perpetuo (sólo hace falta pensar en la mesa Fluxus de ping-pong con agujero en medio y pliegue trasero para entenderlo). Se configura, bien es cierto, al modo de una perla borromea (una piedra preciosa, muy rara, que, de existir alguna intención de extraerla, haría falta, por ejemplo, dárselas de pirata portugués como Pessoa¹³³). Así que, cuando se dice “nos

¹³² Vid. Gilles Châtelet; “La filosofía en primera línea de lo oscuro”, in : *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. La traducción y el establecimiento al español son míos (A. Arozamena).

¹³³ De banqueros anarquistas está el mundo lleno, pero de piratas-nadie (“Fulano-de-tal el marítimo”) que es la verdadera figura emancipadora pessoana, aquel empleado de comercio portugués que en sí mismo contenía multitudes heteronómicas, no tanto. Recordemos un extracto del poema titulado “Ode marítima” y firmado por su “pessoa” otra que era Alvaro Campos. Versa así: “Os piratas, a pirataria, os barcos, a hora, / Aquela hora marítima em que as presas são assaltadas, / E o terror dos apesados fuge pra loucura – essa hora, / No seu total de crimes, terror, barcos, gente, mar, céu, nuvens, / Brisa, latitude, longitude, vozeria, / Queria eu que fosse em seu Todo meu corpo em seu Todo, sofrendo, / Que fosse meu corpo e meu sangue, compusesse meu ser em vermelho, / Florescesse como uma ferida comichando na carne irreal da minha alma! / Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes / Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações! / Ser quanto foi no lugar dos saques! / Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue! / Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge, / E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo! / Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres / Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas! / Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles / E sentir tudo isso – todas estas coisas numa só vez – pela espinha! / Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime! / Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação! / Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações! / Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos, / A vós, odiados amados do seu sangue

viene perlas”, se quiere decir entre otras cosas: que nos viene de ese comunismo originario, en cierto sentido pre-yoico, que es el Inconsciente (*L'Une-Bevue*)¹³⁴. Y ese va a ser, aquí, muy someramente el caso, o por mejor decir el *Vorbild* (el modelo): de los inconscientes –dialéctico, fenomenológico, psicoanalítico– se intentará hacer verdad, aunque no (muy poco) saber (el inconsciente supone ya un saber insabido, inteligencia sin sujeto, si no *general intellect*, cuya ontología conlleva, por así decir, ese “realismo frufulante” que ya establecíamos en el pro-logos). Por lo que prescindiremos del lujo, es decir, también, de la ascesis de los detalles, pero no del lujo en los pliegues hiantes. DER LIEBE GOTT STECKT IM DETAIL, tal como Flaubert le plagió genialmente, y por anticipado, a todo un Aby Warburg: “Le bon Dieu est dans le détail”¹³⁵. *Horribile dictu*: el bueno de Dios, que ha muerto pero no lo sabe, descansa en

de pirata nos sonhos! / Porque ela teria convosco, mas só em espírito, raivado / Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar! / Porque ela teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica [...]”. ¿Qué hacer después de leer esto? Tan sólo cabría multiplicar el gesto: ser el pirata-resumen y la víctima-síntesis, a un tiempo el violador y la violada, piratear al pirata para ser pirateado *indeed* por algún otro pirata paralelo, traficar con traficantes a fin de ser traficado *ad hoc* en cualquier paratiempo posible, en suma, tocar fondo y pasamos al contracontrabando, criminalizando de paso al crimen en esta solitaria orgía oceánica. La carne, el *Leib*, será así nuestro único “yo piel” y nuestro único “yo puedo”. Hay desfalcos de los que solamente será capaz la anti-economía escritural, al menos en lo que se refiere a “débâcler”, que es como se decía antaño en la jerga del hampa francesa el “abrir algo para afanarlo”, el cofre de corrupción y perversiones que encierra, atándolos muy en corto, hoy en día, a nuestros inconscientes.

¹³⁴ *Das Unbewusste* es el palabro original en alemán de la teoría (clásica) freudiana de “lo” inconsciente, *L'Une-Bevue*, en cambio, depende de la ultimísima traducción sintomática lacaniana, cuyo riguroso estatuto es ya posclásico, basado en el equívoco y la homofonía. Ahora bien, digámoslo, por anticipado, brutalmente: el Inconsciente es el Comunismo y, en implicación lógica, el Comunismo es lo real de la Historia (por enésima vez denegado). *Du gouffre interdit à nos sondes, comme montent au ciel les soleils rajeunis, après s'être lavés au fond des mers profondes?* O sea que las verdades, por lo general, se hayan en estado de semisoles abismados (de ahí el sol negro de la melancolía filosófica, la omni-impotencia de las verdades). Aunque, por lo general, cuando se dice “por lo general” se miente ¡que la verdad sea simple, sostenía Nietzsche, supone de antemano una doble mentira! El caso, de todos modos, es que si bien los movimientos sinoidales del filisteísmo alemán, tal vez, pudieran explicar la proclamación última de un Heidegger, en su famosa entrevista concedida a *Der Spiegel* el 23 de septiembre de 1966 pero no publicada hasta una semana después de su muerte en 1976: “Nur noch ein Gott kann uns retten”, ese Dios sólo puede ser, ahora, el Inconsciente. Por tanto: Dios es el Inconsciente ↔ el Inconsciente es el Comunismo ↔ el Comunismo es lo real de la Historia. Y eso es lo único que, en realidad, podría salvarnos. Muy a pesar, fijo, de las profesiones de fe (*Bekanntnis*) de Heidegger, el “Professeur Heil”. *Clever bastard*. HINC ILLÆ LACRIMÆ. De modo que a la pregunta que, por el año del Señor aquel de 1952, lanzaba Alfred H. Barr Jr., a saber: “¿Is the modern art Communistic?”, habría que responder: sin duda sí, al igual que el arte antiguo o que el rupestre. Y no reducirla, luego, al arte sino extenderla también, y ante todo, a la ciencia, y de antemano a la verdadera política (antiestatal, antipropietaria e igualitaria) y a ese comunismo mínimo que es el amor. El resto, pues hay saber en lo real, ni siquiera sería ya Historia, sino más bien Histeria y “[...] *que veut l'hystérique? Un maître sur lequel elle règne*”...

¹³⁵ Obviamente estamos jugando, ni que decir tiene, al cambio de autor. Digamos que tan sólo se trata, en una palabra, de darle un sesgo divertido y práctico a algo de lo que ya avisaba B. V. Tomachevski, a saber: ¡que el texto de una obra es algo cambiante, movedizo! Y si lo es el texto, ¿qué no será su firma? Más recientemente, Nathalie Heinich, esta vez en sentido más histórico, estudió el caso en otra parte: “se podría demostrar cómo juega el arte contemporáneo con la firma, conforme a su lógica de

los detalles. A la diablo o a tontas y a locas. Pues Dios está en los detalles, sí, pero también el diablo... he ahí una trama láctea del Inconsciente. *L'infinie délicatesse de lait du discours qui se tisse*. Por así decir, una vez más, el “Angelsexonismo praesens”.

Lo que explicaría la fuerza de fascinación de la catástrofe imponiéndose, durante siglos y siglos, como virtualidad realizada. Solamente desde el momento en que, como hoy ocurre, lo real toma de rehén a lo imaginario puede uno preguntarse si la poesía que, cual catástrofe, se acarrea por la libertad de su surgimiento hacia la locura de lo infinito, puede todavía encontrar al través de su forma el medio de oponernos a la indeterminidad que nos amenaza. Incluso podríamos preguntarnos si la forma –cual deseable catástrofe para organizar directamente el caos que nos funda– no está a punto de escapársenos. De la respuesta a estas cuestiones depende tanto el futuro de la poesía como el nuestro, no bien tanto la poesía cuanto la catástrofe están en el origen del sentido. A mi juicio, en tanto en cuanto nos hace ver “las cosas donde no están”, la poesía es la catástrofe que nos da sentido¹³⁶.

See sun, and think shadow, por consiguiente. Sólo que interesa establecer –o cuanto menos resulta oportuno– una anarquitectónica borromea, hace falta por demás, una cierta, aun huidiza, deformadora y zigzagueante “luz coherente” (Hegel, otra vez), una lábil cohesión zigzagueante, pre-reflexiva quizás (aunque, sin duda, reflectante) y, las más de las veces, puede que hasta sin concepto... y eso es, de resultas todo lo impensablemente *Aüfklärer*, a buen seguro, que estaremos dispuestos a transcender, al menos, por de pronto. Es decir, en el estado actual del arte que es el estado actual de lo real.

Que el psicoanálisis no es un saber, o no lo es en el sentido clásico del término (*id est*: apropiación constitutiva de la verdad que, en la ideología y el sistema humanista, subyacente todo lo menos hasta Heidegger, no pasan de adecuaciones sujeto-

transgresión de las fronteras, los códigos, las reglas. Obviamente, la ausencia de firma o su ambigüedad, no depende en tales casos de un proceso de “desartificación” de las artes plásticas. Muy al contrario, da testimonio de la libertad que puede conferir una artificación tan conseguida que los prácticos de esta actividad pueden permitirse jugar con esa convención decididamente constitutiva de toda accesión al rango de arte: la firma”. Vid. “Firma y artificación”, artículo aparecido en las *Publications de la Sorbonne, Hypothèses*, París, 2005. [La traducción y el establecimiento al español es mía (A. Arozamena)].

¹³⁶ Vid. LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991. La traducción es mía, como de costumbre (A. Arozamena).

objetales), Lacan se encargó de demostrarlo de una vez por todas, digamos (por puro optimismo) que para siempre: lo único que un analista debe saber no es más que ignorar lo que sabe. En este punto, psicoanálisis, fenomenología y dialéctica renovada despuntan, en sus relecturas escriturales más actuales, como la trinidad discursiva de nuestra más irreductible inservidumbre (*sic*) voluntaria: unos discursos que, precisamente, no esconden el hecho de que no hay discurso que no sea de semblante¹³⁷.

Lo que hay sobre el tapete, lo que finalmente estuvo, está y estará en juego, nuestro primer y último desafío, el gran reto si se prefiere, sigue consistiendo, por tanto, en cambiar la época del Inconsciente. Mejor aún: cambiar la época de los inconscientes (con “s”) que, por cierto, se fundamentan como esos tres comunismos mínimos (también con s). A comenzar por los antedichos como psicoanalítico, fenomenológico y dialéctico. Es a eso, en resumidas cuentas, a lo que ya hemos aludido más arriba (y también en alguna otra parte) mediante el sintagma badioudiano y joyceano a un tiempo: Despertar de la Historia¹³⁸.

¹³⁷ Así, aun a tientas, como siempre, en lo que hemos llamado en varias ocasiones “las tres orientaciones en el pensamiento” (la dialéctica renovada, la fenomenología ampliada y el psicoanálisis implicado) no podremos dar aquí más que este pre-esquicio en curso, ahora mismo, por otras triangulaciones y derroteros. Debido a que, entre otras razones, el estado del arte de nuestras pesquisas no llega, mediocrementemente, más que a la sospecha, la fulgurancia y el estallido hipotético. C. Q. N. F. P. D. *Ce Qu'il Ne Fallait Pas Démontrer*. Afortunadamente. En fin, para una retención paradójicamente protencional, o eso esperamos, en torno a las tres orientaciones del pensamiento vid. en español nuestro último monstruo (ya se sabe que después de A. Warburg *monstra* y *astra* están definitivamente unidos para siempre: *per monstra ad astra*) publicado en forma de monográfico: VV.AA. *El Arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. Cualquiera puede ver, ahí, si eso quiere, desde luego nosotros no vamos a hacer nada para impedirlo (más bien todo lo contrario), un sucedáneo de la Trinidad cristiana. *Mais bon... à vous le pompon!* Sólo pondríamos como condición, si se nos concede, que la dialéctica ocupase el lugar del Padre, la fenomenología el del Hijo y el Psicoanálisis el lugar del Espíritu Santo. Por otra parte, la lección del maestro Ricardo Sánchez Ortíz de Urbina continúa siendo iluminadora como siempre: “Tres es el número que cierra. En la geometría, por el principio de Pasch, tres puntos definen un plano y tres planos un punto. En física, tres leyes organizan la mecánica clásica. En mitología, tres personas cierran, amablemente, la trinidad. En filosofía, términos, relaciones y operaciones cierran categorialmente; mientras que actos, hylê y síntesis cierran intencionalmente”. *Lectio facilis*, siempre y cuando quiera aprenderse. Cf. de todos modos, para las valiosísimas palabras de Urbina y su ampliación fenomenológica en el seno mismo de la fenomenología más avanzada: *Estromatología, Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria-Eikasias, Madrid, 2014. En cuanto a las triangulaciones, por lo demás, ¿será preciso recordar que, en ellas, reside una pasión benditamente spinoziana? Y es que, de poder hablar, sostenía Spinoza, un triángulo diría que Dios es triangular. También es verdad que, hoy, si las mercancías hablaran, dirían, plausiblemente: no es el silencio de las Sirenas, de Dios, de Duchamp, Cage o Beckett, estúpido, ¡es el silencio de las mercancías! De modo que asombroso, pues, no será el hecho de que hablen (tal vez nunca hayan dejado de hacerlo) sino el que no sepamos, sin duda a pesar de Marx, leer su *Warensprache*.

¹³⁸ Por un lado, se trata, como decimos, de la consabido eslogan joyceano “—History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake”, pero también del despertar badioudiano, es decir *Le Réveil de l'Histoire*, bajo condición no de resurrección (no estamos para hacer milagros ni nos dedicamos a las anunciaciones: con las enunciaciones, *à la vérité*, tenemos más que suficiente), pero sí de renacimiento de la orientaciones del pensamiento. Se trata, pues, de un subtítulo que se deja leer de

Y es que, en efecto, las verdades, lo real y el sentido erccionan luminosas omni-impotencias teóricas, suscitan desobras metódicas y metodológicas, con sus celibatos y huelgas salvajes, generando potlachts vitales (una veces emancipadores, otras, todo es decirlo, suicidas en cualquiera de sus goznes: después de todo, es lo único que puede salir bien), y también un cierto arte de los prélèvements y retournements implicado en todos estos détours y los détournements, hasta nueva orden, en el nervio de la subversión discursiva. Conque más nos valdría seguir la doctrina de no hacer sistema, dejarnos aquí depender, un poco, de aquello que viene del núcleo de la Cosa misma. Ninguna positividad positivista, ninguna objetividad objetivante, la sola experiencia de la Cosa (das Ding) no puede basarse sino en la sorpresa, el prodigio, la maravilla, la siempre fugitiva thaumazein griega. Para empezar, puesto que estamos escribiendo –lo cual, para nosotros, es ciertamente inverosímil–, en la nuestra. Obrar en la impotencia es hacer abismos luminosos, asombrosamente primordiales.

Was heißt: sich im Denken orientieren.

Procedamos, así pues. Una escritura es el prolegómeno de toda iluminación. *Fiat lux!* Sí, pero que sea una luz que tampoco importune en exceso a las sombras... No hay por qué abusar de la polución luminosa: se trata de ver entre tanta confusión y entrever, *if possible*, en cuanta claridad alguna cosa.

2.1 El desastre literario, la escritura y la Historia

El Comunismo es lo real de la Historia, una y mil veces denegado. Esa, y no otra, nos parece, en verdad, la primera tesis que habría que sostener sea cual sea el momento, aunque, por supuesto, nadie niega que los problemas no vayan a venir, justo después, a amontonarse inmediatamente. *Zwar, il est vrai*, desde luego¹³⁹.

dos formas: según se mire. Si pensamos que se trata de un sintagma nominal estructurado en un adyacente (“de la Historia”) con el núcleo en “Despertar”, es decir un infinitivo o lo que es lo mismo un verbo en forma nominal, la cosa cae por sí misma: es la Historia quien estaría dormida y ha de despertar. Esa es la posibilidad que llamaremos badioudiana. Pero existe otra posibilidad, más joyceana, a lo que pensamos: que sea un sintagma verbal, y no nominal, y “de la historia” haga las veces de un complemento régimen del verbo: Despertar. Así, pues, como en el *Ulises* de Joyce: la Historia es una pesadilla de la que es necesario despertar. A día de hoy, francamente, esta última posibilidad es la que más frufú nos hace. ¿Por qué? Porque abre lo que el propio Joyce llamará en el *Finnegans*: “PROBAPOSSIBLE PROLEGOMENA TO IDEAREAL HISTORY”. *This bridge is upper*, ya se sabe.

¹³⁹ A partir de ahí, es decir, si (y sólo si) reconocemos ese enunciado, podríamos plantearnos verdaderos problemas artísticos, científicos, políticos y amorosos. Pero si, por el contrario, lo denegamos, pues aquí no ha pasado nada y seguimos con la técnica planetaria, el capital-parlamentarismo, el consumo

Para empezar, por ejemplo, el problema nº 1, a saber, el de creernos la ilusión de que hacemos la Historia. Cuando, desde luego, al menos a lo que parece, es más bien ella quien nos hace. ¿Pero cómo? Ese es todo el asunto. Pues, bien, sin duda mediante el lenguaje, que es el mundo (y la historia que es, a este título, lenguaje... y, por lo tanto, otra vez mundo, es decir, fenómeno, verdad, acontecimiento, real, sentido... o sea que también es relato: lo que pasa a través de la escritura quedando idemne pero, sobre todo, lo que que pasa antes que nada y cuyo destino es, diectamente, *Das Unbewusste*, el Inconsciente). Pero, la tentación del metalenguaje es grande, tan grande que, lenguaje e historia, pretenden devenir, alegóricamente, una sola y misma teoría, es decir, si se quiere pura amalgama contraperformativa, fetiche verbal, gramática, *flatus vocis*, enunciado sin enunciación, administración estética del mundo. Y, por eso mismo, de nosotros, en este sentido, la historia hace poco más que narráticas onomatopeyas pasaderas pero también, en lo radicalmente no-común, en lo infraordinario, hace con nosotros fragmentos poéticos de avnires en comunismo. Donde la historicidad es,

de cuerpos y la ideología estética, propia de la engañifa democrática como arte político *sine die*. Puesto que, ¿cuál es la única filosofía que puede percibirse actualmente? La única filosofía válida en la crisis capitalista de las *phinanzas* no es otra, a lo que parece, que la siguiente: seguir, precisamente, con la extracción de la plusvalía a toda costa, pero no, por supuesto, a cualquier precio: *prière de transmettre par tous moyens. Quiconque sera pris en train de le vendre pour de l'argent sera trainé et dépecé*. He aquí las instituciones que reformarán, más que nada porque dentro de muy poco ya no quedarán otras, los mequetrefes de lujo, estos o aquellos lo mismo da, que hacen como que gobiernan a base de *mysterium burocraticum*, psicopolítica televisiva y *marketing* de baja estofa: fútbol, fiesta, copas y dinero gratis para los consumidores que sólo consumen consumiciones y forman parte de la economía “moral”, o sea, del romance financiero; asco, muerte civil, hambre, hambre de hambre y angustia inducida, *via* genocidio o autoextinción implicada para los exproductores que, en realidad y desde hace mucho, demasiado tiempo, lo único que producen es su propia defunción asistida bajo cobertura de las crisis cuánticas de *Mehrwert* y el alza brutal en las tasas de ganancia. Mientras tanto, en la anarquía y la borrachera del poder, los reyes siguen reinando, sí, pero los enseñantes ya no enseñan, los profesores no profesan, los sabios ya no saben, los médicos no curan y los curas, como siempre, se dedican a asesinar a Dios cada vez que se da la circunstancia... y eso por no mentar a la supuesta revolución: la nueva política parlamentaria cuyas destituciones coinciden sin ganga con las constituciones del retorno de lo mismo, y cuyas posiciones, digamos a la Agamben, “non ha altra consistenza che nella deposizione” de esas nuevas antiguallas chapadas a las antiguas novedades. El revolucionario absoluto es hoy, de todas todas, el burgués absoluto. En fin que no es oro todo lo que reluce y no es rojo todo lo que se mueve. A saber: el oro circula porque tiene valor, pero el papel moneda tiene valor porque circula, y “circulen” sigue siendo lo que dicen los policías en todas partes. Para escapar a eso, es decir, para que hubiera una verdadera novedad y no antiguas novedades y nuevas antiguallas, hacen falta orientaciones en el pensamiento. Tanto en política como en arte. Nosotros proponemos tres que tienen, por lo demás, que ver muy mucho con tres inconscientes y, por lo tanto, con tres comunismos distintos: dialéctico-materialista, psicoanalítico y fenomenológico. Y es que si atravesamos el fantasma nos encontramos con el síntoma: es decir, con la plusvalía. Y entonces, pero sólo entonces, podremos decir: o Estado o pensamiento, o simulacro estético o pluralidades de sentido haciéndose, o fantasma o síntoma... en una palabra: o plusvalía o vida, verdad y acontecimiento. O...o. A eso se le designa, clásicamente, como disyunción diferenciadora. Se conoce que Leibniz y algunos otros fueron unos genios en ello. El poder es para mandarines, el comunismo tiene lugar en la impotencia. La teoría es omni-impotente porque es verdadera. Etcétera. Etcétera. *Les mots disent quelque chose toujours : mais ils sont impuissants à dire comment ils en viennent à dire.*

sencillamente, eso: emancipadora, si no prácticamente justa.

Después de todo, siempre hay y habrá esa especie de horizonte de indeterminación, de “*consistencia* irreal de lo que, aunque *no existe*, como por ejemplo la justicia, es *irreductible* y, por consiguiente, no deja de *consistir*: no se puede renunciar a ello y es un motor esencial de toda vida humana –y la condición del deseo. Lo que *con-siste* así no deja de volver como *in-sistencia*, legado de las generaciones anteriores y responsabilidad de una herencia”¹⁴⁰. O como decía, tan hermosa y justamente, Françoise Proust:

La belleza rinde justicia a lo que ha pasado: no es que bendiga el mundo o que conmemore los acontecimientos (felices o desgraciados), sino que rinde justicia a las promesas nacidas muertas y a las esperanzas abortadas.

La justicia se rinde. Y se rinde en un doble sentido. Por una parte, se *vuelve a dar*, se *restituye* a aquellos que han sido privados o desposeídos de ella, a los excluidos. La justicia es siempre un *restablecimiento*. Bien puede entenderse este “restablecimiento” como un restablecimiento de los derechos, como la recuperación de propiedades y atributos supuestamente “naturales” e innatos o como la reparación equilibrada de los perjuicios. La justicia estaría, entonces, siempre por reinstalar, por restaurar, por volver a poner en su sitio: mito a la vez paradisíaco y jurídico, demasiado conocido como para volver una vez más sobre ello. En efecto, la justicia nunca es primera: no hay estado de naturaleza “justo”. Por lo tanto, se puede entender este “restablecimiento” en otro sentido: como lo que viene a responder y a replicar una situación y un sentimiento contrarios, es decir, la replica y la respuesta a una *injusticia*. Pues siempre es la *injusticia* la que se nos presenta como dada: por una parte, porque la *injusticia* acompaña a toda situación como si fuera su sombra y, por otra, porque la *injusticia* es lo único que se *prueba*: se prueba como lo que no funciona, lo que falta, incluso como aquello que ya no es soportable. Así pues, la justicia llega siempre como aquello que es deseado, demandado, exigido: llega siempre después (y llega tan “después” que, las más de las veces, viene con retraso, llega demasiado tarde) llega de más, y como un plus, es decir, como lo que ya no se espera. Se rinde justicia: se da *a posteriori*.

Pero la justicia *se rinde*, asimismo, en un segundo sentido: se delibera, se profiere, se ejecuta, así como se “rinde” un juicio, a la vez significado de la cosa juzgada e inmediatamente ejecutorio. Y, en este sentido, ciertamente, la justicia puede ser confundida con el juicio judicial o jurídico (puede pasar en el derecho): rendir un juicio es enunciar la justa medida de los daños y perjuicios, los costes y las reparaciones. *Rendir* un juicio es *rendir* a la víctima un bien que se hace sustituir al mal causado y lo borra, es proceder a un intercambio de bienes: como intercambio al bien perdido es restituido otro bien que se estima equivalente. Pero también se puede pasar del “derecho” a la “justicia”. Rendir la justicia es proferirla, es decir, darle los justos (los verdaderos) nombres. Lo cual supone, a su vez, llamar a las cosas por su verdadero nombre: rasgar todos los velos y desenmascarar los revestimientos ideológicos (generalmente jurídicos) y hacer aparecer un mundo distinto, un mundo justo, un mundo que responda a su nombre.

Ahora bien, ¿qué hace el arte (se trate o no de literatura) sino rendir

¹⁴⁰ Se trata de una cita, por tanto un Objeto Objetivamente Ofrecido, encontrada in Bernard Stiegler; *Pasar al acto*, Editorial Hiru, Hondarribia, 2005.

justicia a todo ente singular dándole su justo nombre? El arte no cierra cicatrices, no dulcifica los dolores ni lima las asperezas, sino que, en un solo y mismo gesto, desencanta el mundo: disuelve los falsos semblantes, fuerza la mirada sobre lo alucinantemente real de la verdad fría y canta a la desilusión, la eleva desde el fondo de la decepción hacia nuevas promesas que son siempre promesas de justicia.

Por supuesto que el contenido cósmico de la belleza puede ser, y en el sentido estricto, político, pero su contenido de verdad no lo es: el arte no es enseñanza, no es memoria ni profecía. Y, sin embargo, la belleza, en su verdad, *rinde justicia*. A diferencia de la igualdad y la libertad que solamente organizan sociedades humanas, que incluso no conciernen sino a sujetos de derecho, la justicia siempre es un fenómeno de mundo: cosas y seres. No designa un determinado estado de las cosas –pues todo estado, en tanto perpetuidad de un *statu quo*, comporta una injusticia: la injusticia con respecto a lo que no debe aparecer– sino que, la justicia, nombra más bien la demanda, la esperanza y el presentimiento de un mundo distinto. Es justo el deseo, la exigencia, la promesa, la afirmación tenaz e invencible de que cada cosa responderá un día a su verdadero nombre¹⁴¹.

No extrañará, así pues, que la palabra maldita, la palabra “Comunismo”, ese nombre inmovible, proceda, en primer lugar, de la poesía. En concreto: de Hölderlin y bajo el signo de un *Communismus der Geister* (esa C, que él escribió *ex profeso* a la francesa, ya lo dice todo). Cosa que supone la demostración, en el origen mismo, es decir, en la más hermosa repetición (jamás se repetirá lo suficiente que el origen es la repetición) de una suerte de causalidad metonímica que genera metáforas perfectas, haciéndolo además donde uno menos se lo espera, y que depende de esa misma hipótesis previa: un real sin el cual no hay nada que haya. Por lo demás, cuando se dice que “Communismus” es un nombre innombrable, o que es real, se quiere decir precisamente que “ni que decirse tiene”. En fin, ¡que esos *Geister*, que son espíritus o fantasmas, vienen del más acá y nunca del más allá!

Se trata de una elipsis, una sustitución por nada o una manera del incógnito más que del anonimato (lo anónimo, lo pseudónimo, etc., no son más que variantes de la autoría¹⁴²). Sólo que esa nada es ya operante porque exige el principio de un

¹⁴¹ Cf., *encore*, el textito de Françoise Proust “Preámbulo a Point de Passage”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. pp. 501-507. Las cursivas son de la autora, la traducción mía (A. Arozamena).

¹⁴² Suponiendo la autoría tan sólo una dimensión literaria, una ficción legal, de la autorización de uno mismo. Basta con citar la famosa carta de Nicolás de Maquiavelo a su amigo Vettori en diciembre de 1513, donde relata la cotidianeidad de su exilio, el despertar temprano, el trabajo obligado en el bosque, el juego de dados en la taberna canalla... pero entonces, nos dice Maquiavelo, “al caer la noche, vuelvo a casa y entro en mi estudio, en cuyo umbral me despojo de aquel traje de la jornada, lleno de lodo y lamparones, para vestirme ropas de corte real y pontificia; y así ataviado honorablemente, entro en las cortes antiguas de los hombres de la antigüedad. Recibido por ellos amorosamente, me nutro de aquel alimento que es privativamente mío, y para el cual nací. En esta

intercambio: rinde justicia, produce belleza, ajusta, restituye. Exige un rombo, una lógica fantasmática, un algorítmico *losange*. En definitiva no habría pensamiento, no habría nada genérico, no habría verdad (matemática, artística, amorosa o política) sin la hipótesis del comunismo. El caso es que todo eso viene de un -ismo fundador, acontecimental, y el caso es también que, efectivamente, cuando se le pone nombre se pierde. De ahí, asimismo, que aquí se le vaya a llamar, al albur de ese incognoscible común, “desastre del sujeto”. *Incognito ergo sum...* sí. Aunque, a nuestro juicio, el nombre innombrable de ese incognoscible común, a pesar de todo, debería perseverar en su ser de “comunismo”. Al menos hasta encontrar nada mejor.

De modo que, se conoce, solamente necesitaríamos, lo que no es poco, encontrar respuestas a preguntas que todavía no han sido planteadas, y hacerlo rápidamente, es decir, antes de que la propia Historia (que, por supuesto, hoy como ayer, es el motor de la lucha de clases y no al revés) o su pretendido final encuentren preguntas, o algo peor, que destruyan a las susodichas respuestas. Tal es la aporía más histórica de nuestro tiempo: la aporía de la Historia en cuanto que tal. Es decir, *der Klassenkampf als Schluss, worin die Bewegung und Auflösung der ganzen Scheisse auflöst*¹⁴³. Pues la

compañía, no me avergüenzo de hablar con ellos, interrogándolos sobre los móviles de sus acciones, y ellos, con toda humanidad, me responden. Y por cuatro horas no siento el menor hastío; olvido todos mis cuidados, no temo la pobreza ni me espanta la muerte: a tal punto me siento transportado a ellos todo yo. Y guiándome por lo que dice Dante, sobre que no puede haber ciencia si no retenemos lo que aprendemos, he puesto por escrito [...]”, etc. En resumen, así es como uno se convierte en el autor de *El príncipe*, entrando a un tiempo en esa sociedad imaginaria de autores y *primi inter pares* que, en realidad, no consiste en otra cosa sino en la grandeza común o el aristocratismo proletario inscrito en la cualquieridad de un solo poder: autorizarse a uno mismo. Quienquiera que uno sea o deje de ser. ¡La fraternidad, una vez más! Más de cuatrocientos años después, Carlo Emilio Gadda hacía lo propio en sus primeros intentos literarios: *Elenco delle letture da fare per la redazione del romanzo. Motivazione*. – Milano, 26 marzo 1924. CEG 1. Machiavelli. *Stile, vedere un po'*. 2. Malombra: *per vedere come il Fogazzaro describe l'assassinio*. 3. *Rouge et Noir: (Stendhal) richiami di espressione*. 4. Balzac: *richiami d'espressione, stile*. 5. *Richiami storico artistici: guida del Touring*. 6. Kipling – *Chez les américains*. 7. *Rileggere qua e là Walt Whitmann*. 8. *Per il delitto eventualmente «Le disciple» di Bourget*. 9. *Sto leggendo Dostojewski – bene!* Pues bien, nosotros, ahora, nos las vemos con un elenco un tanto diferente: 1. Balzac, 2. Flaubert, 3. Proust, 4. Joyce y 5. Beckett... en fin, nuestros campeones de la Cosa ¡pero la motivación permanece idéntica!

¹⁴³ En efecto, la Historia es eso: “la lucha de clases en la cual el movimiento se descompone y que es el desenlace de toda esta mierda”. Se trata, como se habrá adivinado perfectamente, de una frase extractada en la carta de Marx a Engels el 30 de Abril de 1868. Para esta y otras citas en el alemán de Marx-Engels, han de consultarse los *Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA)*, comenzados a publicar en Berlín en el Karl Dietz Verlag, hacia 1958. La mierda, la Historia, la lucha de clases y la defenestración del sujeto, por otro lado, están íntimamente ligados desde siempre. Rimbaud, Poulantzas, Deleuze, Richir o Novarina, de un modo u otro, lo probaron perfectamente. He aquí una brevisima didascalia que rescatamos de alguna pieza de este último: “UN HOMME PAR LA FENÊTRE se demande tout haut si ce n'est pas le langage qui est acteur. Ce qu'il résume à lui-même en deux mots : le sujet est il agit par le verbe ? la parole est-elle notre sang ?... Il martèle : l'histoire n'est faite ni par les individus, ni par les masses, ni par le Geist, ni par Klassenkampf mais par le langage. Puis il se jette par la fenêtre”. Ahora bien, el despertar de la « mind factory » que aguardamos

Historia misma se halla, encanallada, subsumida en el asesinato de todos los asesinatos, el Asesinato Absoluto: el de las verdades, el sentido, los fenómenos, lo real.. en fin, el asesinato del mundo, el del testimonio y el de sí misma. Y ello se ha deslizado, irresistiblemente, en la Ideología de la ideología, a saber, en la Teoría. Afirma Jean-Pierre Faye que “on peut dire clairement comment de l'idéologie –ou de l'analyse théorique– s'articule sur le *texte de narration* et, en même temps, se charge à plus ou moins longue distance d'un *effet de récit*, passé dans l'action même et son tissu”¹⁴⁴... Nosotros lo confirmamos.

La Historia ha devenido un auténtico monumento ideológico, un cliché, una detenida escena más de la economía política (¡~~La~~ *Economy* n'existe pas!), un tiempo homogéneo y vacío que lo único que construye, en realidad, es su propia *Endlösung*. Se compone directamente a modo de recontrarrecíproca, sin antecedente ni consecuente. No es que carezca de sentido, o que no sea lineal o teleológica, no: es que dibuja un encefalograma plano. Se ha convertido, de hecho, no ya en el más feroz aplastamiento de la belleza o en la institución del horror, sino en su mortificante tradición y tortura, en la repetición de su presente absoluto, sin pasado ni futuro, tan sólo “es lo que hay”, una pesadilla de la que, desde luego, habría que despertarse. Ha trascendido, incluso, en ~~La~~ Literatura (de hecho esta es, por así decir, su antigua actualidad, lo que Mallarmé llamaba “*l'universel reportage*”). Se ha hecho natural, por tanto, abominable. De ahí que la frase del “18 de Brumario”: *das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce*, al reportarse universalmente como tragedia sin tragedia, en su propia circulación literaria, se haya metamorfoseado en una auténtica tragedia histórica, bien para que nunca haya una segunda vez, bien para que de repetirse, aunque sea diferencialmente, ya sea pura farsa en virtud de sí misma. Y lo que nos rinde, en realidad, es ese pasado que ya no pasa por estar hecho de puro cliché en el presente: *self-negating prophetic*. Queda, pues, su travesía. Como la de un fantasma. La de un *Geist*. Pero también un *Gespenst*.

A lo que, todavía, habría que allegar las siguientes palabras, decisivas, del fenomenólogo francés Henri Maldiney: “Le destin du langage en saurait se résoudre dans l'anarchie des signes ou dans le absolutisme des systèmes. L'opposition en lui régnante de la liberté et de la loi n'a pas de cesse. Le devenir qu'elle suscite jamais ne se

será siempre, por definición, en la ignorancia, en el balbuceo, en el no saber, en el comunismo mínimo del encuentro amoroso, la asociación libre y la libre asociación, las parejas de iguales pero diferentes. Es decir, en lo todavía pre-político, pre-científico, pre-artístico... pero, con todo, en eso que es ya un acontecimiento. Y la muerte no es ningún acontecimiento. The mind factory = « intelecto d'amore ».

¹⁴⁴ Vid. Jean-Pierre, Faye; *Introduction aux langages totalitaires*, Hermann, París, 2003. p. 79.

dissipe en diachronie errante ni ne s'immobilise en synchronie bloquée : il est l'histoire. Comme toute l'histoire, celle-ci comporte des moments critiques, que le langage franchit en se transformant. Certaines de ces transformations sont-elles si radicales qu'il faille les appeler des révolutions? Prise dans un sens non trivial une révolution du langage ne peut être qu'une mutation de ses structures profondes qui le désétablit de son fondement. Mais pour savoir reconnaître dans un changement linguistique une mutation de cet ordre, il faut avoir reconnu avec précision le champ dimensionnel dont l'histoire du langage représente les variations et les transformations. La texture d'un tel champ est-elle compatible avec l'apparition, dans le langage (et dans les langues), de contradictions si dirimantes qu'il ne puisse en sortir que par une rupture avec lui-même, et qu'il soit contraint de s'édifier hors de soi, sur un autre principe que celui de sa propre institution?"¹⁴⁵. Es decir que, sin una singularidad encarnada como ideación en sujeto, no hay acontecimiento que valga y sólo incorporándola en una subjetivación nueva (a poder ser no tonta, no loca, no plusvática, no canalla) puede ex-sistir, sintomatizarse, la fecunda impotencia de esa dimensión otra, hipotética.

Desde el punto de las verdades no hay, pues, diferencia entre Comunismo e Historia: la historicidad viene siempre ya dada por las invariantes comunistas. Cuya definición permanece la que era y seguirá siendo siempre: el movimiento real que insubordina, suspende, sustrae y emancipa de los estados (de cosas, del alma, de la situación o del arte) actuales. Es Michel de Certeau quien comenta, ahora, a este propósito lo siguiente: "Ce que nous appelons d'abord l'histoire n'est qu'un récit. Tout commence avec la devanture d'une *légende*, qui dispose des objets «curieux» dans l'ordre où il faut les lire. C'est l'imaginaire dont nous avons besoin pour que l'ailleurs répète seulement l'ici. Un sens reçu est imposé, dans une organisation tautologique qui ne dit rien d'autre que le présent. Quand nous recevons le texte, une opération a déjà été effectuée : elle a éliminé l'altérité et son danger, pour ne garder du passé, intégrés dans les histoires qu'une société entière se raconte à la veillée, que des fragments encastés dans le puzzle d'un présent. Ces signes arrangés en légende restent pourtant susceptibles d'une autre analyse. Alors commence une autre histoire. Elle tend à instaurer l'hétéronomie (« cela s'est passé ») dans l'homogénéité du langage (« cela se dit », « cela se lit »). Elle produit de l'historique dans l'élément d'un texte. A proprement parler, c'est *faire de l'histoire*. Le mot histoire vacille entre deux pôles : l'histoire qui est racontée

¹⁴⁵ Vid. Maldiney Henri. "Langue et révolution". In: *L'Homme et la société*, N. 63-64, 1982. pp. 117-150.

(*Historie*) et celle qui s'est faite (*Geschichte*). Ce poncif garde le mérite d'indiquer, entre deux significations, l'espace d'un travail et d'une mutation"¹⁴⁶. La una se reanuda y se repite, la otra se impone y se instaura.

Pero, ahora, lo que nos va a interesar mucho más es que, en ese *poncif* (plantilla) uno también podría infiltrar, sin mucho fuerce, a toda la fenomenología. A empezar, sin duda, por Husserl: “desde el principio –escribe Husserl–, la Historia no es nada más que el movimiento vivo del *ser con* y del *ser en* lo uno y lo otro (*des Miteinander und Ineinander*) de la formación del sentido (*Sinnbildung*) y la sedimentación originarias"¹⁴⁷. Es por eso que suele ocurrir, y de hecho ocurre, el que las cuestiones vayan, poco a poco, acaso porque ya lo eran en su parpadeante abismo originario, volviéndose (*à l'insu*, casi seguro) fenomenológicas. Así como, muchas veces, unas simples comillas “...” y, ante todo, un inusitado paréntesis (...) bien pueden venir a posarse de antemano en un fondo (*Grund*), si no en un fundamento (*Grundlage*), que ya fuera fenomenológico en su infundado (sin fondo: *abgründlich*) y meteórico despunte, puntuación o punteo¹⁴⁸

¹⁴⁶ Cf. “Ce que Freud fait de l'histoire. À propos de «Une névrose démoniaque au XVIIe siècle»”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 25e année, N. 3, 1970. pp. 654-667.

¹⁴⁷ E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendante Phänomenologie*, hrsg. von W. Biemel, Husserliana, Bd. VI, Martinus Nijhoff, La Haye, 1962, p. 380. Tr. fr. por J. Derrida, en la edición francesa por G Granel (Gallimard, Paris, 1976), p. 420. Es Derrida, pues, quien traduce a Husserl al francés y yo quien lo traduzco, aquí, al español. De no equivocarnos el “movimiento vivo del ser con lo uno y lo otro y del ser lo uno en lo otro” (*des Miteinander und Ineinander*) se ha establecido habitualmente en nuestra lengua como “solidaridad” (*des Miteinander*) e “implicación mutua” (*Ineinander*), respectivamente.

¹⁴⁸ *A poem is a meteor*, poematizaba meteóricamente Wallace Stevens. Ahora bien, digamos que el signo de puntuación mismo se nos presenta siempre como un gaje fenomenológico. Tan es así que, alguien como Pierre Taminiaux, descubre en la “langue ponctuée” beckettiana una epojé de las construcciones sintácticas tradicionales que contradice, en todos los sentidos, la naturaleza lineal de la palabra. De modo que, más allá de una mera cuestión de lingüística general, ortografía o gramática, el ser beckettiano, siempre malade y épuisé, tiene más de nosotros que nosotros mismos. Entre otras cosas porque, tal y como nos enseñó Henry Maldiney definitivamente: “que sa maladie soit organique ou véranique, pour l'homme elle est d'abord une épreuve humaine; et celle-ci n'est possible à comprendre que si l'on sait d'abord ce que veut dire “être un homme”. Or, il y a autant de théories, psychologiques, psychiatriques, psychopathologiques que d'interprétations de l'homme, dont une seule est vraie, celle qui n'est pas une interprétation: celle qui ouvre pour comprendre l'existence les mêmes voies que l'homme pour exister. Transpossibilité et transpassabilité définissent deux façons d'exister en transcendance, dont l'être malade est l'échec. L'échec de l'une ou de l'autre en révèle le sens. Il permet donc de comprendre par où elles s'opposent et de mettre en vue le pli existencial dans lequel cette opposition est impliquée”. Vid., en cualquier caso, el muy interesante libro de Pierre Taminiaux, *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*, Honoré Champion, Paris, 2013. Y de Henri Maldiney su obra más esencial a este propósito, a saber, una vez más: *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 2007. En particular, para la cita de más arriba cf. “De la transpassibilité”, págs. 263-308. Por lo que a nosotros respecta, estaríamos muy dispuestos a demostrar (es lo que intentamos en estos mismos instantes, aunque, es de temer que por otros desfiladeros significantes) que, en su absoluta precariedad, en su extremo manierismo de la pobreza, el “hombre beckettiano” interesa a una ontología fenomenológica (neutra), dialéctica (positiva) y psicoanalítica (negativa). Sólo que, contra

Pues, ¿de qué se trata y, digámoslo por una vez, de qué tiene visos de haberse tratado casi inmemorialmente? En una palabra: de las crecencias y excrecencias de ese peculiarísimo comunismo fenomenológico, pre-yoico, originario e inconsciente – anudadas a las de un cierto (y asimismo: otro) comunismo, es decir, a otros dos inconscientes distintos, el dialéctico y el psicoanalítico, cuyas denegaciones pergeñan la Historia, pero crecencias y excrecencias todas que le sirven, pongamos como *Vorbild*, a la (in)escritura genérica beckettiana para hacer “balance au doigt qui fait déchet de notre être”¹⁴⁹, salvando de paso el poco o ningún honor que le quedaba a La Literatura¹⁵⁰, y liberándonos, en nuestro caso *political Beckett*, del privilegio de que un “yo” (*moi*) pueda continuar creyéndose con derecho de pernada *erga omnes*. Lo que, por supuesto, no es poca cosa. Como tampoco es moco de pavo intentar cambiar la época de dichos Inconscientes. *Ad litteram*, esto es, materialmente, letra a letra.

A los nombres innombrables, a esos nombres que no tienen nombre, a esas verdades procedimentales en subjetivación que se pasan o no llegan, sintomáticamente y

todo pronóstico, nosotros pensamos que dicho simulacro ontológico (aunque no basta) sería positivo y genérico, sobre todo, en un mundo patas arriba como el nuestro. Supondría ya un punto, una superficie intencional haciéndose: la destitución subjetiva deviniendo subjetivación destituyente.

¹⁴⁹ Cf. Jacques Lacan, “Lituraterre” in *Autres Écrits*, Seuil, Paris, 2001, pág. 9.

¹⁵⁰ “La Literatura ha no existido siempre” fue uno de nuestros primeros logiones. Como ya hemos dicho, en el cuerpo de texto, se escribe La Literatura, con La (la/barrada) en mimesis al logion lacaniano: “La mujer no existe” y, por añadidura, a una transposición invertida del logion de Juan Carlos Rodríguez: “La literatura no ha existido siempre”. A este respecto, se puede recurrir a nuestro prólogo al poemario de Alejandro Ruiz Morillas, *Las mujeres no existen*, publicado en Diesem Editor, Madrid, 2009. Y para el alcance teórico de Juan Carlos Rodríguez, a quien (junto a la camaradería intelectual puesta en acto en el Seminario de sus dos mejores discípulos, Carlos Enríquez del Árbol y Manuel Valle) sin duda se le sigue debiendo lo esencial, vid. por ejemplo: *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974 y 1990; así como *La norma literaria*, Debate, Madrid, 2001; *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 2001; *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Comares, Granada, 2002; o su magnífico trabajo sobre Cervantes *El escritor que compró su propio libro*, Debate-Random House Mondadori, Barcelona, 2003. Ahí se factura, en su estado literario y con una innegable maestría, toda una teoría de la matriz ideológica burguesa haciendo un despliegue, como decimos magistral, de lo que podríamos llamar un marxismo impecable sólo que sin comunismo, con lo cual, ciertamente, queda cerrada de antemano cualquier posibilidad subversiva. Cuando sucede, muy al contrario, que del hecho mismo de que el comunismo sea algo imposible, no se desprende de ningún modo que, desde siempre, no haya dejado de ser lo real. Por tanto, hay comunismo, y lo hay desde cualquiera que sea la escena primitiva. *Le réel, c'est l'impossible. L'impossible, c'est le réel. L'inconscient, c'est le réel en tant qu'impossible à dire*. Ello es absolutamente lógico, y la lógica es, por así decir, la fantasmática ciencia de lo real. Otra cosa, no excesivamente distinta por cierto, es que lo real, es decir justamente el comunismo, sea el « eso » y el « hay » de lo que no tiene nombre en ninguna lengua: el nombre innombrable. En una palabra: el comunismo habrá estado siempre ya-ahí, en radical pre-historicidad con respecto de los síntomas, los fenómenos, las verdades. No obstante la magnífica obra de Juan Carlos Rodríguez permanecerá como un logro teórico de primer orden y es lástima, además de suponer una gota más en un océano de censura y cobardía, que jamás se haya reconocido el calado y la altura de su autoría como, al menos si quedara un gramo de honestidad intelectual, habría sido de recibo. Por lo demás: *wesen ist gewesen*, en efecto. Y la verdadera fidelidad, lo más a menudo, no reside sino en la ruptura. ¿Y eso por qué, se argüirá? Debido, cómo no, a que el inconsciente supone entre el sujeto y el Otro su *coupure* en acto.

en su parpadeo fenomenológico, al nombre, el “-ismo” es lo que adviene a darles uno, aun a riesgo, se trata por supuesto del colmo del nominalismo, de que todo aquello que se nombre, a partir de ese mismo instante, se encuentre ya destinado a perderse. De ahí la pluralidad de los sentidos, que el sentido nunca se posea, que siempre tenga que estar por reduplicar o sólo pueda definirse como sentido haciéndose. Pero de ahí, también, que la experiencia de la presencia, que es la experiencia del sentido, se desvele a su vez como experiencia de lo inexperimentable.

Ha de procurar no olvidarse nunca que el “-ismo” es también un “-ismo”, insublime lengua de tierra, es decir una “litratierra”, devenida universal archipiélago, epocal, anahistórico, que une dos continentes infracasables como una piel o como un beso en el que se tocan, a través de los labios, dos inconscientes. Escribir al cabo se hace reconociendo, incluso en su misma ausencia, la verdad misma de la propia escritura, a menos que el acontecimiento se inscriba, por entero, en el “non plus”-lo-que-fuere. Se tiene la tierra, se tiene la guerra. La litratierra de una escritura cualquiera es el nervio discursivo de la litraguerra. Así se vuelve una cuestión militar la lectura. Y se hace urgente, del mismo modo, el proseguir mínimamente con lo ya escrito, con lo no encontrado antes que perdido. *La miel tourne dans les bienfaits de la férocité.*

De ello se desprende el que, para Deleuze ahora, ese maquinista de las guerras anti-epicas y nomadismos desterritorializantes, el psicoanálisis debiera de ser, antes que nada, un psicoanálisis geográfico: “une psychanalyse doit être de dimensions géométriques, avant d'être d'anecdotes historiques. Car la vie, la sexualité même, sont dans l'organisation et l'orientation de ces dimensions, avant d'être dans les matières génératrices et les formes engendrées. La psychanalyse ne peut pas se contenter de désigner des cas, de manifester des histoires ou de signifier des complexes. La psychanalyse est psychanalyse du sens. Elle est géographique avant d'être historique”¹⁵¹. Sólo que Lacan ya se le había adelantado casi lustro cuando en 1966,

¹⁵¹ Cf. aquí de Gilles Deleuze; *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 113. Donde, como puede leerse, prosigue con su finísima y personal crítica al psicoanálisis que ya había empezado a esbozar en 1967 con la “Présentation de Sacher-Masoch” y que se radicalizará en 1972 con su *Anti-Edipe*, así como, sobre todo, en sus posteriores trabajos de esquizoanálisis (etc.) con Guatari. En cuya trastienda teórica se podría imponer, sin embargo, una consigna bien lacaniana ya proleburgués atontado, aristosádico! Ahora bien, la paternidad de la cosa antiedípica, hay que reconocérsela y proclamarla, pues le pertenece de pleno derecho, al poeta de origen rumano G. Luca cuyo trsite final se asemeja demasiado al de un Celan, a quien en calidad podría compararse. Dice Luca en su versión inglesa: “From this non-Oedipal position of existence that I occupy, I stalk with a black and malefic eye, I listen with an unacoustic ear, I touch, with an insensible, invented, artificial hand, the thigh of this woman, and do not retain the perfume, the velvet-these fixed attractions of her magnificent flesh-but

exclamaba que ¡la acción psicoanalítica se desarrolla en una comprensión dialéctica del sentido!

En *Diferencia y repetición*, encontraremos, de nuevo, el eco nómada del fantasma y el simulacro, esta vez a propósito de la patología y el arte, de la estereotipia y el estribillo, de la repetición diferencial en la que se envuelven todas las existencias del arte. Los fantasmas, según Deleuze, son *tout d'abord* “condiciones de la experiencia real y no sólo de la experiencia posible. Incluso es en ese sentido que, no siendo más amplias que lo condicionado, reúnen las dos partes de la Estética, tan desgraciadamente disociadas, la teoría de las formas de la experiencia y la de la obra de arte como experimentación. [...] Se trata de complejos de espacio y tiempo, sin duda transportables por doquier, pero con la condición de imponer su propio paisaje, de plantar su tienda allí donde se posan aunque sea por un momento: por eso son objeto de un encuentro esencial, y no de un reconocimiento. La mejor palabra para designarlos es, sin duda, la que había forjado Samuel Butler, *erewhon*. Se trata de los *erewhon*”¹⁵². Es decir que son portátiles los fantasmas. Ahora bien, cuando el destino del Siglo deje de ser deleuziano,

the electric spark, the falling stars of flesh, glimmering off and on, but only once in the course of the entire eternity, the fluid and the magnetism of this thigh, its cosmic radiations, the light and the dark inside it, the rivulets of blood that traverse it, its unique position in space and time, that are revealed to me under this monstrous magnifying glass which is my brain, my heart, my inhuman breath. I do not comprehend the allure of existence beyond these unique revelations pertaining to each instant. If the woman who entrances us doesn't invent herself before our eyes, if our eyes do not abandon the timeworn cliché of the image upon the retina, if they do not allow themselves to be magnified, as astonished, surprised, and drawn into a region perpetually virgin, then all life appears to me as an arbitrary fixation upon some age of our childhood or of humanity, a mimicking of the lives of others. Indeed, then life becomes a theatrical routine in which we act out the roles of Romeo, Cain, Caesar, and other macabre personages. With these corpses we cross like coffins the distance that separates birth from death, and it doesn't surprise me that the servile brain of humans could conceive a picture of life after death, this simulacrum, this prefabrication, this repulsive posturing of the pre-established and counter-revolutionary”. LUCA, Ghérasim; *The inventor of love & other writings*, Black Widow Press, Boston, 2009, pág. 19. He ahí, rumiando lo imposible, el O.O.O de la Cosa. El Objeto Objetivamente Ofrecido en el que, por cierto, se basan asimismo todas nuestras citas desperdigadas. Seguramente se comprenderá ahora, mucho mejor, el hecho de que Lacan le pusiera, en homenaje a Sade, el nombre de Justine a su perrita, lo cual, según él, ni obstaba ni no obstaba para que le rindiera sevicias orientadas.

¹⁵² A Butler se le debe, como por lo demás es sabido de sobra, una de las hipótesis feministas más interesantes y deliciosas que haya dado la crítica literaria: la de que la Odisea, en verdad, habría sido escrita por una mujer. Lo cual no sólo se demuestra muy plausible sino también muy congruente con la forclusión femenina de la sociedad literaria y de la sociedad *tout court*. Así, ahora, también se entendería que la tesis de Vico, en el apriori exclusive de una cierta crítica por anticipación, pueda enunciarse *as follows*: ¡que nuestro verdadero Homero habrá sido, imrepresentablemente, Joyce y el Dante giordanobrunesco de Joyce, Beckett! Decía Jack Spicer que “the Trojan War has been going on for the last 3,000 years and it hasn't stopped yet. All the stories you've heard about the destruction of Troy are just daydreams Ulysses invented to keep himself sane. You've probably dreamed like that yourselves, waiting for a war to come to an end”. Y tenía toda la razón... Pero eso ya lo veremos, en fin, un poco más pronto o un poco más tarde. Para la cita de Deleuze, vid., no obstante, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

acaso ya no nos moveremos *from Madness to Nomad-ness*. Y vuelta.

El destino es el demonio porque el arte, al igual que la felicidad, no tiene historia. Marx, por cierto, basta con echar un vistazo a su *Contribución a la crítica de la economía política*, no cogitaba ninguna otra cosa: “En cuanto al arte, se sabe que ciertos períodos de florecimiento artístico no corresponden en modo alguno al desarrollo general de la sociedad ni tampoco, por consiguiente, al de su base material, que es, por decirlo así, el esqueleto de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Para algunas formas artísticas —la poesía épica, por ejemplo— se ha reconocido incluso que ellas ya no pueden nunca producirse en la forma clásica que hace época en la historia universal, desde que ha comenzado la producción artística como tal; que, por lo tanto, en la esfera del arte, algunas de sus creaciones importantes son posibles únicamente en una fase inferior del desarrollo artístico. Si este es el caso en lo tocante a las relaciones entre los diferentes géneros artísticos dentro de la esfera del arte mismo, es menos sorprendente ya que lo dicho se refiera igualmente a la relación en que toda la esfera artística se encuentra con respecto al desarrollo general de la sociedad. La dificultad reside sólo en la formulación general de esas contradicciones. Para explicarlas basta que sean especificadas. Tomemos, por ejemplo, la relación del arte griego primero, y del arte de Shakespeare después, con nuestra época. Se sabe que la mitología griega no es tan sólo el arsenal del arte griego, sino también su base. ¿Acaso el modo de ver la naturaleza y las relaciones sociales que inspira la imaginación griega y constituye por tanto el fundamento de la [mitología] griega, es compatible con las selfactinas, los ferrocarriles, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? ¡Qué es Vulcano al lado de Roberts and Co., Júpiter al lado del pararrayos y Hermes al lado del Crédit mobilier! Toda mitología supera, domina y transforma las fuerzas de la naturaleza en el campo de la imaginación y por la imaginación; ella desaparece por tanto cuando dichas fuerzas están dominadas realmente. ¿Qué pasa a ser Fama junto a Printing House Square? El arte griego presupone la mitología griega, o sea, la elaboración artística pero inconsciente de la naturaleza y de las formas sociales mismas por la imaginación popular. Este es su material. Sin embargo, no se presupone toda mitología, es decir, toda elaboración artística inconsciente de la naturaleza (por este término se entiende aquí todo lo objetivo incluyendo por tanto la sociedad). La mitología egipcia no habría podido nunca proporcionar un terreno favorable o dar vida al arte griego. Pero una mitología en todo caso. Es decir, de ninguna manera un

desarrollo social que excluya toda actitud mitológica hacia la naturaleza, toda actitud generadora de mitos, y exija por tanto del artista una imaginación independiente de la mitología”¹⁵³. Sólo que sin mitos ya estamos huérfanos, como el saber verdadero.

¿Que cómo es ello? Pues porque los mitos y el arte, en efecto, maravillan. Hablan por medio de enigmas. Y el enigma es un saber otro. *La merveille est l'envers de la peur. Le monstre est leur commun emblème : monstre admirable, faisant qu'on écarquille les yeux. On pourrait dire qu'elle éclate puisqu'on le dit de la joie. De la merveille on ne le peut pas. Laquelle, de la merveille ou de la peur, est la face obscure de l'autre si la peur a un tel éclat?* ¡Ea, pues!, implicando, siempre mitológicamente, el psicoanálisis salvaje en la historia del arte que no existe y que, por tanto, hipotéticamente, nos vemos tentados a considerar de buena gana como el “inconsciente

¹⁵³ Carlos Marx, “Contribución a la crítica de la economía política”, in *Obras Completas*, Ed. Progreso, Moscú, 1986. Lacan, en este sentido, tampoco se cuenta cuentos con la Historia, cuya noción precisamente por todo lo anterior habría siempre de cogerse con pinzas, si no a *la cantonade*, es decir, con una entonación lacaniana: “evidentemente, la noción de historicidad sólo podría ser empleada aquí con la más extrema prudencia. El término historia del arte es sumamente capcioso. Cada emergencia de este modo de operar consiste siempre en la inversión de la operación ilusoria, para volver hacia el fin primero, que es del proyectar una realidad que en modo alguno es la del objeto representado. En la historia del arte, en cambio, por la necesidad que la sostiene, sólo hay subestructura. La relación del artista con la época en la que se manifiesta es siempre contradictoria. El arte intenta operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes, normas políticas por ejemplo, esquemas de pensamiento inclusive”. Vid. en este sentido: LACAN, Jacques; *El Seminario 7, La Ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2000. Por otro lado, para la relación de Lacan con Marx, es sin duda obligado hablar, una vez más de Althusser, de quien Lacan mismo decía sentirse en deuda cuando crea el concepto de “Mehrlust”, o sea el “plus-de-goce”: “La dernière fois, qui était une première, j'ai donc fait référence à Marx dans une relation que, dans un premier temps, j'ai présentée comme homologique, avec tout ce que ce terme comporte de réserves. J'ai introduit à côté, disons, de la plus value qu'on appelle, dans la langue originale – non pas que cette notion bien sûr a été pour la première fois nommée mais découverte dans sa fonction essentielle – *Mehrwert*. Je l'ai écrit parce que Dieu sait ce qui arriverait si je ne faisais que le prononcer devant ce que j'ai comme auditoire, et spécialement de psychanalystes quand ils se recrutent parmi ce qu'on appelle, être de nature ou d'hérédité, des agents doubles; bientôt on me dirait que c'est la mère verte, M.E.R.E., que je retombe dans les sentiers battus. C'est avec ça que, avec mon "ça parle", on réintègre le désir soi-disant obstiné du sujet de se retrouver bien au chaud dans le ventre maternel. Donc, à cette plus-value, j'ai accroché, j'ai superposé, j'ai enduit à l'envers la notion de plus de jouir. Ça s'est dit comme ça dans la langue originale. Ça s'est dit la dernière fois pour la première fois, c'est-à-dire en français. Pour la rendre à la langue d'où m'en est venue l'inspiration, je l'appellerai, pour peu qu'aucun germaniste dans cette assemblée ne s'y oppose *Merhlust*. Bien sûr, je n'ai pas produit cette opération sans faire référence discrète, sous le mode où il m'arrive de le faire quelquefois, allusive, à celui dont, pourquoi pas, les recherches et la pensée m'y ont induit, à savoir à Althusser. Naturellement, selon l'usage, dans les heures qui suivent, ça a fait du pia-pia dans les cafés où on se réunit et combien n'en suis-je pas flatté, voire comblé, pour discuter le bout de gras sur ce qui s'était dit ici. A la vérité, ce qui peut se dire à cette occasion, et que je ne dénie pas puisque c'est sur ce plan que j'ai introduit mon propos de la dernière fois, à savoir ce facteur, le facteur poubellicant ou poubellicatoire, comme vous voudrez l'appeler, du structuralisme”. Se trataba, por aquellas, de la segunda lección (20 de Noviembre) de su seminario del 68-69, a saber: *El Seminario 16, De un Otro al otro*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

artístico”¹⁵⁴, podríamos establecer una serie de suposiciones sintomáticas, tal que así: si el arte románico, el arte sacro o bizantino no es lo que nosotros entendemos por arte porque es un paso al acto de la religión (neurosis obsesiva) o el arte rupestre no es lo que nosotros entendemos por arte porque es un paso al acto de la magia (esquizofrenia), entonces el arte contemporáneo, desde luego, tiene bastante más que ver con el *acting out*, puesto que parece estar descaradamente del lado de la histeria. Pero eso sigue siendo una desherencia de lo moderno¹⁵⁵. Por eso mismo, tal y como nos cuenta J. Borrel, se volvería loco Nietzsche: “Quand les locomotives évoquent les taureaux de Ninive, le renvoi des animaux à une géométrie mécanique de l’étendue ne peut plus opérer: c’est en pleurs que Nietzsche se jette au cou d’un cheval battu. Au temps des métropoles et des villes, “on bat un cheval” est un analogon de “on bat un enfant”; lorsqu’Eisenstein veut montrer l’horreur du carnage des hommes dans Octobre, il filme l’insoutenable des abattoirs: l’affect de l’image passe par un souvenir d’enfance. C’est pour l’enfant et l’enfant en nous que “on bat un cheval” est “on bat un enfant”. C’est l’identification du tragique, l’effroi et la pitié. [...] Nietzsche devient “fou pour cause de Pitié”, fou de amour. L’amour est com-passion. Pâtir avec est une folie que redouble la folie initial de la passion. [...] La pitié es un refus de juger, elle est non-jugement et en ce sens ouverture d’une liberté de l’autre; c’est pourquoi elle est attention au banal et à

¹⁵⁴ Hipertéticamente, *on the contrary*, nos atreveríamos a sostener que de dicho inconsciente activo proceden meteóricamente las verdades y acontecimientos, los fenómenos que son verdadera pulsión de luz, *Lichtzwang* como el título del diario poético del último Celan, y producen auténticos cambios epocales en la *Wiederholungszwang*, la pulsión de repetición que decía Freud o, mejor aún, puede que directamente la suspendan. Cf. a este y sin duda algún otro respecto (sobre todo en cuanto a la oposición fenomenológica entre autonomía y heteronomía en arte) un excelente artículo de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, titulado “¿Qué hace el arte?”. Artículo que primero se dio bajo la forma de una conferencia (magistral) pronunciada el 26 de febrero de 1999 en la Fundación Segundo y Santiago Montes de Valladolid y que, eso esperamos, todavía puede consultarse a través del siguiente link: http://www.pensamientoComplejo.com.ar/docs/files/urbina_que_hace_el_arte.pdf En fin, *on ne sait rien d’autre que cette énigme : il y a.*

¹⁵⁵ Tal y como señala Wajcman bastante puntualmente: “Desde la perspectiva de este diseño formal de las preguntas, estas vienen imbricadas en un contenido, a la vez, concreto e histórico. La historia del arte podría organizarse, así, a partir de la declinación de “lo que no se sabría ver”, suponiendo que este “lo que no sabría verse” no haya cambiado de nombre. Como si las diferentes épocas del arte se escandieran según los diversos imposibles. Ello pudo ser nombrado bajo el significativo “Dios” o, tal era el caso de Alberti, el viento, la tempestad, la voz o el alma humana –lo cual da una idea del campo del arte como definido a partir de lo imposible, que sería a la vez su meta y su mención. Toda la historia del arte estaría hecha de las respuestas que se dan para hacer visible lo que no sabría verse, dar imagen a lo que no la tiene. Es decir, un arte de sustituir, de transponer y, por tanto, de velar. A este respecto, lo que vendrá a suponer el corte moderno será el mostrar pero sin transponer, mostrar lo que no sabría verse, pero sin imagen y sin palabra. Se pasaría de la representación, de la transposición a la demostración, o sea a un arte implicado en el acto. Creo que esa la lógica que puede discernirse en la historia del arte del siglo XX, a saber, la lógica del paso de la representación al acto. El arte de finales del siglo XX parece aproximarse sin cesar, por vías múltiples –pintura no excluida–, a la dimensión del acto. El arte como paso al acto”. Vid. infra para las reseñas bibliográficas.

l'humble, cette attention, cette folie de l'amour des hommes qui traverse les films de Rossellini ou de Pasolini. "Écriture des ruines", la pitié, c'est le redoublement infini de l'amour, c'est quand il neige sur les vivants et les morts, silencieusement. Ce flocons sont des larmes"¹⁵⁶. Donde se puede escuchar, en eco, el final del *Dubliners* de Joyce, "The Dead", esa alma que cae lenta en la duermevela al oír caer levemente la nieve sobre el universo y, como si fuera el descenso de su último ocaso, al oír, asimismo, el leve caer de la nieve sobre todos los vivos y sobre todos los muertos: *His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead*¹⁵⁷.

Preparemos, ahora, un repaso muy sucinto por esos vericuetos del Fantasma y la historicidad sin más historias del Arte¹⁵⁸, en la medida en que, a fin de cuentas, no hay

¹⁵⁶ Joan Borrel, *L'artiste-roi*, Aubier, París, 1990. ¡Pobre Nietzsche con superlibras de piedad y lágrimas encarnadas tuvo que pagar, finalmente, su pretendida caballerosidad! Pero, como casi siempre, conservaba la razón hasta en su locura: estamos condenados a ser, para nosotros mismos, como naturaleza e historia, a saber: un monstruo, un ángel, así pues. En fin, siempre podemos llamar *Angelsexonismus praesens* a la infinita y seminal delicadeza del discurso que, después del suyo, se teje, aunque para otros ojos tal vez componga alguna cosa de Gabritschevsky. Nada de lo monstruoso nos es nunca siniestro. De ahí, quizás, que donde mejor se pueda ver la frase de "Los muertos" con la que termina Borreil sea, impensablemente, en *Shoah* de Claude Lanzmann. En uno de los testimonios de Filip Müller, guardián de secretos, muerto en prórroga de Auschwitz 1, bloque 11, célula 13. Mientras en la imágenes contemplamos como caen los copos de nieve en el campo de exterminio treinta años después, el relato nos lleva al silencio de las noches de puertas abiertas en el crematorio. Así operaba el Malach-ha-Mawis y así caen las lágrimas, al verlo o recordarlo aún hoy, como esos copos de nieve, sobre los vivos y los muertos.

¹⁵⁷ Vid. James Joyce, *Dubliners*, Penguin, Londres, 1993. En el párrafo anterior, por cierto, ya vemos como todo lo sólido del mundo mengua, se derrite y se disuelve como una bola de nieve: "the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling". Sólo que, tal y como nos enseñó OuLiPo en su acción restringida, si concatenamos una bola de nieve deritiéndose a una nueva bola de nieve, lo que tenemos es un rombo (¡el *losange!*, una vez más) y, sin duda, ello es lo que desplegará siempre el supuesto sujeto de la obra de arte. Por eso Borreil concluirá, y nosotros con él ¡que no quepa duda!, que el arte es el silencio de la desaparición del mundo (tal vez el único silencio, puesto que la muerte es infantil, áfasis) y su deslumbrante metamorfosis en una nueva luz: la luz de lo invisible que dice los efectos de materialidad de las palabras, de los colores, de los sonidos y demuestra simplemente que hay el "Hay" ("il y a de l'*Il* y *a*"). En síntesis, y si esto es así, si se nos concede que el verdadero arte toca a lo real que nadie más puede, es porque su especificidad consiste, mucho menos inconsistentemente que cualquier otro procedimiento de verdad, en ser singularmente extrapolítico (o pre- y pos-, si se prefiere), extracientífico (ídem) y extramoroso (ibídem), transposición o estructuración otra del "hay" de lo real. Se diría, incluso, que eso es precisamente lo más precioso que tiene el arte en tanto que tal y lo que le hace ser, por espejamiento de los otros dispositivos, mucho más reflectante que reflexivo. No deja de evidenciarse curioso que, en un mundo en descomposición, aún se hagan ripios.

¹⁵⁸ En este punto suponemos que no haría falta volver al archiconocido "Vorwort" del *Manifesto* de 1848, donde Marx profería para siempre las palabras malditas que ya le había plagiado anticipadamente a Hölderlin. De todos modos las recordaremos, aquí, una vez más, aunque sea fútilmente: "Ein Gespenst geht um in Europa –das Gespenst des Kommunismus". Vid., *ad hoc*, MARX, K. y ENGELS, F.; *Manifest der Kommunistischen Partei*, Völtmedia, Paderborn, 2005. Sea como fuere, se tratará de que ese "das Gespenst" que, en realidad, no es sino un "ein Gespenst" o un "ein Geist" como el de Hölderlin, debe ser también fenomenalizado, hecho síntoma, para poder hacer su dialéctica y sintomatología de largo. En alguna de sus florituras más fanfarronas, J. Gracq, escribió

sino Arte y Fantasma (al menos a lo que trasparece). Pues los fantasmas, es decir, aquí, los “-ismos” son la base de una verdadera creación, plagada, eso sí, de albures y fracasos¹⁵⁹. La fórmula lacanina para el fantasma, si uno no está lo bastante avisado, se deja escribir de la siguiente manera: $\$ \diamond a$; lo que se lee: “Sujeto barrado *losange* objeto a”. Ese rombo supone el operador matemático de la co-implicación.

Así, nos dice Lacan en el *Seminario 16*: “Tâchez de ne pas perdre la corde sur ce qu'on est comme effet du savoir. On est éclaté dans le fantasme ($\$ \diamond a$). On est, si étrange que cela paraisse, cause de soi. Seulement il n'y a pas de soi. Plutôt il y a un soi divisé. Entrer dans cette voie, voilà d'où peut découler la seule vraie révolution politique. Le savoir sert le maître. J'y reviens aujourd'hui pour souligner qu'il naît de

que “c'est ainsi que l'Histoire est devenue pour l'essentiel une mise en demeure adressée par le Futur au Contemporain, la linguistique un Sésame de la création romanesque, et le freudisme n'importe quoi, sauf une thérapeutique des névroses”. Pero, en realidad, son precisamente los sesgos más bien prácticos de las tres orientaciones (muy incluida, como decimos, la fenomenológica que Gracq parece descuidar adrede) del pensamiento quienes permiten, gracias a una cierta identificación sintomática, un saber hacer con las verdades, con lo real, con el sentido, para ir más allá de ellos mismo, en nuestro caso hacia la Verdadera Vida Ausente.

¹⁵⁹ Son plus-de-seres, *Mehrwessen*, esos fantasmas. ¿A quién podemos contar entre ellos? Sin duda a muchos de los que ya habremos oído hablar y que nos van sonando como: “Dios”, “el poder”, “el dinero”, “el placer”, “la belleza”, “la ciencia”, “la técnica”, “la realidad exterior”, “la naturaleza”, “el objeto”, “la realidad interior”, “el hombre”, “el sexo”, etc., etc... pero también son fantasmáticos sus exactos opuestos como “la lucha de clases”, “la mujer”, “la clase obrera”, “el socialismo”, “el valor de uso”, “la utilidad de la belleza” o “la función política”, “el hombre nuevo”, “la cultura”, “el sujeto”... en fin, etc. Etc. Uno de los que mejor vio esto fue, una vez más, el genial Miguel Espinosa quien en la *Tríbada*, su *Theologiae Tractatus*, libro que le sirvió para pasarse no a la ficción real sino a la realidad sin más, escribía: “«No creo en Dios» –dice Damiana Palacios, boticaria de cuarenta años. Y habla sin gravedad, entusiasmo ni arrojó. Más que la expresión de una convicción, la afirmación revela una manera de estar en el mundo; equivale a manifestar: «La cuestión de la existencia divina no me interesa». Empero, Damiana cree en la quiromancia, en la cartomancia, en la oniromancia, en la uromancia, en la hidromancia, en la geomancia, en la telepatía y en toda clase de las llamadas artes notorias, que predicen y vaticinan. Parla de telekinesia de hipnosis, de psicoquinesis, de desdoblamiento, de fenómenos ectoplasmáticos, de facultades ocultas, de ondas cerebrales, de médiums, de bilocaciones y de saberes paranormales. Una cierta Silvia Carrasco, su amiga, suele echarle las cartas, como ordinariamente se dice, y siempre descubre y anuncia lances gratos para la expectante. Feliciano Duero, también amiga, la somete a sesiones de relajación y pacificaciones. «Tus piernas no pesan; tus brazos son aligeros, no te poseen» –susurra Feliciano. Y Damiana va cerrando los ojos y abandonando el cuerpo en mecánico desasimiento. Por último, Rosario Nieto, otra amiga, examina las rayas de sus manos y le augura novedades. Damiana no cree en Dios porque su idea le produce aburrición; tampoco le arrebatan, en verdad, estas prácticas cabalísticas; sin embargo, las realiza porque las encuentra tangibles y de prontas respuestas. Dios calla, pero Silvia, Feliciano y Rosario hablan, y su decir llena el tiempo de la mujer”. Además de ser uno de los “emperos” mejor puestos en toda la Literatura española, puede verse bien porque la ficción le resultaba aburrida. Nótese, por otra parte, que a diferencia del pseudoateísmo de Damiana no se dirá aquí “No creo en Dios” para creer en todo lo demás, ni tampoco, por cierto, “Dios no existe”, axioma de existencia denegada que equivaldría en cierta manera a seguir creyendo que no se cree (el ateo es el creyente perfecto: los desengañados se engañan). Se dirá, antes bien, que Dios ha muerto pero (Él) no lo sabe. En una palabra: *Gott ist das Unbewusste. Dieu est inconscient*. Cosa infinitamente más grosera, si cabe. De Mesías y Profetas sigue estando el mundo lleno, sin embargo. Y, a fin de no agregar más Nombres a la cosa, nos quedaremos con lo del “nombre innombrable”. Por tanto, quien no haya visto a Dios, todavía, no habrá visto nada: lo sin nombre es este dolor intemporal e innúmero.

l'esclave, le savoir. Si vous vous souvenez des formules que j'ai alignées la dernière fois, vous comprendrez que, parallèlement, j'énonce: le savoir sert la femme, parce qu'il la fait cause du désir. Voilà ce que je vous ai indiqué la dernière fois, dans un commentaire du schème que je récris. Je crois devoir le reprendre, même pour ceux qui pouvaient être occupés ailleurs par des soucis qui leur paraissaient prévalents. Voici ce schème. Ce schème sort de la définition logique que j'ai donnée à notre avant-dernière rencontre de l'Autre comme ensemble vide et de son indispensable absorption d'un trait unaire, celui de droite, pour que le sujet puisse y être représenté auprès de ce trait unaire, sous l'espèce d'un signifiant. D'où vient ce signifiant, celui qui représente le sujet auprès d'un autre signifiant ? De nulle part, parce qu'il n'apparaît à cette place qu'en vertu de la rétroefficiencia de la répétition. C'est parce que le trait unaire vise à la répétition d'une jouissance qu'un autre trait unaire surgit après coup, *nachträglich*, comme écrit Freud, – terme que j'ai été le premier à extraire de son texte et à mettre en valeur comme tel, ceci pour quiconque ayant à s'amuser à traduire un certain "Vocabulaire", pourra voir qu'à cette rubrique de l'après-coup, qui n'existerait même pas sans mon discours, je ne suis pas mentionné; que le trait unaire surgit après coup, à la place donc du S_1 , du signifiant, en tant qu'il représente un sujet auprès d'un autre signifiant. Là-dessus, je dis : tout ce qui va surgir de cette répétition qui se répète de la reproduction de l'en-forme de *a*, ici le signe de l'ensemble vide, c'est d'abord cet en-forme lui-même, et ceci, c'est l'objet *a*. De un autre"¹⁶⁰. Únicamente en la lógica del fantasma puede haber verdadera revolución posible. Sólo que nos hacemos trizas con el fantasma. El sujeto es *causa sui*. Excepto que no hay sí mismo que valga, sino sí mismo dividido. Y que, para más inri, la causalidad es siempre metonímica. En una palabra, ¡que somos sí mismos fantasmáticos!¹⁶¹

¹⁶⁰ Remitimos, a pesar de que la transcripción francesa resulta, esta vez, más o menos inteligible en comparación a otros establecimientos lacanianos, a la edición en castellano millerianamente autorizada *El Seminario 16, De un Otro al otro*, Paidós, Buenos Aires, 2008. El clivaje del sujeto, por lo demás, acaso reside en su división entre saber (siempre supuesto) y verdad (siempre impuesta por acontecimiento) y opuesta, lo más a menudo, al sentido cada vez única, a todo esto, descompuesto por lo real. Ahora bien, a eso que "ni-es-ni-no-es", como ya hemos dicho, le trae muy sin cuidado su *Dasein*. De ahí que, para nosotros sea mucho más importante no ceder en el deseo, incluso perseverando en el "sinhome", que el supuesto "Olvido del ser" o la "Caza al Dasein" (*de deux chasses, l'une*) y, ni que decir tiene, las diferentes pamplinas de las "fashionables" canalladas posmodernas.

¹⁶¹ Antes de que el discurso se ahogue irremediabilmente en el yo vivido por el ello, más nos vale devolverle el estatuto de cadena simbólica, fenomenológica, dialéctica, y que los textos no dejen de ser, siempre susceptiblemente, psicotextos, fenotextos, diatextos. Como se sabe, tanto el yo, como el

Y es que el Arte en la Historia, en cierto sentido, también es la fantasmática y revolucionaria lógica de estos “-ismos” y la insistente etiqueta (el otro nombre del modo de producción, según Balzac), a comenzar por la primera vanguardia artística fruto de esa confusión entre un mundo bárbaro y oriental que, poco a poco, acabaría boicoteando la raíz de la civilización antigua, o sea clásica, a saber: el cristianismo, esa moral de esclavos que, después de Hegel, Nietzsche acertaría a calificar como platonismo invertido¹⁶². Está claro que en la catástrofe de Zeus a Deus y de Deus a Deutschland, el enredo, la ruina y el desastre del sujeto habrán sido los puntos fuertes o, por así decir,

superyó o el ello, en Freud, son «mociones (pulsionales) contradictorias [que] coexisten, sin suprimirse ni excluirse mutuamente», de ahí que el *Das es* freudiano se nos figure, antes bien, como todo un caos: energía pura que carece de organización y voluntad en absoluto. El término se lo tomaría prestado Freud a Groddeck, en su obra *Das Ich und das Es* de 1923. Ya existía, no obstante, un ilustre precedente que se había dado, muy mucho, a diseminarlo: Nietzsche que, mediante, dicho término designaba “lo que existe de impersonal y, por así decirlo, de necesario por naturaleza en nuestro ser”. Ahora bien, en otro orden de cosas, digamos que si existe verdaderamente alguna diferencia entre el trabajo del fantasma y el trabajo del arte, tal vez no sea sino la que detecta Le Bot. A saber, que: “Le travail de l'art se distingue du travail du fantasme en ceci: le fantasme bricole des bouts de stéréotypes de la pensée, toute la logique du bricolage, y compris celle des ready-made, consistant à utiliser dans une nouvelle visée fonctionnelle des bouts de choses déjà dotées d'une fonction; l'art, lui, n'est jamais attentif, d'abord, à des bouts de sens déjà donnés, ready-made, dans d'autres poèmes, peintures, musiques ou danses. D'abord et incessamment il porte son attention au corps sensible de sa langue où le son, la couleur, le geste portent les virtualités d'un sens non encore donné”. Se trata de su nota de trabajo del 6-03-88, cf. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, p. 202.

¹⁶² Nuestro imaginario tecnológico e incluso económico, quiérase o no, podría haber mirado al menos hacia Bizancio para descubrir sus grandes orígenes (iconódulos e iconoclastas) olvidados. Ni que decir tiene, por lo demás, que ese *volens nolens* hubiera comportado, lógicamente, un cierto *mutatis mutandis*, aunque no necesariamente un *totum revolutum*. Según Godard, mismamente, hasta la televisión procedería, en su falta en ser, del icono bizantino. “El otro día, escuchando a ese filósofo un tanto estúpido que es Michel Serres, me di cuenta de que, al hablar de los mensajes por iconos y las nuevas tecnologías, había pasado totalmente por alto su significación más sagrada. La pintura bizantina, ya se sabe, y mire en qué acabó esa palabra. Uno de los primeros inventores de la televisión llamó a su tubo “iconoscopio”: eso quiere decir algo, había una verdadera ambición científica detrás”. Para saber más de esta entrevista a Godard vid. “¿Los economistas? Hay que fusilarlos”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015, y para una mirada más experta vid. MONDZAIN, Marie-José; *Icon, Economy_ The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, Stanford U. Press, Stanford-CA, 2005 o, en lo que hace al “psy”, podría consultarse DIDI-HUBERMAN, Georges; *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2003. Más recientemente se puede acudir a los estupendos trabajos de MOXEY, Keith P. F.; *Visual time: the image in history*, Duke Uni. Press, Durham-Londres, 2013 o de MAFFESOLI, Michel; *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*, Península, Barcelona, 2009; clásicos ya han devenido, siempre a propósito del icono, los ARASSE, Daniel; *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, París, 1997; BAL, Mieke; “Mise en abyme et iconicité”, In: *Littérature*, N°29, 1978, pp. 116-128; DIDI-HUBERMAN, Georges; “Le cynisme iconographique”, In: *Études françaises*, 21, 1, 1985; GAMBONI, Dario; *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, Londres, 1997; GAMBONI, Dario; “Méprises et mépris [Éléments pour une étude de l'iconoclasm contemporain]”, In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. *La peinture et son public*. pp. 2-28; GUBERN, Román; *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987; y, por fin, MITCHELL, W.J.T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*, University Of Chicago Press, Chicago- Londres, 1987.

las catastróficas piedras angulares.

Aunque, en su descargo, uno se imagina que en el esclavismo antiguo, tanto como en el feudalismo de la Alta Edad Media, al menos por lo que se echa a leer en Plauto y Terencio por ejemplo, o en el magnífico lapsus del *Book of Kells*, donde el amanuense desliza, nada menos, que *gaudium* por *gladium* para el famoso versículo de Mateo 10, 34b, tampoco se lo debían pasar del todo mal. Esa espada eclipsada por la alegría desvela, en el éxito de su acto fallido, el verdadero *Zeitgeist* de la época que entraba. Pero, muy en resumen, podríamos decir que el cristianismo se sacó de la manga el arte románico en medio de una “humanidad” que lo ignoraba casi todo del arte oriental, en un momento, eso sí, en que el miedo, el fervor y la credulidad (las cuales, si se dejan, podrían adquirir asimismo reminiscencias muy paganas, por cierto), hacia el año 1000 (“el milenarismo va a llegar”, ya se sabe), hacia las invasiones normandas, húngaras o las que se terciaran, se religaban en la neurosis obsesiva. *La peste soit des malcomprenants*: las cuestiones de sublimidad moral siempre pueden acabar, si eso se quiere, dando keynesianas cuestiones de mundo, pero son, antes que nada, catástrofes.

Tal y como explica Le Brun muy pertinazmente:

El hecho es que del caos al Apocalipsis, del Diluvio al fin de los tiempos, de la torre de Babel al Año Mil, del desorden que engendra el orden en los mitos fundadores de la *tabula rasa* que conduce al “gran ocaso”..., innúmeras son las construcciones imaginarias que vuelven a la catástrofe como una constante alrededor de la cual la humanidad habrá buscado definirse, y hacerlo bajo el accidental signo de su relación con el mundo.

Muy en primer lugar, soliviantando el curso del tiempo [...]

Pero también trastoca nuestra relación con el espacio, puesto que, junto a la catástrofe, se realiza el exceso entrañando un cambio de escala que, a veces, puede incluso sugerir lo imposible de una percepción física del infinito.

Con la consecuencia de que, al precipitar al hombre fuera de sus medidas y representaciones del mundo, reduciéndolo a no ser sino el insignificante elemento de un fenómeno cuyas leyes se le escapan, la noción de catástrofe implica entonces una inversión de la relación de lo humano con lo inhumano. Se convierte, de pronto, en una inestimable manera de medir la desmesura que nos funda. Pero también de recordarnos la extrañeza que hallamos en nosotros mismos. [...]

Ilusión quizás. Pero ilusión óptica particularmente actante, puesto que no va a ser solamente la mirada la que se encuentre modificada, sino también el

paisaje donde, a lo que parece, empieza a discernirse aquello que no se sabía ver y a considerarse lo que, tal vez, no quería verse. Otras energías aparecen en el suceso, transformando poco a poco la idea que el hombre se hace de la naturaleza, así como de sí mismo¹⁶³.

Entre tales energías podrían contarse, ahora, las del arte gótico (dado que la Historia misma, cuando a ella le conviene, se hace de los godos), un arte que, en cambio, nacerá junto a esa prosperidad económica y a esa, otra, nueva abundancia de la que también iba a depender, en última instancia, un florecimiento intelectual y una *joie de vivre* que habrían de suceder, cual contravuelco histórico, a la angustia que hoy se proyecta tan sintomáticamente en la alta Edad Media: después de la fiebre (el duelo del mundo) se restablece la armonía orgánica, el *Ordo digito Dei* que, bien mirado, tal vez fuera donde sería preciso localizar el verdadero inicio del mundo digital de hoy. Pero, en fin, a lo que parece todo se explica mediante la presencia –lítica a la par que asegurada– de un Dios que, por supuesto, ha muerto pero que nunca llegará a enterarse del todo... al final: el arte ojival estalla, es decir, hace *bloom* por toda Europa, excepto en Italia que, por aquellas, sigue siendo una parte extraña y extrañada, y vive ya su *Quattrocento* a partir de su fantasmática herencia antigua, donde no asombrará encontrar, sin embargo, a una suerte de Joyce veneciano en Francesco Colonna o a un Fra Angelico expresionista-abstracto anticipando cinco siglos de *dripping* neoyorquino en San Marco. Aquello debió ser la *floraison* a gogó ¡vamos!

De ahí, en anamorfosis, le vemos, o ya casi, asomar el rizoma a la primitiva Alucinación Flamenca o al Renacimiento con el fantasma de su Humanismo, sus generosidades pseudoneopaganas, su maravillosa apertura al mundo y del mundo, etc. Etc. Pero a Rafael y Leonardo desaparecidos, como la Albertine proustiana, les sucede un angustiado Miguel Ángel cuyo detalle, sublimemente marmóreo, anuncia la Reforma y el “saco” de Roma. ¡*Heil* tú, antepasado de Wittgenstein, que en el “cole” le pintabas sus bien merecidos bigotes a las giocondas hitlerianas!

Como reacción tendremos: primero la Contra-Reforma y su *agitprop* centrada en la magnificencia de la Iglesia, es decir, en su triunfo sobre la herejía; más tarde, el Manierismo que sutura y bruñe, casi abstractamente, la función religiosa en la imponente disfunción social de la época. Eso constituye, *grosso modo*, lo que los manuales llaman Barroco, al que inmediatamente se le suele venir a oponer el

¹⁶³ LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991. Traducción nuestra (A. Arozamena).

Clasicismo. Pero ya hemos visto que, *à la vérité*, puede empezar a considerarse al Barroco como perpetuo. Cosa que, por añadidura, bien pudiera asimismo hacer anteceder el heroico vuelo de Yves Klein, en ultramundos, bifurcaciones y parasiglos, al de un tal Ícaro.

La Revolución (un ejercicio de fenomenología política: imaginémos a Louis XVI escribiendo “rien” en su diario personal al terminar el día del 14 de Julio de 1789...) enarbolará brutalmente un Ideal antiguo pero que, en trueque, restaurará un ídolo clásico alrededor, nuevamente, del supuesto “Hombre”, cuya humanidad (¿será equina la equidad? ¿tendrán caballidad los caballos si es que los caballeros poseen alguna caballeridad?), poco a poco, se verá inmiscuida en ese primer “-ismo” decididamente moderno que fue el Romanticismo, *Art & Dialectics*, Inc. (imposible, pensaba Valéry no mucho más tarde, tomarse demasiado en serio esos palabros que vuelven, justamente, imposible el hecho de pensar nada seriamente: “On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles”, ironizaba).

Prosiguiendo con esa misma lógica activa-reactiva del fantasma¹⁶⁴, y una vez más ultrarresumimos al máximo, surgirá el Realismo, cuyo declarado programa consistía en demostrar la realidad objetiva, el papel primordial de la observación y el método científico, el progreso social, el paso del interés individual al colectivo, y así *et caeteri*, o sea, sucesivamente (ciencia y novela compartirán, a partir de ahora, la siguiente definición: “arte de la descripción”. Lo que, para Flaubert, se podía sintetizar, asimismo, bajo el significante: ineptitud. He aquí algunos términos de sus quejas: “Comment peut-on donner dans des mots vides de sens comme celui-là: «Naturalisme»?

¹⁶⁴ En lo atinente a la vida y aventuras (*lives & loves*) de la pareja acción-reacción puede consultarse el estupendo libro de Jean Starobinski: *Acción y reacción. Vida y aventuras de una pareja*, FCE, México, 2001. Para las matizadas diferencias entre la fantasía freudiana y husserliana, vid. de Marc Richir; *Phantasia, imagination, affectivité. Phenomenologie et anthropologie phénoménologique*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004; vid. asimismo de Rudolf Bernet: “Phantasieren und Phantasma bei Husserl und Freud” in *Founding Psychoanalysis Phenomenologically_ Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience* (Phaenomenologica 199), Springer, Dordrecht-Heidelberg-London-New York, 2011. Y, si se quiere atender a la importancia del espectro en fenomenología, lo mejor es leer los trabajos de nuestro querido amigo, apabullante fenomenólogo, Pablo Posada Varela. Por citar apenas un puñado entre su extensa y valiosísima producción teórica: “Anatomie du faire méréologisant (III). Pour introduire en phénoménologie le concept de spectre phénoménologisant”. In: *Eikasia*, vol. 51, sept. 2013, pp. 51-82; “Anonymat transcendantal et anonymat phénoménologisant” (versión del autor aún inédita); “Tiempos, espacios, abismos. Sobre la multiestratificación del vivir como arquitectónica fenomenológica en sentido pleno”, pp. 35-48. in *Eikasia* n° 61, 2015, y sobre todo su último libro, del que daremos debida cuenta posteriormente: *A contracuerpo: Bruce Nauman y la fenomenología*, Brumaria-La cabeza de la meseta, Madrid, 2017. Las aventuras mismas, en fin, al igual que los amores se encuentran a día de hoy en sus épocas renacientes, es decir, también en esos vuelcos, revuelcos y gambitos históricos de su radical prehistoricidad contemporánea.

Pourquoi a-t-on délaissé ce bon Champfleury avec le «Réalisme», qui est une ineptie de même calibre, ou plutôt la même ineptie?»).

Desde finales del XIX hasta nuestros días asistimos a la consecución, prestigiosa dado que múltiple y proteiforme, de toda esa retahíla de fantasmas ismizados e *ismos* fantasmáticos que llevaron por nombre: Impresionismo, Decadentismo, Intimismo, Divisionismo, Arte *naïf*, Simbolismo, Modernismo, Arte Útil, Fauvismo, De Stijl, Cubismo, Sección de Oro (Grupo de Puteaux), Sincronismo, Orfismo, Futurismo, Vorticismo, *die Brücke*, Expresionismo, grupo de Viena, Arte Abstracto –Abstracto lírico, Abstracto arquitectural, *Blaue Reiter*–, Bauhaus, Constructivismo, Pintura Metafísica, Dada, Surrealismo, *Neue Sachlichkeit*, OBERIU, Nuevo Realismo, Expresionismo abstracto, Escuela de París, Realismo Mágico, OuLiPo, CoBrA, *Pop Art*, “Arte povera”, “Art Informel”, “Art brut”, “Art autre”, *New Esthetic*, “Art of the real”, *Op Art*, *Art Minimal*, Minimalismo, *Maximal Art*, Arte cinético, *Body art*, Arte Conceptual, Letrismo, Situacionismo, Objetivismo, Fluxus, Transvanguardia, Figuración libre, Bad Painting, Accionismo vienés, Neoexpresionismo, Videoarte, Mail-Art, Avant-pop, Neoismo, arte digital, No-art, Net-Art, Transmedia Art, Art after art... y los que nos dejamos, seguro, en el conejo del que hacemos salir la chistera, puesto que habría que saber, pero ese es un punto, por así decir, urubicurforme, a qué movimiento de vanguardia pertenecen y pertenecían tantas y tantas, infinitas, las cruciales ausencias de obra¹⁶⁵. *Of course it happened & of course it didn't happen*. Píndaro. Pítica VIII (Armostene), itsmica, olímpica. *Rainbow room*.

¹⁶⁵ Tanto es así que el propio Beckett, todavía joven, acomete la *boutade* de inventarse un *ismo* para él solo. Denominó a su impostura: el “concentrismo”. Vid. “Le Concentrisme” in *Disjecta*, Arena Libros, Madrid, 2009. Ahora bien, en cuanto a conejos y chisteras, Courbet fue el primero en hacer salir, inodoramente, una chistera de un conejo, en este caso mundificador, a más no poder, de la originalidad en la obra de arte. El título al que nos referimos es ya la maravilla de las artificaciones: *El origen del mundo*. No es casual que sólo Masson pudiera servirle a Lacan para velar y salvaguardar por un tiempo el sublime encoñamiento elevado a la heroica y femenina dignidad de la verdadera vida ausente: es decir, v.g., del texto ausente. Porque lo que en realidad se representa en el cuadro es eso, a saber, la trenza misma del lienzo, la textura del texto, el origen del mundo, o sea, el agujero, lo real, el vacío, el sexo. *Sex, text*. La no-relación. Aunque “nature-elle-ment” se trata de, en una palabra, juna “vagit-prop” como la copa de un pino! *La mise de jeu en univers tient donc à cette sur-vie de la féminalité*. He ahí, en fin, un cuadro en el que, transposable y transpasiblemente, se escuchan los “Lieder” para orquesta de Webern: *Träumend erschießt sich die Frau*. “En sueños se abre la Mujer”. No sólo como un mundo, sino ante todo como el origen del mundo. Lo dicho: NON OLET. En fin, que está dichísimo. Sobre Courbet y la época aun se siguen contando insuperables los ya clásicos: CLARK, Timothy J.; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1985, CLARK, Timothy J.; *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*, University of California Press, Berkeley, 1973; CLARK, Timothy J.; *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1973.

En un pequeño pero interesantísimo monográfico, del cual nos inspiramos en parte para la rápida y exquisitamente delirante historiografía del arte anterior, titulado *Art et Fantasme*, sentenciaba Claude Wiart lo siguiente: “Todos estos movimientos son fantasmas de aprehensión personal y momentánea de la realidad, de sensación superior a la realidad aparente, de pretendida objetividad intelectual, de ritmo y dinamismo de la libre expresión de la realidad interior, de realidad autónoma de la obra de arte, de potencia expresiva de las formas y colores, de acto gratuito y actitud nihilista, de absoluta realidad del sueño, de compromiso político, de tentativa de integración del hombre en el mundo y del mundo en el hombre”¹⁶⁶... Y es que, sin duda, una oscura novedad para hoy la presupone el ingenuo fantasma de escapar al -ismo en cuanto que tal. Cosa que, de por sí, se las pinta absolutamente utópica. Sobre todo porque siempre hay un -ismo del que, originariamente, jamás podremos escapar, a saber, pues precisamente se trata de eso: que ¡el Inconsciente es el Comunismo!

Lo real de la Historia es, así pues, este comunismo fenomenológico, dialéctico y psicoanalítico de los Inconscientes. El Inconsciente no es un embuste, ¡es *L'Une-Bevue* de un *Unbewusste*! Y el Comunismo, siendo un Comunismo de la Idea, nada tiene que ver, sin embargo, con ideales o ídolos. La idea se traduce de la materia y, por añadidura, eso es lo único que podría valer nos de antídoto para las neurosis nacionales y los divinos empleos en el horrorismo que, poco a poco, van a ir extendiéndose por todas partes¹⁶⁷. Hay que perseguir una idea fija hasta en Eritrea.

¹⁶⁶ “El saber es un fantasma que no está hecho sino para el goce” y “El objeto perdido es la causa de la posición del sujeto que subordina el fantasma” pueden considerarse, asimismo, como dos enunciados lacanianos fundacionales para la cuestión que nos atañe. Con todo, vid. el artículo de Wiart en VV.AA.; *Art et Fantasme*, Champ Vallon, Seyssel, 1984.

¹⁶⁷ Que el comunismo sea lo real de la Historia implica que los mecanismos y tecnologías de denegación funcionen cada vez más refinada y sutilmente, hasta el punto de que hoy, a raíz del sinnúmero de malentendidos históricos y servidumbres voluntarias varias, la más burda alienación pasada por publicidad se nos convierte en la única comunicación realmente existente. De modo que, a contrapelo de ello y muy en resumen, por “humanidad” tal vez cupiera tan sólo entender, tal y como señala Badiou: “lo que hace de soporte para procedimientos genéricos, o procedimientos de verdad. Hay cuatro tipos de tales procedimientos: la ciencia, la política, el arte y —justamente— el amor. La humanidad es atestiguada si, y sólo si, hay política (emancipadora), ciencia (conceptual), arte (creador) o amor (no reducido al conjunto de una sentimentalidad y de una sexualidad). La humanidad es lo que sostiene la singularidad infinita de las verdades que se inscriben en estos tipos. La humanidad es el cuerpo historial de las verdades. Convengamos en llamar $H(x)$ a la función de humanidad. Esta notación indica que el término presentado x , sea cual fuere, hace de soporte en al menos un procedimiento genérico. Un axioma de humanidad indica esto: si un término x (digamos, para coincidir con el kantismo ambiente, un humano noumenal = x) es activo, o más precisamente activado como Sujeto, en un procedimiento genérico, entonces queda atestiguado que la función de humanidad existe, porque ella admite ese término x como argumento. Insistimos en que la existencia de la humanidad, o sea la efectividad de su función, surge en un punto x que una verdad en proceso activa como ese “comprobar local” que es un sujeto. En tal sentido, los términos x cualesquiera son el

Como en Nietzsche, por cierto, uno de los primeros, no de la clase, sino de la lucha de clases. Dice Faye en punto a nuestro contrabandista de martillazos sin dueño: “cette jointure entre idée (narration de la nature dans la pensée, selon la définition spinozienne) et le récit, elle se dévoile à chaque détour de l'écriture de Nietzsche –du philosophe de l'infamie humaine et, précisément, de l'ère de fer et de sang qu'a ouverte sous ses yeux le texte narratif de la dépêche falsifiée. Nulle part mieux que chez le prétendu apôtre de la grande criminalité le détour de l'histoire la plus réelle par la fiction n'est visible, et de plus éclatante façon. Et nulle part l'invention des idées n'y répond plus littéralement aux termes spinoziens. Mais chaque idée chez Nietzsche –chaque séquence d'écriture, pour une pensée qui produit spasmodiquement ces vibrations écrites– est une fiction pour voir. Un fulgurant raccourci narratif qui renverse l'histoire en nature. Mais rarement fiction n'est plus terriblement imprimée sur l'histoire, allant au-devant de certaines actions en retour [en nota: *Wechselwirkung*] sur sa base réelle et entrant avec elles en résonance, non sans une efficence redoutable. Au terme de la deuxième guerre franco-allemande, et dans le discours, dans le récit idéologique qui conduit à la veille de la troisième guerre, ce n'est plus le chancelier de sang, c'est l'écriture des *Considérations inopportunes* qui est actuelle fort dangereusement. Explorations du pouvoir d'inventer –et de narrer– des idées, elle se transforme en pouvoir, sinon de transformer effectivement, du moins de pénétrer l'histoire avec une puissance explosive et contradictoire, ou une sorte de pouvoir séparateur, Toucher, à ce degré, au pouvoir du récit de la nature dans la pensée, c'est toucher à l'histoire même”¹⁶⁸.

dominio, o la virtualidad, de la función de humanidad, y debido a que un procedimiento de verdad los transita, la función de humanidad los localiza a su turno. Queda en balance por saber si el término x hace existir la función que lo toma como argumento, o si es la función lo que “humaniza” al término x. Este balance está suspendido de los acontecimientos iniciadores de verdad, de los cuales el término x es un operador fiel (así como de lo que sostiene la ardua duración que un encuentro inicia como amor: le corresponde estar, por lo que la famosa soledad de los amantes es una metonimia, localizado como prueba de que la humanidad existe). El término H como tal (digamos: el sustantivo “humanidad”) aparece como un conjunto mixto virtual de los cuatro tipos, que son la política (x militante), la ciencia (x sabio), el arte (x poeta, pintor, etc.), el amor (x, en disyunción “relevada” por el Dos, amante hombre, amante mujer). El término H anuda los cuatro”. Vid., para esta concepción comunista en concreto de la “humanidad”, de Alain Badiou, *Condiciones*, Siglo XXI, México, 1992. Para el “horrorismo” que nada tendría que ver ya con el “terrorismo” tipo (o sea el jacobino) que, al menos, era sublime, cf. un librito muy pertinente de Adriana Cavarero titulado *Horrorism. Naming Contemporary Violence*, Columbia University Press, Nueva York, 2008. Por lo demás quien dice refinamiento, dice vicio administrativo.

¹⁶⁸ Un plausible prototraductor al francés de las *Unzeitgemäße Betrachtungen* nietzscheanas podría haber sido, haciendo valer ahora el paratiempo de la crítica por anticipación, Thierry el saint-simoniano, siendo este último a todo esto uno de los primeros en Francia y, por extensión, en la Teoría y la

Pero el comunismo intempestivo de Nietzsche será, antes bien, *Götzen-Dämmerung*. He aquí un mantra que encontraremos en la primera línea del prefacio a su también llamado *Wie man mit dem Hammer philosophiert*, reza así: “Conservar en los problemas sombríos y de abrumadora responsabilidad la alegría serena, es cosa harto difícil; y sin embargo, ¿hay algo más necesario que la alegría serena? Nada sale bien si no participa en ello la alegre travesura.”¹⁶⁹. Se conoce, ya lo hemos dicho, que el “sinthome”, aun cuando no quede en nosotros ni un ápice de *Kunstwille*, debe ser el otro nombre de “el-ser-en-el-mundo” o, al menos, de un tal “¡Cómete tu *Dasein!*”.

A esta guisa de alegre travesura nietzscheana le podríamos ensamblar, por ejemplo, una palabra cualquiera en una de esas lenguas no tan cualesquiera, debido a que, entre otras casualidades, se trata de la lengua con la que habla el irreductible vitalismo nietzscheano y a que será, *par excellence*, la lengua de toda la filosofía moderna: *Vaterarsch*, que en alemán significa “culo paterno”, lo cual, a nuestro entender, puede dar una idea etimológica bastante clara para “arquitectura”, “arqueología”, “jerarquía” y, *a contrario sensu*, para “anarquía”¹⁷⁰. Pero, antes, detengámonos a medio jaez de ese *Dämmerung*. Significa, como es sabido de sobra, ya que las traducciones de sus ocurrencias han sido bastante aceptables, *crepúsculo* u *ocaso*. Tiene, por lo demás, todo el aire de la decadencia y la desaparición. Nietzsche lo

Historia, en hacer uso no sólo de las *Considérations* y los relatos merovingios, sino del fetiche verbal de la lucha de clases *tout court*, sólo que encubriéndola con el racismo de marras. Ahora bien Marx, por lo que se sabe, tomaría prestado el término no de Agustín Thierry, a quien por otra parte la disciplina histórica, en su materialidad, le seguirá debiendo lo esencial, sino, más bien, de Guizot. Para la cita de arriba cf. Jean-Pierre, Faye; *Introduction aux langages totalitaires*, Hermann, París, 2003. p. 79-80.

¹⁶⁹ Vid. F. Nietzsche, *Obras Inmortales*, EDAF, Madrid, 1976. Subrayamos que no le resulta ajena a esta alegría nietzscheana el que los nombres “Freud” y “Joyce” signifiquen en sus respectivas lenguas, una vez más, “alegría”. Lacan, que suena como “lacune” (laguna) podría corresponderse con un palabra creado por el propio Nietzsche, a saber: “Glück”, contracción de Ge-lücke que, a su turno, podría traducirse como lo lacunario en su conjunto. En fin, un ejemplo gráfico, más trivial que otra cosa, para la *Stimmung* con la que intentamos dar en un escrito como este, podría consistir en una suerte de mixtura entre los trabajos y los días de un Hans Bellmer y la necesaria alegría expansiva y centrífuga del Paraíso de Tintoretto, la música, ni que decir tiene, la pondría Kevin Ayers y el Decadence de su “Bananamour” (aunque a Balzac, ni que decir tiene, tal vez le pegaría mejor la piel de Frank Zappa). Alegrías liliputienses, dadas las miserias actuales de la *struggle for life* de cada día, unas miserias que le harían decir hasta al más pintado, en este caso al propio Nietzsche, que la vida, con o sin música, puede no haber llegado a resultar más que un verdadero error. Pero para decir eso haría falta, asimismo, una lengua de fuego: una declarada y alegre inatención al reverso pueril de las cosas...

¹⁷⁰ Similar procedimiento, a base de los encabalgamientos más primordiales y meteóricos (que es una manera, tan idiota como cualquier otra, de no abolir el azar de *la culture, mon cul!*... por nada, como siempre, por ver qué pasa), fue el utilizado para ensayar un escrito que nos sirvió de contribución para el monográfico *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. Ese escrito titulado “Autodisolución. En trueque a la amalgama arte-política y de cómo ella no podría ser sino otro mito, a comenzar por el mito de sus orígenes (las así llamadas vanguardias históricas)”. Ese escrito es el que, con varios retoques, retomamos ahora en cuerpo y alma de texto.

usaba sin duda como parodia del *Götterdämmerung* wagneriano, y es ese mismo aire el que Borges describiría fantásticamente en un textito suyo llamado *Ragnarök*, una batalla final a los dioses más lunfarda que nórdica y que, como siempre en los relatos borgianos, da buena prueba de que el destino de las verdades es más bien inverosímil — y de que lo inverosímil, por añadidura, no es sino un trampantojo de lo real. Se trata de un escrito pequeño y tan coqueto que no nos resistimos a dejar aquí de reproducirlo:

EN LOS SUEÑOS (escribe Coleridge) las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan; no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos. Si esto es así ¿cómo podría una mera crónica de sus formas transmitir el estupor, la exaltación, las alarmas, la amenaza y el júbilo que tejieron el sueño de esa noche? Ensayaré esa crónica, sin embargo; acaso el hecho de que una sola escena integró aquel sueño borre o mitigue la dificultad esencial.

El lugar era la Facultad de Filosofía y Letras; la hora, el atardecer. Todo (como suele ocurrir en los sueños) era un poco distinto; una ligera magnificación alteraba las cosas. Elegíamos autoridades; yo hablaba con Pedro Henríquez Hureña, que en la vigilia ha muerto hace muchos años. Bruscamente nos aturdió un clamor de manifestación o de murga. Alaridos humanos y animales llegaban desde el Bajo. Una voz gritó: ¡Ahí vienen! Y después ¡Los Dioses! ¡Los Dioses! Cuatro o cinco sujetos salieron de la turba y ocuparon la tarima del Aula Magna. Todos aplaudimos, llorando; eran los dioses que volvían al cabo de un destierro de siglos. Agrandados por la tarima, la cabeza echada hacia atrás y el pecho hacia delante, recibieron con soberbia nuestro homenaje. Uno sostenía una rama, que se conformaba, sin duda, a la sencilla botánica de los sueños; otro, en amplio ademán, extendía una mano que era una garra; una de las caras de Jano miraba con recelo el encorvado pico de Thoth. Tal vez excitado por nuestros aplausos, uno, ya no sé cuál, prorrumpió en un cloqueo victorioso, increíblemente agrio, con algo de gárgara y de silbido. Las cosas, desde aquel momento, cambiaron.

Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del Islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica. Sus prendas no correspondían a una pobreza decorosa y decente sino al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga. Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos.

Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los dioses¹⁷¹.

¹⁷¹ In Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1998. Al igual que cualquier otro plagario por adelantado (todos, salvo el canelo de Adán, lo somos de un modo u otro) Borges no se inventa nada, por supuesto. Tan sólo da la mejor factura moderna a una tradición que viene de muy antiguo, en concreto desde Artemidoro de Daldis y llega, *via* el “descubrimiento” continental de Freud hasta nuestros días más o menos lacanianos, pasando, por ejemplo, por el *Poliphili Hypnerotomachia* o por

Como puede leerse es un texto que, por añadidura, posee la escandalosa hermosura (“la sencilla botánica”, dice Borges) de hacerse pasar por un relato de sueño... en el que, de pronto, se fenomenalizan unos revólveres, en vez de los (se conoce que teutónicos a pesar de todo) martillazos nietzscheanos (definición del teutón, según el propio Nietzsche: “obediencia y buenas piernas”). Lo demás se apunta, muy cabalmente, a cuenta de la alegría y, en efecto, es lo que acaso borra y mitiga la “dificultad esencial” y, sobre todo, tiene la virtud de que ¡no se trata de una ópera de Wagner! *On ne peut aimer aujourd'hui Wagner que malgré...* ya se sabe.

Ocurre que, en el ínterin de este crepúsculo afásicamente dialéctico entre los arcaicos Ídolos y Dioses, vamos a asistir ya al amanecer triunfal de la Universidad y la

las 308 Dream Songs (a la sazón hipertituladas: *His toy, his dream, his rest*) de John Berryman. Ya esquiada en las preliteraturas de Apuleyo, Don Juan Manuel, Chaucer o Boccaccio, en la tradición moderna del relato de sueño –no es este ni el tiempo ni el lugar para extenderse aunque nos encanten las contrapedorretas, los exquisitos cadáveres, *logorallyes* y S+7– encontraremos a nombres que pueden ir desde Descartes hasta Roger Caillois, y entre aquellos soñadores despiertos que escriben sueños literarios he aquí, también, lo que exclamaba Benjamin Peret allá por 1929: “Qui donc parmi les lecteurs de ce journal n’a pas été frappé par l’étrange poésie qui se dégage de ses rêves! Qui n’a pas vécu pendant son sommeil une ou plusieurs vies trépidantes, tourmentées, autrement plus réelles et plus prenantes que la misérable vie quotidienne? Avant de dormir et de rêver n’avez-vous pas été étonnés, alors que vous étiez plongés dans une sorte de somnolence, des idées, des images, des phrases qui vous venaient à l’esprit et vous révélaient à vous-mêmes des préoccupations qu’à l’état de veille vous ne vous connaissiez point? Vous avez pu en outre constater que le même phénomène se produit aussitôt que vous laissez votre esprit errer à l’aventure. C’est que là la conscience est abolie ou presque. La raison est rentrée dans sa niche et ronge son os éternel. Il suffit donc de chasser cette chienne de raison et d’écrire sans s’arrêter, sans tenir compte de la bousculade des idées. Plus n’est besoin de savoir ce qu’est un alexandrin ou une litote. Prenez une main, du papier, de l’encre et un porte-plume avec une plume neuve et installez-vous confortablement à votre table. Maintenant oubliez toutes vos préoccupations, oubliez que vous êtes marié, que votre enfant a la coqueluche, oubliez que vous êtes catholique, que vous êtes commerçant et que la faillite vous guette, oubliez que vous êtes sénateur, que vous êtes disciple d’Auguste Comte ou de Schopenhauer, oubliez l’antiquité, la littérature de tous les pays et de tous les temps. Vous ne voulez plus savoir ce qui est logique et ce qui ne l’est pas, vous ne voulez plus rien savoir que ce qu’on va vous dire. Écrivez le plus vite possible pour ne rien perdre des confidences qui vous sont faites sur vous-même et surtout ne vous relisez pas. Vous remarquerez bientôt qu’au fur et à mesure que vous écrivez, les phrases viennent plus rapides, plus fortes, plus vivantes. Et si par hasard vous vous trouvez subitement arrêtés, n’hésitez pas, forcez la porte de l’inconscient et écrivez la première lettre de l’alphabet par exemple. La lettre A en vaut une autre. Le fil d’Ariane reviendra de lui-même. Ceci dit, je commence”. Dicho eso, el yo comienza, en efecto. Y la Historia se vuelve el eterno retorno del yo en el ello. *In this state of imbecility, I had, for amusement, turned my attention to political economy*. Vid., con todo, de Benjamin Peret, *L’écriture automatique*, circa 1929. Como se sabe, los surrealistas cultivaron magistralmente el relato de sueño. Se pueden consultar a este respecto todos los números de *La révolution surrealiste*, (1924-1929) repletos de encuestas, ilustraciones, *collages*, textos surrealistas, reproducciones de cuadros, fotografías y exquisitos cadáveres (introducidos de extranjis en el número 9-10, sobre todo), hallazgos objetuales salvajes, escrituras automáticas como la apología de Peret citada aquí arriba, relatos de sueño y demás margaritas para los puercos (el lector se puede topar con la contribución de Picabia para el último número, el 12, llamada así, directamente, “perles aux pourceaux”). Luego, si se tercia, daremos (pássim) también un listado muy somero de relatos de sueño en este umbral XIX-XX. *It begins with a blessing and it ends with a curse*, en efecto; pero lo que cuenta es que ya no hay, a lo que parece, ningún cliente del mundo tal cual es que grite “fuera de mis sueños”.

Ciencia (en el sueño de Borges: “El lugar era la Facultad de Filosofía y Letras”). Y es el caso también que, en realidad, la primera amalgama histórica recogida por los diccionarios premodernos, bastante anterior a las querellas entre Arte y Política que recorrieron periódicos, obrajes y revistas de todo el siglo XIX —siglo del cual, dicho sea de paso, el XXI no es más que un lapsus o, más exactamente, un desliz de número romano— fue la alquímica amalgama entre Arte y Ciencia, muy bien traída, por cierto, en una nota del Littré francés, en cuya entrada “artista” se empezaba a configurar ya una de las peripecias preplusmoderna: “Artiste n'a pris le sens qu'il a aujourd'hui que dans l'édition de l'Académie de 1762; il se disait: relativement, artiste en tapisserie, en orfèvrerie; absolument, artiste, celui qui était chimiste, qui travaillait au grand art”. En consecuencia, hasta el último tercio del siglo XVIII, al menos por lo que respecta a la lexicología y lexicografía francesa, con toda probabilidad sólo Lavoisier podría haber sido considerado como absolutamente artista¹⁷². *Il possède le secret de transformer la chicorée en chicorée, les épinards en épinards et la merde en caca...* En fin, nos abstendremos a traducir, como siempre que no lo hacemos, un poco por *boutade* y otro poco por una, llamémosla así, clandestinidad mínima. Aquí el enemigo, el bárbaro que

¹⁷² No queremos extendernos demasiado pero esa acepción científica para el artista, esa que daba al término artista un sentido que no es el de hoy (o sea, el posterior a 1762) según Littré, puede descubrirse fácilmente en su contenido práctico desde los hombres totales del Renacimiento tipo Leonardo y los alquimistas iguales o mejores que Celso hasta, mucho más mediocrementemente, hay que decirlo, el camarada Zhdánov y su pretendida ciencia proletaria pasando, obviamente, a través de todo el Romanticismo (muy incluidos los brindis contra Newton, *Diis ignotis!*), y no siendo, para nada, extraño por lo demás que, dentro de esos desfiladeros del arte-ciencia, nos encontrásemos a todo un Duchamp participando en el trigésimo tercer concurso Lépine con un prodigioso rotorrelieve (“*Erreur 100%. Au moins c'est net*”) en el Parque de Exposiciones de la Puerta de Versailles. “Pero Duchamp - nos espeta A. Orihuela- repitió hasta la saciedad que, si alguna vez hizo alquimia, fue de la única forma permitida hoy en día, es decir, sin saberlo. No quieran ver, a pesar de las bromas que el mismo Duchamp hizo sobre ellos, un buda en *Fuente* o una virgen de Guadalupe en el *Portabotellas*; en *L.H.O.O.Q.* y Rose Sélavy, una alegoría del andrógino o de la fase de la *resucitatio* del *Opus Magnum*, en *Air de Paris la Génesis de la Retorta* o, finalmente, en *Why not sneeze Rose Sélavy y Élevage de poussière* la metáfora del mismísimo *lapis philosophorum* o piedra filosofal”. En fin, no deja de resultar curioso cómo acción y reacción, en química, política o arte, se conchaban siempre para hablar el mismo lenguaje: pura amalgama. Así, claro es, no pueden reorganizarse, como quería Mallarmé, las “fiestas del porvenir”. A saber por qué. *Tout, comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité. Para la cita de Orihuela vid. ORIHUELA, Antonio; La caja verde de Duchamp*, El Desvelo Ediciones, Santander, 2016, pág. 156. Y para la alquimia y otras cuestiones de arte, ciencia y pretecnología: KOYRE, Alexandre; *Místicos, espirituales y alquimistas*, Akal, Madrid, 1981, BOUVERESSE, Jacques; *La parole malheureuse. De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*, Minuit, París, 1971, ELKINS, James; *What Painting Is How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Routledge, Londres-NY, 2000, PIETIKÄINEN, Petteri; *Alchemists of Human Nature. Psychological Utopianism in Gross, Jung, Reich and Fromm*, Pickering & Chatto Publishers, Londres, 2007, VVAA; *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Springer, Heidelberg-Nueva York-Dordrecht-Londres, 2014.

intenta barbarizarnos, el amigo dadaísta o, más aún, cualquiera y quienquiera que sea (después de todo, ¿quién que es no es un auténtico andoba?) puede, como todo el mundo, entender francés, inglés o alemán (y, a buen seguro, alguna que otra más de entre nuestras lenguas muertas... muy en primer lugar el español cada vez menos cervantino). Se trata, en efecto, de un encantador prurito de oscurantismo. *It's the beginning of a new age, readers and gentlemen.*

Hagamos, pues, mitología (o histerectomías con paleta de albañil, como diría el otro), antes que darnos a la taxidermia académica. Y hagámosla aunque sea en la *Nachträglichkeit* (o, dicho de otro modo, *a posteriori*, echando mano a una retrotraducción latina muy aproximativa para uno de esos palabros que, como todos los acabados en *-keit*, son, desde luego, tan indirimibles como si Epiménides el mentiroso te dice que miente). Mitología, magia, forclusión es, en el fondo, lo que se esconde en las suturas. Obviamente nunca se hubiera podido dar *χημία* sin *τά φυσικά*, al igual que no podría haber existido *Nachträglichkeit* ni *Dämmerung* que valga si antes no hubiera tenido lugar el *Eureka!*, el *Eppur si muove...* o el *Hypotheses non fingo*, por no hablar del homoerotismo forcluido *On the origin of species* (en definitiva, el capitán Fitzroy no era un tipo tan solitario...). Sea como fuere, “química”, “alquímica” o “físicamente”, es decir “naturalmente”, en los vericuetos de esa otra mítica y contemporánea amalgama que es la de arte-política y, sobre todo, en el mito de sus orígenes modernos, podríamos establecer como emblema y estandarte al primer artista jacobinamente, *id est*, absolutamente moderno, a saber: ese Rimbaud *in nuce* de las bellas artes revolucionarias (como se verá enseguida aunque estamos ya en el primer lustro de 1790 no se habla todavía de “arte” en singular, sino de “las artes”) que era Louis Antoine Léon de Saint-Just. ¿Qué niño terrible no es verdaderamente maravilloso? Veámoslo: “Alors j’imaginai que si l’on donnait à l’homme des lois selon la nature et son coeur, il cesserait d’être malheureux et corrompu. *Tous les arts ont produit leurs merveilles; l’art de gouverner n’a produit que des monstres: c’est que nous avons cherché soigneusement nos plaisirs dans la nature, et nos principes dans notre orgueil*”¹⁷³. Todas las artes han

¹⁷³ Saint-Just, *Œuvres complètes*, Librairie Charpentier et Fasquelle, París, 1908. Y tiene muchísima razón Saint-Just en sus monstruosos apuntes, la maravilla del arte no puede ser alcanzada por ninguna otra cosa, pues la obra de arte *no* es nunca cualquier cosa, aunque en verdad siempre *pueda ser* cualquier cosa organizada de otro modo. El “de otro modo” (o *L'autrement*) es fundamental y, por eso, el arte de gobernar, al igual que enseñar o psicoanalizar son tareas freudianamente imposibles. ¿Por qué? Pues, bien, es muy sencillo ¡no se sabrían hacer de ningún otro modo! Por eso un psicoanalista le tiene horror a su acto. El caso es que el capitalismo de hoy se ha metamorfoseado en para-hilozoico, inscribiéndose a lo que parece hasta en los genes de la materia más mineral. Ese magnífico tarambaina

producido sus maravillas y el arte de gobernar sólo ha producido monstruos. Se trata de un extracto del *Discours sur la constitution à donner à la France*, pronunciado en la Convención el 24 de Abril de 1793. Se comprende que Malraux, antes que deducir, lo cual no es nada divertido, hiciera la asombrosa asociación libre entre Laclos, Goya y Saint-Just en su *Le Triangle Noir*... ¿hará falta añadir que un triángulo negro puede figurar un logaritmo amarillo tan válido como cualquier otro? Mejor un triángulo negro que un círculo morado, en cualquier caso.

Lo que cuenta, dándonos un poco a la figuración, es que, a partir de Saint-Just, he ahí todo el prodigio del asunto, será cuando la “naturaleza” moderna del arte empiece a imitar descaradamente a la política. *Malgré* Sade, el más lacanianamente kantiano – vale decir, verbigracia: lakantiano– de su tiempo, por supuesto. Pero digamos también que si, en la época, no supiéramos nada (lo cual es muy probable tanto en esa como en todas las demás épocas) y alguien nos viniera con que la máxima “toda la Naturaleza no existe sino por mor de Virtud” es de Novalis no daríamos crédito, replicando de inmediato que eso, sin duda, no pasaba de ser un heroico plagio rousseauniano de nuestro artista jacobino favorito. Y, *a fortiori*, un siglo más tarde, el conocido “Soneto en -x” mallarmeano (*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...*) que se diría ya esbozado en filigrana en los dos primeros versos del Canto XIX del *Organt* de 1789 (*Le coeur de l'homme est énigme du Sphinx / Si Ton pouvait avec les yeux du Linx*)¹⁷⁴. Así

llamado Mehdi Belhaj Kacem lo declaraba hace poco en alguna parte: “le capitalisme est, par-hylozoïquement, inscrit dans les gènes mêmes de la matière minérale exactement ce que nous sommes : vie et technologie. Il n'est pas inutile de signaler au passage que cette mise en équivalence mathématique de tout, cette suspension de l'exception événementielle qu'est la vie terrestre, par rapport à l'universalisme mathématique délivrant la forme vide de tout ce qui est, est à la base du suicide planétaire contemporain l'être comme événement. Schurmann parle à ce sujet d'un « être fissuré » Tout événement a la structure d'une pathologie, d'un devenir-monstrueux: «monstruation»”. Y por eso, en fin, “la inhumanidad del arte debe sobrepasar a la del mundo en nombre de lo humano”, tal y como decía Adorno.

¹⁷⁴ Estamos sin duda ante un caso, flagrante a más no poder y que lamentablemente ha pasado sin pena ni gloria hasta el momento, de un genial y más que saludable plagio por anticipación. Pues, en efecto, tal y como afirma Bayard, basta, sin embargo, recorrer la historia de la literatura para apercibirse de que no faltan los préstamos hechos por los escritores del futuro a sus colegas del pasado, de modo que “corriendo el riesgo de inspirarse en un futuro autor, los grandes escritores dan prueba, a la vez, de curiosidad intelectual -la cual les permite traspasar los estrechos límites de su tiempo-, de audacia en la utilización de sus préstamos y de sangre fría en el disimulo de sus delitos”. Ahora bien, comoquiera que, en realidad, es la literatura quien desde el comienzo rinde disimuladamente homenaje al plagio, que la precede con mucho, nosotros concluimos que, si bien el plagio clásico es asquerosamente condenable por poco original, el plagio por anticipación, en cambio, es la cosa más loable del mundo, otrosí que crear de ese modo supone tomar una o varias delanteras sobre los autores del futuro, y no sólo en la intempestiva autorización de uno mismo, lo cual demuestra en lo contemporáneo un apabullante inconformismo y despliega una escritura predictiva que, no contentándose con lo advenido, anuncia actualmente lo porvenir. O como lo dice Bayard: “une méthode permettant d'aller chercher dans l'avenir des éléments nécessaires à sa propre création”. El dilema está entre ser de una

pues, por ejemplo, podemos concluir que los poemas en -inx y los infortunios de la virtuosa felicidad regicida, después de Saint-Just, fueron ideas ya no tan nuevas en Europa. Se diría incluso, *à l'envers de l'histoire*, que Saint-Just fue el primer poeta, artista y político mallarmeano de la modernidad y, sobre todo, habría que admitir de una vez por todas que Revolución, en mayúsculas y en el sentido más estricto, no ha habido otra que la Revolución Francesa¹⁷⁵. BEATUS ILLE...!

Tras haber practicado teóricamente lo suyo acerca del tema, para abrir una hermosísima conferencia del 93 (Siglo XX, o sea el bicentenario de la muerte de Robespierre y Saint-Just), Natacha Michel se preguntaba si el amor mismo no sería en sí

época o precederla un poco. En fin, siempre rezagados, todavía, en estos aspectos cuánticos, para la potencialidad y bifurcaciones de los mundos, el cambio de autor o una teoría literaria bien formulada en su estadio contemporáneo del plagio por anticipación acúdase a los imprescindibles y droláticos de Pierre Bayard: *Il existe d'autres mondes*, Minuit, París, 2014; BAYARD, Pierre; *Et si les oeuvres changeaient d'auteur?*, Minuit, París, 2010; BAYARD, Pierre; *Le plagiat par anticipation*, Minuit, París, 2009; BAYARD, Pierre; *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Minuit, París, 2007; BAYARD, Pierre; *Demain est écrit*, Minuit, París, 2005; BAYARD, Pierre; *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Minuit, París, 2004; BAYARD, Pierre; *Comment améliorer les oeuvres ratées?*, Minuit, París, 2000; BAYARD, Pierre et al; *Lire avec Freud*, París, P.U.F, coll. «Écriture», 1998.

¹⁷⁵ Y eso por no mencionar uno de sus mejores *happenings* militares cuando, en respuesta a un recado traído por un trompeta enemigo para una futurible capitulación, en plena ofensiva del Rin, le hace remitir a los superiores del prusiano el telegrama siguiente: “La República Francesa no recibe a sus enemigos, y no les envía más que plomo. Firmado: Saint-Just”. Sobra decir que estaba estropeada, *cram, pim, pum*, la máquina de capitular, y haría falta investigar si en francés la frase no es un perfecto alejandrino... pero, lo que sí insinuamos más arriba, no hay duda de que la casualidad genera metáforas perfectas, es que “Justine” no es más que el divino trasunto literario o travestimiento sádico del Saint-Just de carne y hueso, por lo que Juliette, a nuestro juicio, puede ser considerada como la Otra de Robespierre. En fin, siempre hay algo de glorioso y de ridículo en una verdadera *performance*, como cuando Lenin, a la mañana siguiente de estatizar los Soviets, se obliga a sí mismo a responder a las 45 preguntas del “Cuestionario para el nuevo registro de los militantes de la organización de Moscú del PC(b)R”. Señalamos sus mejores respuestas: Pregunta 10) Profesión fundamental. Respuesta de Lenin: literato; 16) ¿En qué empresa o institución trabaja en el presente, con qué cargo? Consejo de Comisarios del Pueblo; 18) ¿Desde cuándo milita en el PCR? desde su fundación y antes (1893); 22) Es miembro de qué célula: Subdistrito del Kremlin; 25) ¿Qué documentos o certificados posee capaces de probar su pertenencia a nuestra organización ilegal? La historia del Partido es un documento; 40) Domicilio y N^o de teléfono: Kremlin. Centralita Superior; 41) ¿Qué ha leído de las obras de Marx, Engels, Lenin, Kautsky y Plejanov? Casi todas (de los autores subrayados); 42) ¿Sobre qué temas ha tenido que intervenir ante obreros y campesinos o dar conferencias? Las más de las veces políticos; 43) ¿Escribe artículos a periódicos, dónde y sobre qué temas? Raras veces, sobre temas políticos; 44) ¿Sabe escribir octavillas, llamamientos y qué ha escrito en este dominio? Sí. No puedo enumerarlo todo, ha sido bastante; 45) ¿En qué esfera del saber se siente particularmente fuerte y sobre qué problemas puede sostener conferencias y dar clases? Más que nada sobre temas políticos. (Firma) V. Uliánov (Lenin). cf. VI. Lenin, *Obras completas*, Tomo 41, Ed. Progreso, Moscú, 1986. Un buen lema a modo de comentario: los hechos son contumaces pero estúpidos, las cosas son impenetrables pero idiotas (= LENIN pero BALZAC, KANT pero PONGE). ¡La *Klassenkampf* transmutada en *Kunstkampf* por los otros medios de la *Kampflast* kantiana de siempre! En fin, los prusianos nunca fueron, si bien no hubo tiempo, demasiado proustianos, naturalmente, y Kerenski hijo debió acordarse muy mucho del informe de estudiante modélico que dio su padre sobre Lenin cuando éste asistió a su liceo. A decir verdad, las únicas *performances* que pueden ser reconocidas estrictamente como tal, hoy, siguen siendo las del cura y el policía. Digamos que se han convertido en algo así como en los sonetos del dichoso siglo XXI.

mismo jacobino: “¿Es el amor jacobino? ¿O es girondino? Si girondino: es engañifa, ilusión y desilusión. Si jacobino: es radical, absoluto y verdad. En tanto jacobino ama la capital. Es capital. Necesita lugares, pero no espacio o campo. No es romántico -teoría de la engañifa a muerte. ¿Alguna pregunta? En realidad, la única cuestión aquí sería la de la novela”. Y mediante una vertiginosa abducción concluía lo siguiente: “Con lo cual, el amor jacobino se encuentra muy a gusto. No es amor del pueblo, ni amor por uno mismo, no reniega jamás. Es fiel a lo que podría ser. Es, así, absoluto. Tal y como lo dispone Alain Badiou, para quien es un procedimiento de verdad y toca a lo infinito. El amor jacobino es indiferente a la muerte. Un amor que puede decir, en el lugar de su acabamiento, como Saint-Just en sus últimos momentos: “Desprecio el polvo que me compone y que os habla”... Saint-Just escribe estas últimas palabras en un trocito de papel. ¿Eros ciudadano? Señalo y quiero hacer notar que en ninguna parte de París existe una calle de Saint-Just”¹⁷⁶.

No obstante, el índice escultórico de la *Dämmerung* revolucionaria, más allá del ilustre neoclasicismo pictórico de David, habría que saber buscarlo, antes bien, en la Victoria de Samotracia. La Revolución triunfante, tal y como acaba sucediendo ineluctablemente con toda estatuaria, ese poder con aire marmóreo y esta vez con gorro frigio, se guillotinará a sí misma (tanto Lavoisier por lo que respecta al artista-científico, como Saint-Just en cuanto artista-político encontrarán por igual finales fraternicidas... se conoce que tampoco se puede amalgamar impunemente, aunque imaginamos que el *Gestell* ese que llevó el nombre de Monsieur Guillotin, *malgré lui*, bien puede tener todavía muchas papeletas, por así decir, para ser considerado como una auténtica pre-instalación de arte político para lo contemporáneo, eso y levantar una estatua de Guy Debord en cada estadio de fútbol, parlamento o sitio para despachar los asuntos de la ex-guapa burguesía de antaño devenida hoy en lumpen de sí misma) y de ella —nos referimos a la Revolución— y la *Ursprache* con gorro frigio que la acompañaba apenas

¹⁷⁶ En realidad Natacha Michel estaba haciendo trampas: sí que existía y, en efecto, aún hoy existe. Sólo que acaba en impasse y, obviamente, está muy a las afueras, concretamente en una de las entradas del cementerio de Batignolles, una zona que hasta 1930 le pertenecía a la comuna de Clichy y luego sería traspasada al 17e arrondissement parisino. Sin duda el trecho con respecto al amor y terror jacobinos, estructurales, no debe ser tan largo como conviene pero a diferencia de aquellos, que tenían como paradójica misión la de traer la felicidad, también estructural por supuesto, todo indica que aquí esa luz verdadera habría dejado de asirse, serse, permanecer sostenible... esa luz siempre fue, en nuestro país, clandestina si es que lució alguna vez. Nacer, ver la luz, es padecer violencia, del mismo modo que parir, dar a luz, es un acto violento, pero ¿no nos trajo vocablos la herida alguna vez? De cualquier manera, vid. MICHEL, Natacha; “El amor jacobino”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. La traducción es mía, por supuesto.

quedará más que la apertura, y por vía de consecuencia la sola inscripción en su frontispicio, de la École Normale Supérieure y esa *res publica* que deberían ser los Museos. Lo que tratándose de Francia, que es el nombre no de un país sino de una deuda y la *grandeur* negativa que conlleva, no fue poca cosa. Aunque, desde entonces, la función del Museo habrá sido por estructura —de modo que habrá seguido siendo— la de guillotinar el arte en aras de la cultura, es decir, de la mercancía. Y la de la École Normale, sencillamente, producir *normaliens*... para lo bueno y para lo malo, así como para lo peor no pocas veces. *Il est un air pour qui je donnerai*...

A fin de cuentas, de la amalgama arte-política poca cosa más va a resultar que: en arte nada habrá tenido lugar, revolucionariamente, salvo el Museo. Y en política, contrarrevolucionariamente, nada habrá tenido lugar a excepción del Parlamento (a la larga el de un Partido-Estado o el de muchos Partidos-Estado, tanto monta que monta tanto). De ahí, *mutatis mutandis* pero en transfinita progresión mimética, la catarsis del bla-bla-bla en el parlamentarismo expandido, ya sea en el bar o en los insufribles debates televisivos de nuestros días. Conviniendo no olvidar y meternos en nuestras estúpidas mulleras que el único balance poético digno de ese nombre para esta *Dämmerung* revolucionaria, estructurada a partir de ahora bajo el signo de un *Communismus der Geister* (esa C, a la francesa, lo dice todo), fue primero el de un Hölderlin, luego el de un Baudelaire buscando siempre “ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable”... y, después, bajo el signo consecutivo, a golpe de dados, de una verdadera “Crisis de verso” y del “Libro, instrumento espiritual” se consignaría, en ese mismo desliz histórico del XIX, eternamente como: *RIEN / de la mémorable crise/ ou se fût / l'événement / accompli en vue de tout résultat nul / humain / N'AURA EU LIEU / une élévation / ordinaire verse l'absence / QUE LE LIEU / inférieur clapotis quelconque comme pour disperser / l'acte vide / abruptement qui sinon / par son mensonge / eût fondé / la perdition / dans ces parages / du vague / en quoi toute réalité se dissout*... La disolución real como reorganización de “las fiestas del porvenir”, ¿no era eso, abruptamente, lo que estaba en juego en el “coup de dés” mallarmeano? Lo que equivale a decir que nada falta en su lugar, salvo precisamente el lugar (y la fórmula,

trouver le lieu et la formule!, según la impecable consigna rimbaldiana, aunque las referencias acontecimentales de Rimbaud son ya claramente las de *La Commune* que, por cierto, fue ella quien abolió la guillotina¹⁷⁷). Y es que la alegría revolucionaria pronto dio paso al duelo, el duelo a la melancolía (si no a la sífilis baudelaireana y la pérdida del aura benjaminiana que, por otra parte, es la ganancia en extimidad donde habitamos unos cuantos) y, en seguida, no tendremos más que la paradoxia, el palimpsesto y el pastiche a lo que agarrarnos. *Tant mieux*. Al menos para nosotros, los Bouvard y Pécuchet más idiotas de la familia y es de temer que, por eso mismo, del mundo entero.

Filosóficamente no será, todo lo menos, hasta 1802, pongamos que con la publicación por parte de Schelling de su *Filosofía del arte* (nótese que ahora lo que se dice es “arte” en singular y no “artes” en plural, entre las que, por lo demás, ocupaba un lugar todavía prominente La literatura, invento contemporáneo al del propio arte), cuando se empiece a tomar nota del primer acontecimiento moderno, a saber: el mítico hundimiento, la divina tragedia devenida en comedia humana, si no de lo religioso en sí mismo, sí, al menos, de la autoridad eclesiástica (y luego, en una hipótesis del continuo, cabría aguardar que del resto de autoridades, pero mejor abandonar a un tiempo toda esperanza y toda desesperanza), en una primera emancipación artística de un discurso que le era externo. En efecto, la ruina, la rumia y la Historia misma como erección del antedicho hundimiento se harán arte. El arte, de hecho, tornará a convertirse en la “religión nueva”, se hará ultra-estético y sucederá, una y otra vez, como la propia repetición y el eterno retorno de su misma muerte mil veces, sospechosamente, pronosticada. Y eso que la muerte no es ningún acontecimiento. Al final, unas veces más alegres que otras, es decir, ora autónoma ora heterónomamente, no será sino lo que Kant ya nos prometió desde el principio, a saber, una reflexión sin concepto (aunque, cosas de la finalidad sin fin, siempre más o menos de este pelo: o bien pensamiento del duelo o bien duelo del pensamiento), la que venga a sostener todo el esfuerzo

¹⁷⁷ En fin, la sangre histórica corre siempre a malas cuchilladas que a oro se venden y, así, al parecer, es como crecen las admirables flores. Los cuerpos sexuados y hablantes para este o aquel orden de las cosas están de más, puesto que siempre lo habrán estado. Sólo que la poesía de nuestros tiempos es mucho más mediocre y arrogante. El desarreglo de los sentidos rimbaldianos, en cambio, con ser un nudo de hilos todavía inmiscibles, gordianos, alejandrinos, pero que dejan seguir un rastro, supone una nueva escena y un nuevo sonido: un infierno activo. En este sentido, se puede decir que sigue sin haber verso más alejandrino que el nudo gordiano y que, como liberación rimbaldiana, la guillotina surtió todos sus efectos. Lo que sí hay, sin duda, y seguirá habiendo de sobras, es el *prestissimo* importado e inspirado en el juego de la masacre. Sólo que “asesinar no es jugar”, obviamente. Dejaremos aquí, no obstante, un tajo:

emancipador de lo moderno, vanguardias muy incluidas¹⁷⁸.

Se alcanza a vislumbrar cómo un mismo fenómeno —la mentada desolidarización del arte y lo religioso— pudo significar *deux choses dans l'une* dentro de lo que bien se puede llamar la posibilidad del arte como tal (aunque, en efecto, estaría mucho mejor traído como la *fortuna* del arte en tanto que tal, con toda la reminiscencia maquiavélica que podemos reconocerle a esa palabra). Sea como fuere, el hecho es que estas dos posibilidades para el arte se impondrán históricamente en algo así como un devenir sin tiempo, una especie de barroco perpetuo: así, tanto el discurso sobre la “muerte del arte” como la cantinela religiosa de su absolutización hegeliana (ambas cosas se corresponden ya, por supuesto, en los mismos *Vorlesungen über die Aesthetik*) se verán plenamente convertidos en las avanzadillas de lo moderno (hasta los dos inicios de lo contemporáneo, digamos los nombres acontecimentales de Malévich y Duchamp, o sea hasta el cuadrado negro sobre fondo blanco y la rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina, la infinita Rrose Sélavy y el más allá en lo banal posmoderno). Y ello hará que las preguntas vengan a amontonarse inmediatamente: pero, ¿a santo de qué ocurre todo esto? ¿Cómo es que semejante contradicción “tanatoerótica” llega a ver la luz del día en una misma época histórica y filosófica, pero también artística? ¿Qué es lo que adviene en el advenimiento desacralizado del arte como nueva religión romántica cuando la humanidad, ese genocidio organizado, se ve ya inmiscuida en pleno misterio del devenir plusvánico¹⁷⁹? Responde Philippe Lacoue-

¹⁷⁸ Sin figuración alguna, excluimos, casi diríamos que descuidamos adrede, lo que, precisamente, podría suponer el punto nodal de todo el asunto: el “malentendido” (o, más aún, lo que Darío Corbeira ha calificado en alguna otra parte como “divorcio”) estético que va de Kant —aunque, por supuesto, como la filosofía misma, se inicia con Platón— a Heidegger, pasando por Schiller o Hegel. Y que, desde luego, merecería un análisis mucho más serio y atento, ante todo por lo que respecta al hecho de que el arte no es la estética y la política, que no es el arte, tampoco. Por usar a Badiou, pasado por Rosalind Krauss, el arte se definiría por vía negativa como “lo-que-no-es-política-ciencia-o-amor” y, a nuestro juicio, en ninguno de esos procedimientos de verdad, veríamos necesaria ninguna sobredimensión estética, a expensas de lo insublime, claro. Kant mismo intuiría la aporía política de la estética al preguntarse quién decide el *sensus communis*. Misterio y discreción de Longino, que casi es como si pseudorespondiera en eco. Por otra parte, quedaría asimismo, aunque es de temer que no por mucho tiempo, la interesante inanidad sensible a la par que, *a fortiori*, inanemente plusvánica en comparación al resto de la mercancía artística, de la literatura. Freud reconocía en ella, en uno de sus primeros escritos sobre arte (y más en particular sobre el *Dichter*, el creador literario) el reino de “Su Majestad el Ego, el héroe de todas las ensoñaciones diurnas y de todos los relatos”. De modo que, podemos concluir, llegará hasta donde llegue nuestro inextirpable, heroico e infinito Ego en ese desastre del sujeto cuyo único porvenir no suicida reconoceremos, más nos vale, en un cierto comunismo escritural y un cierto sentir inestético. De lo contrario: *Wozu Dichter...? A quoi bon, en effet?* Vid., en cualquier caso, Sigmund Freud, “Der Dichter und das Phantasieren”, conferencia pronunciada el 6 de diciembre de 1908 y publicada originalmente en la *Neue Revue*, 1, n° 10, marzo, págs. 716-24.

¹⁷⁹ “En ‘révolutionnant’ sans cesse les formes de sa production, l’artiste fait paradoxalement son auto-

Labarthe: precisamente lo que unificamos, o escondemos, bajo ese término desde el comienzo del siglo XIX. A saber: el desastre del sujeto. De hecho, ya desde las “Vidas” de Vasari, todo el arte que se pretende más obstinadamente como tal caería dentro de este desastre.

Desde el momento en que el arte se desliga de lo religioso —y eso, por cierto, no tuvo lugar de golpe, sino que hizo falta, desde el Renacimiento, un largo y lento proceso—, desde el momento en que, por vía de consecuencia, se escabulle de la autoridad eclesiástica y, en el mismo movimiento, de la autoridad filosófica (será en el preciso instante en que la filosofía sienta perder su jurisdicción sobre el arte cuando, bajo pretexto de sus supuestos derechos a la sensibilidad y el gusto, se apresure a fundar la Estética, cuya primera preocupación es codificar y jerarquizar las artes, los géneros y los sujetos y temas), la cuestión es saber cuál es el *sujeto-tema* del arte: qué pintar, por ejemplo, o qué (re)presentar. Se suele tener a bien el recordar que, en Atenas, cotizaban al alza las “naturalezas muertas” (las cebollas siguen siendo un ejemplo canónico), lo cual no impide que el gran arte, en pintura, supusiera sujetos y temas elevados: los dioses o el Dios mismo, *via* encarnación, y luego, en orden descendente, los héroes y los santos, los grandes del mundo y sus grandes hechos y hazañas, los notables, sea cual sea el título que se les adjudique. Acto seguido venían las cosas de la naturaleza y los objetos, es decir, ya fuera el paisaje, un ramillete de espárragos o una jarra de vino, todo lo que procedía de la *imitatio* más servil y más aplicada o, como también se ha dicho a veces, lo que procedía del *ars* (una mala traducción para la *techné* de los griegos) de la mano (*manus*): un arte subalterno, por mucho que fuese virtuoso, que era competencia de aquel a quien (todavía) Diderot llamaba el “pequeño técnico”.

¿Qué pintar, pues? Cuando ya no quedan dioses ni Dios que

portrait en anti-bourgeois —c'est ce que Taine nommait son “héroïsme”— tandis que l'art et l'artiste entrent dans les flux de la marchandise. Le marchand qui va apparaître dans le dernier tiers du siècle en vend plus seulement le produit —l'oeuvre achavée—, mais le producteur lui-même, dont le problème sera de s'insérer dans le marché. Un Pissaro a-t-il la malecontreuse idée de changer sa manière en référence aux idées et aux travaux de Seurat au moment même où son ancienne manière commence à être “réconnue”: il se voit refuser ses nouvelles toiles. Saisi par le marchand après lequel il “soupirait”, l'artiste est saisi la loi du prix, lui, l'homme du sans-prix; il lui faut se démettre ou se soumettre, trouver un autre moyen de vivre ou transformer son nom en marchandise, se labelliser par sa signature. Ce qui qualifie l'artiste, ce n'est plus une maîtrise technique, ni même l'apparence de nouveauté d'une oeuvre, c'est le marchand. L'homme de la liberté est repris par l'unicité close de la série. L'artiste maudit, c'est celui que le marchand a maudit. Par un nouveau tour, pourtant, cette malédiction sera le côté d'une ligne de fuite. Par elle en effet, l'artiste retrouve la distinction “malheureuse” de la séparation et les insignes de la royauté qui lui sont attachés. Ce sont les rois qui sont maudits, nous a fait savoir un ministre des arts. L'échec peut être reçu comme provisoire; et il est relatif: le maudir du marchand peut-être légitimé par quelques-uns de ses pairs. Alors un tel “échec” peut-être reçu comme la marque d'une liberté créatrice; il devient un signe d'élection dans la doxa de la “posterité” sinon de l’immortalité”. Après tout, il n'y a pas de malédiction du fonctionnaire. L'artiste, une nouvelle fois, s'est distingué des Messieurs Homais. Il lui a cependant fallu pour cela des idéaux et des pratiques “réactifs”. Pour se distinguer du “bourgeois” qui exalte le travail comme instance de la production, il a fallu à l'artiste faire du travail une fois —Balzac—, une ivresse et un dandysme —Baudelaire—, une mystique —Flaubert—, ou un “socialisme” —Courbet—, dans une sorte de reprise de l'étiq̄ue protestant. Le salut se gagne dans la mise en excès du “Beruf”; celle-ci est le signe et “terrestre” du salut”. Cf. Joan Borrel, *L'artiste-roi*, Aubier, Paris, 1990, págs 138-139. Dios, es decir la Sociedad, es decir Fédora, es decir ¡el Estado! acaba adorando a los malditos.

(re)presentar, ni siquiera Virgen, el último dato de las divinidades de Occidente —Virgen de la que Hegel pensaba que le había procurado a la pintura su sujeto mismo, su tema al fin alcanzado, es decir el amor (materno). Eso es el desastre, este fin del tema y del sujeto. Y es contemporáneo a la llegada del arte¹⁸⁰.

Sin embargo, no deja de ser un entimema oscuramente cómico, no exento de cierto humorismo, el hecho de que la muerte física de Hegel (1831) acabara por servir, en una suerte de inaudito funcionalismo del “*pas-de-phénomène*” y a guisa de una póstuma revancha del propio arte sobre el filósofo de Stuttgart por haber presagiado ultraplatónicamente su fin y el subsecuente triunfo total de la filosofía (aunque, a decir verdad, todo sucede como si la infinita retahíla de muertes a las que hemos asistido desde entonces le vinieran a dar, como siempre, el Saber Absoluto bastante exactamente), para fechar el advenimiento del Arte Moderno. *Überdada Hegelsturmführer*, ya se sabe. Sobre todo porque, si bien la muerte de Marat tuvo una rápida representación como Pietà de la Revolución, las “vacaciones” de Hegel tendrán que esperar hasta 1957 para ser representadas por Magritte, estajanovista como el que más en la cosa del arte. ¿Nos sorprenderemos ahora de que el ciudadano Blanqui, adelantándose a la *performance* 130 años, entrara la tarde del 29 de Julio de 1830, fusil en mano, a uno de los salones parisinos afines a la insurrección proclamando a culatazos: “¡Los románticos: enterrados!”¹⁸¹?

Birlaremos, pues, algunas divinidades... Apunta Julien Gracq, a propósito de una

¹⁸⁰ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “Le désastre du sujet”, en *Écrits sur l'art*, Les presses du réel, Ginebra, 2009. La traducción es mía: Alejandro Arozamena. pp. 177-184. De modo que, después de haber sido declarada por Hegel la muerte del arte, la cuestión permanecería: ¿qué deja en herencia el arte sino, precisamente, el virginal útero del fuera de lenguaje? ¿O es que, en ese mismo momento, murió también, recién nacido, el divino detalle de lo que cambia? Dice que Abouddrar que “hubo un momento, infinitesimal pero también inscrito en el tiempo, donde la apercpección contrastada, clara y distinta de un tiempo numérico habrá retornado en la percepción confusa y silenciosa de la Monada, allí donde, como quiso Leibniz, hay todavía “*un detalle de lo que cambia*”, un detalle y algo así como una memoria, en prueba de la cual nos trae Leibniz el hecho de que, cuando despertamos de un desfallecimiento, la actividad perceptiva se reanuda inmediatamente, sin que hubiéramos llegado nunca a perderla por completo. Y, en efecto, es sin duda en la memoria, es sin duda en esta relación confusa (estética) con la historia, con el arte y con los mitos, donde lo continuo y discontinuo finalmente se confunden”. Vid., en este sentido, Cf. ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “Un détail de ce qui change”, In: *Espaces Temps*, 82-83, 2003. Continu/Discontinuo. Puissances et impuissances d'un couple. pp. 160-172. Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamena.

¹⁸¹ En Blanqui habría que saber reconocer, por cierto, al gran precursor de la teoría de universos paralelos. Mucho antes que la teoría de los cuanta o que la experiencia fundadora de Schrödinger, concebida en 1935, mucho antes que las hipotéticas soluciones de Hugh Everett III en el 57 o las refundiciones de De Witt en el 73 del pasado siglo, fue la portentosa imaginación de Blanqui, si bien la idea venía ya arrastrándose *in fieri* desde Anaximandro hasta Leibniz pasando por Giordano Bruno, la que revolucionó todo el cotarro en *L'Éternité de les astres*. Era 1872, y se publicaba a un año vista de la sangrienta represión de la Comuna parisina.

frase de Mirabeau a Branave (“Il n’y a pas de divinité en toi”) que “un critère de ce genre décloisonne singulièrement la littérature (la idée de *génie* qui a trop roulé s’est rassise, mais avec celle-là on triche moins). Comptons les têtes qui dépassent les nuages. La poésie française tout entière après Rimbaud s’en trouve décapitée (même Apollinaire, hélas!). Balzac s’enlève comme un montgolfière bien renflée, laissant Stendhal sur le trottoir et Flaubert dans le marécage. Hugo reprend singulièrement du poil de la bête: il avait tout au moins les signes extérieurs: il écrasait les noyaux de pêche entre les dents. A ce trébuchet, Proust même est jugé trop léger; parmi les contemporains, tandis que Gide et Valéry mordent la poussière sans appel, on compte ceux, non qui passent l’épreuve (de toute façon il est trop tôt) mais du moins qui ne s’en trouvent pas brusquement ridiculisés: Claudel, Breton... Passons sur le dix-septième siècle, où cette variante de l’incarnation n’était pas homologuée. Le dix-huitième siècle est raccourci en totalité (sauf peut-être Rousseau) un seul tout à coup sur ce terrain se fait connaître et reprend ses distances: le "divin" marquis. Ce petit jeu en vaut un autre. Cela n’a que peu à voir avec la "valeur littéraire". Mais une autre catégorie secrète et de toute importance (dans un autre domaine, pour le meilleur et pour le pire, un artiste comme Wagner ne relève, lui, *que* de cette catégorie) se dessine quand on s’avise — pourquoi pas?— de faire l’épreuve sur la littérature de ces langues de feu auxquelles le Moyen Age a reconnu Virgile, l’Italie Dante, et les romantiques allemands Novalis”¹⁸². Otro modo de semidecir que la humana muerte de ídolos y dioses funciona como el *analogon* de la divina muerte del “hombre” y, a decir verdad, de su respiración misma, de ahí el gracquiano empeño en la respiración literaria asistida.

Pero el divino detalle del arte moderno residirá, ante todo, y siempre según Philippe Lacoue-Labarthe, en el hecho de que

imagina que su liberación de las restricciones figurativas (del código mimético) es la liberación de su propia esencia. Cultiva el esquicio y la forma pura, o la pintura por la pintura (el color, la pigmentación), el rechazo de la figuración (como, por lo demás, vemos que ocurre en literatura: el puro trabajo sobre la lengua) o la figuración sin apoyo (manzanas, sin el oro ni el juicio de Paris-Alejandro; una jarra de vino y un pan, sin la última Cena). Pero se equivoca: no se trata de que el arte deba desembarazarse del sujeto sino que, más bien, es el sujeto de quien el arte debe hacer duelo. Que, al hacerlo, imite o no imite no cambia para nada el asunto. El arte será, a partir de ahora, *sin sujeto* y como por efecto de las citas internas a su propia historia. Lo que casi quiere decir, también, que en lo sucesivo será un arte *sin*

¹⁸² Julien Gracq, *Lettrines*, José Corti, París, 1967.

objeto, que es lo que se suele decir a guisa de imploración vana o súplica errónea.

Y es algo que, con todo, ve muy bien Baudelaire cuando le habla a Manet de la “decrepitud” de su arte. Pero no cuando intenta fulminar a la fotografía y cree tocar la verdad del arte oponiendo la imaginación a la imitación. Aunque, muy a pesar de Baudelaire seguramente (y a causa de una tradición muy antigua que se remontaría al tratado *De lo Sublime*, atribuido a Longino), la verdad siempre “pasa” de esta manera.

Un arte que el *ars* no define es ya, en efecto, un arte del sujeto.

Poco antes de que se inventara el concepto de arte, estamos en el siglo XVIII todavía, se discutía acerca de si las bellas artes, como se decía entonces, dependían del *ars* o del *ingenium*, de una habilidad técnica o de un don natural (se oponía la “parte mecánica del arte” y la “invención”). La cuestión era —y es una cuestión que está muy presente en d'Alembert y Diderot: ¿cuál es la parte de *genio* que puede haber en la pintura, cuando en la elocuencia o la poesía (esa es la enseñanza de Longino) resulta tan evidente? Y se empezaba por decir, como Baudelaire no dudaba en afirmar, que esta parte del genio no era solamente preponderante sino que, en realidad, por sí misma explicaría que hubiera arte. Una gran pintura era, ante todo, un gran pintor, lo que ya se sabía, más o menos oscuramente, desde Vasari. Y de ahí a confundir la obra con el artista no había más que un paso —que Baudelaire, decididamente se trata de un caso muy sintomático, franqueará sin la menor dificultad, elaborando la teoría del dandysmo. La verdadera obra de arte, aquí es donde empieza a sospecharse, es el artista mismo¹⁸³.

De las *Vitarum philosophorum* de Diógenes Laercio a la *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* de Vasari y, de ahí, a las *Lives of the Artists. Portraits of Ten Artists Whose Work and Lifestyles Embody*

¹⁸³ Philippe Lacoue-Labarthe, “Le désastre du sujet”, in *op. cit.*, etc. Algo llega al arte y este algo, cualquier cosa en último término (pongamos una escritura, por ejemplo), pero que se organiza como arte, va a resultar el arte mismo. En realidad lo que siempre llega, por así decir, de buenas a primeras es el desastre del sujeto. La exhibición del sí mismo desleído y desreligado, de sus roles, objetos, fantasmas y fetiches, fechas, cuerpos, “vidas” (las “vidas de artista” a la Vasari, pero, desde muy pronto, también, las “vidas de pobres” como tal, es decir, por ejemplo las vidas como la del tal Lázaro de Tormes y otros artistas del hambre, del hambre de hambre y, por supuesto, del hambre de sexo), hasta llegar a la vidas del escaparate y el resto de la pornografía contemporánea ya del todo museificada, como si las vidas, esas naturalezas muertas, fueran en sí mismas y por sí mismas obras, arte exponible. Y es que, tal y como explica Lacoue-Labarthe “la palabra *arte*, en el uso —general y unitario— que de esta palabra hacemos, se impuso, y esto más o menos lo sabemos todos nosotros, hace apenas dos siglos (como también la palabra *literatura* que, por lo demás, le es estrictamente contemporánea). Es igualmente sabido que la aparición de tales palabras, es decir de tales conceptos, significó el surgimiento de una edad nueva, sin duda presentida desde mucho antes, pero que no pudo abrirse verdaderamente, bajo el nombre de “romanticismo”, hasta este preciso instante, en este acontecimiento que es, si se quiere, el advenimiento del arte. Ahí es donde propiamente comienza, incluso diríamos que se instituye, lo que acabará por llamarse *lo moderno*. Eso, bien que mal, lo sabemos. Es decir que, el acontecimiento como tal, está perfectamente señalado y situado. Lo que sabemos menos, en cambio, lo que, incluso, cada vez sabemos menos, a juzgar por las recientes discusiones sobre lo posmoderno, es el sentido que debemos atribuirle a este acontecimiento. De hecho, por lo que respecta al acontecimiento, las cosas siempre se ocultan razonablemente”. Una razón que, acaso, terminará por enloquecernos a todos, puesto que la astucia de la razón despunta últimamente como el monstruo de la sinrazón misma. Por eso habrá sido, desde el repetitivo origen, una razón económica, y su aporía tecnológica, la que aborta estéticamente a la Literatura en lo que de sí misma tenía de Arte. Sobre todo si decimos que la Éstetica es el otro nombre de la ideología del Arte.

the Future of Contemporary Art rige, a la sazón de las distintas koinés, vulgatas, *volgari* y luego lenguas-mercancía en boga, el “a rey muerto, rey puesto”¹⁸⁴. El Filósofo-rey, sin demasiados desgarros ni aspavientos, por lo demás, pues (recordémoslo) todo sucede en la escena del más platónico antiplatonismo, dará paso, *via* la secularización *secula seculorum*, al Artista-rey. ¡Viva el Artista-rey!¹⁸⁵ Como sostiene una vez más Joan Borrel, el heterónimo catalán del homónimo francés Jean Borreil, “l'artiste est devenu Roi. Roi, il distribue les places de ses sujets, comme on peut le voir dans l'Allégorie réelle de Courbet, il peut même se montrer “bon prince” avec son peuple: si tous les sujets du tableau s'équivalent, il fera de la peinture un “chromo-luminarisme”, comme Signac le dit de Seurat, et il libérera son peuple de l'esclavage du sujet du tableau qu'une tradition obscurantiste lui avait imposé. A qui perd gagne. La royauté, c'est le sacrifice de la création, la douleur. “On ne va au ciel que par le martyre. On y monte avec une couronne d'épines, le coeur percé, les mains en sang et la figure radieuse”. L'artiste est celui qui retrouve la folie de Dieu et l'inhumanité des martyrs, un fanatique qui, comme la Médée d'Euripide, se nourrit de sa propre folie, sublime comme le peuple dans l'émeute, dira comme son contemporain

¹⁸⁴ Hay muchas otras, por supuesto, aparte de estas “Lives” de Calvin Tomkins. Por dar una bibliografía muy sucinta: LUCIE-SMITH, Edward; *Lives of the Great Twentieth Century Artists*, Rizzoli, Nueva York, 1999; LODGE, David; *Lives in Writing*, Harvill Secker, Londres, 2014; o, más en teoría: TAMINIAUX, Jacques; “La vie de quelqu'un”. In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 33, 1986. [Annah Arendt](#), pp. 29-36; CLARK, Timothy J.; “The Painting of Postmodern Life?”, In: *Quaderns portatils* 20, MACBA, Barcelona, 2000; GALENSON, David W.; *Old masters and young geniuses. The two life cycles of artistic creativity*, Princeton University Press, New Jersey, 2006; y el ya clásico de BOURDIEU, Pierre; “L'invention de la vie d'artiste”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n^o2, mars 1975. [Le titre et le poste](#), pp. 67-93... En fin, se haría infinito multiplicar los títulos.

¹⁸⁵ Y este, visto lo visto, parece que está dando paso a la hegemonía del *Financial-Artist* de hoy en día. Vid. a este respecto de Nathalie Heinich la siguiente entrevista: <http://www.lescurieuses.net/2015/10/quelle-difference-entre-lart-moderne-et-lart-contemporain/> Y en efecto, Heinich no se equivoca: el arte actual nada tiene que ver, en su epifenomenalidad misma, con el verdadero arte contemporáneo. Ahora bien, las finanzas artísticas se pueden considerar, eso sí, como la desmaterialización estética del Capital. De ahí la obscena, por dominguera, declaración de Koons: mi obra prescinde del valor estético en absoluto favor del plusvalor, lo que para mí quiere valer por el otro nombre de mi *sensus communis*. Se trata del marketing directo en el origen de sus resultados. Quedaría saber si Madonna, que según ella era una chica muy materialista, puede ser desmaterializada. Kenneth Goldsmith desmaterializó *via* UbuWeb a Tony Curtis, pero puede que no funcione con todos los ídolos y las vedettes mercantiles. O al menos no con los más despabilados. Es sólo que el Mundo de hoy, y el mundillo del arte en especial, no quiere la verdad ni en pintura. De ahí, también, la detestación última de Cézanne. Por mucho que ella también, a su vez, cotice en bolsa. En fin, “Artista no me cuentes tu vida”, se totaliza como muy buen eslogan para el mundillo del arte. *Une vie se raconte, hélas! Ça n'est que ça: des raconter. On en fait un roman sinon une biographie. Il n'y a plus de saints dont faire l'hagiographie. Restent le Penseur, l'Artiste, l'Homme public. Les actions, les pensées des uns et des autres donneraient des recettes de vie. Peut-être. Mais les oeuvres, certainement non. Les oeuvres provoquent la stupéfaction. Ni un sentiment de puissance ou d'impuissance à comprendre: la stupéfaction.* No es que no haya trasfondo ideológico o biográfico, es que no hay trasfondo: nada de trasfondo en el arte.

Marx, un Flaubert chez l'amour du peuple n'est pas le souci dominant. Sublime et sauvage"¹⁸⁶. Pero volvamos, por última vez, a este desastre del sujeto que es la aparición de lo moderno en cuanto que tal, cuya plausible vivacidad, de antemano, se veía ya travestida con la increíble frivolidad de lo muerto. En efecto, tal y como concluye admirablemente Lacoue-Labarthe:

En este sentido, el arte (moderno) —el desastre del sujeto— es el triunfo absoluto del sujeto: es el triunfo del artista. Por eso el desastre, en efecto, no es solamente el infortunio. Ahora será el artista quien decida lo que es arte o, más exactamente, lo que decide es el hecho de que haya, o no, arte. Lo que las edades anteriores habían codificado severamente como un homenaje rendido al genio —la *soberanía* del artista—, ahora es la regla y ya no habrá obra que tenga la oportunidad de imponerse sin imponer, antes que nada, a su autor, es decir, precisamente aquello que éste manifiesta —a saber, si tengo la osadía de decirlo: a sí mismo, el hecho de que es efectivamente un artista. Y eso basta, o debe bastar, para que haya arte.

Sólo que se trata de una regla sin reglas. El triunfo del sujeto, a su vez, es un desastre (el cambio de astros es demasiado importante, entraña una precipitación en el curso de los acontecimientos, la época que así se abre se halla en vías de enloquecimiento). No es que hagan falta las instancias sociales o institucionales del reconocimiento, incluso si la más débil de sus legitimidades (los burgueses de Baudelaire, los “filisteos”, el Estado de hoy), comparada con la que la legitimidad que le concedían las sociedades jerarquizadas, arruina en parte su poder de legitimación. Se trata, más bien, de que es muy difícil (y en el límite: imposible), en medio de esta pérdida o desdén del *ars*, autoproclamarse genio. El desastre del sujeto es el desastre de la autoridad. ¿Quién autoriza a quién?

(Pensemos en el ingente esfuerzo que eso les debió suponer a los artistas modernos. No nos referimos al esfuerzo de constituirse como artistas, sino a su obstinación en construir, por encima de sí mismos, un personaje de leyenda: mártir del arte, creador sobrenatural, apóstol provocador y destructor. Y pensemos, asimismo, en el plus que les fue demandado a los poetas y escritores, incluso a los pensadores y prologuistas de catálogos de todo género, para legitimar esas obras).

Los antiguos sabían muy bien que un genio, una “gran naturaleza”, como decía Longino, era un hombre habitado por un dios, o por los dioses. Hablaban de *mania* (de locura o inspiración) y entusiasmo; en todo ello existía una evidencia, del mismo modo que era claro el hecho de que los héroes, en su destino mismo, respondían a un mandato o a una posesión divina, a un *daimon*. La soberanía, fuera cual fuere su orden, era “demoniaca”. En este caso es el Otro del hombre, lo que produce al hombre, o un hombre que (sobre) pasa constantemente al hombre. Y cuando era particularmente manifiesto —ilustre o resplandeciente— ese hombre servía como ejemplo: es la regla del héroe, regulada por los dioses que, asimismo, servían como regla a los héroes. Se imitaba al Otro que había en uno mismo puesto que esa era la única manera de ser uno mismo y de responder a la propia condición natural (que no era otra cosa que la naturaleza misma). Pertenerse era obedecer: ser uno mismo fuera de sí.

Semejante imitación —que nada tiene en común, por supuesto, con la

¹⁸⁶ Joan Borrel, *L'artiste-roi*, Aubier, París, 1990.

“imitación de la naturaleza”, pero que Kant, al no saber cómo llamarla, descubría en el secreto de la transmisión del genio— era la autoridad. Hacía ley, tal y como continuaría haciéndola, transpuesto todo ello ahora en el cristianismo, el santo que, a Imitación de Cristo, no era sino un héroe, suponiendo, claro está, el orden de la revelación. Ahora bien, será precisamente esta especie de sanción la que va a venir a fracasar, hundiéndose en una edad en la que el hombre —genio incluido— se define como sujeto e interioriza, en relación a sí mismo, el fuera de sí que constituye su sí mismo. Cuando Vasari escribía sus *Vidas*, todavía tenía muy a la vista a Plutarco y sus segundas intenciones no dejaban de ser edificantes. Pero cuando Diderot construye la moderna teoría del genio que, por lo demás, aún se sigue intentando relacionar con la naturaleza, un inmenso y angustioso desarraigo viene a traducirse en el diálogo con aquel a quien pone como contra-ejemplo —ese mimético irrisorio— que es el sobrino de Rameau: el tipo mismo, casi convincente, del falso genio, es decir del falso artista. Una ejemplaridad que ya sólo sostiene en sí misma, tal es lo que aflige, angustia y enloquece, literalmente, al artista moderno. Y no se trata, ni siquiera por un solo instante, del efecto de un azar. La locura, en la edad del sujeto, la ruina del sujeto en tanto que ruina de la obra misma, es la última ejemplaridad, es decir prácticamente la última sanción.

Prácticamente, puesto que durante todo este tiempo el arte sobrevive. Por mejor decir, sobrevive a su llegada, que casi fue su propia muerte. Sobrevive a la ausencia de toda regla y de toda forma de sanción. Sobrevive en su propia precipitación y sobrevive a su deseo, también, de anegarse (morir al fin) o anegar en él aquello que sirve para retenerlo en viejas constricciones. Sobrevive, en consecuencia, a la liberación que lo arruina. Y ello es precisamente lo que va a definir su tarea —la obra que tiene que cumplir: ser el arte mismo, llegar a su propio fin, lo que sólo podrá entenderse si se entiende, a un tiempo, la doble resonancia de la palabra.

Esa es la razón por la que es absolutamente necesario que el arte mismo se tome como tema y *sujeto*. Hoy, en su supervivencia, el arte ya no es —y no puede ser— sino la cuestión de su propia posibilidad, es decir, la cuestión de la posibilidad de su propio *sujeto* —o si se prefiere, la cuestión de su autor.

Nuevamente asunto de supervivencia, pero esta vez en el sentido de una vida superior. Si ya nada ni nadie autoriza al artista, si ninguna sanción (de no ser la degradación misma) verifica ya la obra (o incluso el saqueo o la anulación de la obra), entonces es preciso operar una decisión heroica: uno debe hacerse artista, decidirse como artista, obstinada y rigurosamente. Todo recomenzar del heroísmo o de la santidad —de la ejemplaridad: inventar reglas y conductas, practicar ejercicios metódicos, construir un ritual, exponerse sin miedo ni reserva—, es un agenciamiento de la vida como obra, exhibir —en su estado puro— el *ingenium*. Hablar de un destino autobiográfico del arte sería poco: ninguna “vida” preexiste a esta materialización de la existencia (de la obra); ningún sujeto, apenas un agente, se deja notar antes del acto de su exposición. El gesto artístico es puramente poético¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, “Le désastre du sujet”, in *op. cit.*, etc. Lo que viene después del desastre del sujeto, por si acaso a alguien le da por preguntárselo, es nadie o, lo que es lo mismo, todas las variantes posibles del sobrino de Rameau, cuales son precisamente: todos los “Bloom, idiota, príncipe de Irlanda”, pero esto lo estudiaremos más detenidamente en los siguientes puntos y partes de nuestra tesis doctoral —junto a otros collages, pastiches, *excursus* y colecciones epifánicas bajo títulos y apéndices de la guisa “Balzac, inventor de la instalación”, “Flaubert, escritor de la nada” o “Proust,

Una respuesta, por tanto, no es sino, en lo que nos concierne, una escritura en acto, una subjetivación en curso, una verdad en procedimiento, en fin, en obra, plagio por anticipado de algún acontecimiento. Solamente que ese desastre subjetivo, en el devenir narcisista de la Historia como capital del *Ich bin*, tendrá su meteórico reverso en La Literatura como capital del *Es war*, es decir, del dolor. Y también del odionamoramiento. Por poner un ejemplo que luego extenderemos como se debe: si partimos de dos extimidades primarias como pudieran ser Stendhal y Woolf (aunque en este sentido también nos pudiera valer, igualmente, Gertrude Stein), uno precluido de la posición inicial y la otra (o las otras) poscluidas de la final, tendríamos la siguiente secuencia: Virginia detestaba a James, porque a este le repugnaba Proust que, a su vez, amorodiaba a Flaubert que repudiaba a Balzac que forcluyó a Stendhal. Siendo el contenedor de toda esa “litter” el caso aparte, aquí bajo cobertura de *Vorbild*, que llamaremos Beckett. Es decir, asimismo: Beckett como *tipping point*.

Y no se trata de que la Historia se haga, patidifusamente, imaginaria. Muy al contrario: de lo que se trata es, antes bien, de atrapar en marcha el gesto mismo con que el Inconsciente (*Das Unbewusste, unconsciousness*, pero también *L'Une-Bevue*) funda la Historia y la pone en movimiento. Mejor dicho: en una *mouvance* cuya matriz misma sigue restando en la mítica eficacia de la frase, la voz, el fantasma, la imagen sin imágenes, la eversión, el sueño, el testimonio, los desechos, en una palabra, la obra, la desobra, las obras, los obrajes, cuya teleología no es más que la tautología del tiempo

iniciador del macguffin”, para intentar llegar a “Beckett, (in)esteta de lo genérico”—. En fin, ¡que la maldición del culo sordomudo de Joyce y la del culo foruncular de Marx caiga sobre nosotros, sobre Bloom y sobre todas sus Flórez (re-re-re-sic)! *Puttana madonna, che ci dia i quattrini! Ho ragione? Culo rotto!* Un cierto Byung-Chul Han, intempestivo filósofo coreano afincado en Berlín, atina muy mucho en el apartado de su *Psicopolítica*, llamado precisamente “Más allá del sujeto” y al que sucede un pertinaz colofón titulado “Idiotismo” del que ya hemos hablado anteriormente, por cierto, y en el que viene a sostener lo siguiente: “A la 'naturalización' del hombre!, según Nietzsche, pertenece la “disposición por lo absolutamente repentino y contrariado”. Todo *acontecimiento* que destruye lo válido hasta el momento, el orden existente, es tan imprevisible y repentino como un *acontecimiento natural*. Escapa a todo cálculo y predicción. Simplemente da lugar a un *estado totalmente nuevo*. El *acontecimiento* pone en juego un *afuera* que hace surgir al sujeto y lo arranca de su sometimiento. Los acontecimientos representan rupturas y discontinuidades que abren *nuevos espacios*. Siguiendo a Nietzsche, Foucault se aferra a esa idea de la historia que “deja aparecer el acontecimiento en su radical singularidad”. Por “acontecimiento” entiende Foucault la “inversión de las correlaciones de fuerza”, el “derrocamiento de un poder, la modificación de una lengua y su uso hasta el momento por otros hablantes”. En él, se habla *de repente otra lengua*. Abre una *fisura en la certeza dominante* al *invocar* una constelación totalmente diferente del ser. Los acontecimientos son vueltas en las que se produce un vuelco, una caída del dominio. Un acontecimiento deja encontrar *en su lugar* algo que faltaba en el estado anterior”. Vid. justamente Byung-Chul Han, *Psicopolítica*, Herder, Barcelona, 2014.

recobrado precisamente como tiempo perdido, ya sea en su flujo discursivo o bien en su pulsión textual (o relatante). Tautología de cuya ocurrencia nunca habrá habido autoconcepto ni supraconcepto (no hay Gramática-M ni Teoría-M que valga). Aunque todavía nos queden, haciendo buen uso de lo impensado del pensamiento, ciertas estrategias alusivas al respecto. *Let me recite what history teaches history teaches*. Por lo demás el Yo, hoy, agoniza de aburrición, si no ha muerto ya, hace muchísimo tiempo, junto con las Musas, Dios y el Hombre.

Hoy, poéticamente, sólo habita el mundo ~~La~~ Economía. Y, puesto que la economía no existe, esa representación lo único que traduce, materialmente, no es sino la Verdadera Vida Ausente.

2.2 El libro, la obra, el discurso y el sujeto

Así las cosas, estas se deberían expiación mutua en virtud de su injusticia adrede. Llamémosla, a esta injusticia que contagia hasta el tuétano del análisis concreto de la situación concreta, el *business-as-usual*. De modo que no todo van a ser pomadas, *bonbons*, *caramels*, *esquimaux*, *chocolats*. Bruno Bettelheim lo descubriría muy exactamente en su prólogo a *Auschwitz*: “In the deepest sense, the walk to the gas chamber was only the last consequence of the philosophy of business as usual”. Ni que decir tiene que, las consecuencias de esa frase, dejan fuera de combate, para siempre, a cualquier ilusión deconstructiva, por muy *fashionable* que se quiera. Al chiste más fuera de género (Ausch-witz) en la Historia es a donde van a parar, desde hace casi un siglo de la musa fascista, todas nuestras *iura regalia*, derechos en prerrogativa, estancos, monopolios, efigies y acuñaciones en motocultivo. Un camino que se habrá surcado, de la manera más infame, bajo la égida de esa indeestructible cantería de *royalties*. La caraba, en suma plusvática, de todos los hechos inimaginables de cuerpo y lenguaje, eso es Auschwitz.

Ahora bien, la manera más sencilla que existe para definir un discurso, cualesquiera que fuere, sigue consistiendo en sostener que es, muy precisa y efectivamente, todo aquello que discurre (lo que, *ad hoc*, no implica de un modo necesario el hecho de que se piense). Es decir, que se trata de eso que se mueve de un lugar a otro, de un punto a otro y, así pues, de una posición a otra. Incluso, en el grado cero, de una letra a otra o de un silencio a otro. ¡El acto fallido supone siempre el colmo

del discurso exitoso! Y, recíprocamente, el éxito de uno cualquiera de esos cotidianos pasos al acto nuestros puede resultar, casi siempre, en el más mayestático y siniestro de nuestros fracasos discursivos. Kolyma, Auschwitz, Hiroshima, Gaza, Srebrenica, Sarajevo, Bagdad, Alepo... habrán sido, en efecto, destrucciones narrativas pero también, por supuesto, narrativas de la destrucción. Y siguen repitiéndose *tout court*; o sea, que siguen historiándose, una y otra vez, natural, por tanto, impunemente en nuestros acordeonados vaivenes discursivos¹⁸⁸.

Sin mistificar ni un ápice: ¿qué es lo que se dio, pues, en Auschwitz? El desenlace de la más banal de las novelas familiares, el deseo inelucidado al discurso de la canallada, si no del anonimato al servicio del desarrollo (explotación) más mortífero e industrial de las fuerzas productivas, lo menos de cosmopolitismo, en un palabra... ¡la *Abbau* heideggeriana, por fin, con todo incluido, &c., &c...! Y la verdad es que, después de eso, se diga lo que se diga (las más de la veces simplemente por decir algo), “eso”

¹⁸⁸ Rossellini, Resnais, Fellini, Godard, Lanzmann, Pasolini, Bertolucci, Antonioni, Angelopoulos, Wenders, etc., son sólo algunos de los nombres más cinematográficos de esas narrativas. Sin embargo, en su “Historia natural de la destrucción”, se preguntaba Sebald: “How ought such a natural history of destruction to begin? With a summary of the technical, organizational, and political prerequisites for carrying out large-scale air raids? With a scientific account of the previously unknown phenomenon of the firestorms? With a pathographical record of typical modes of death, or with behaviorist studies of the instincts of flight and homecoming?” Su rápida conclusión sería, a renglón seguido, la siguiente: “The same may be said of Nossack’s account of the destruction of the city of Hamburg, which is unique even in his own work. The ideal of truth inherent in its entirely unpretentious objectivity, at least over long passages, proves itself the only legitimate reason for continuing to produce literature in the face of total destruction. Conversely, the construction of aesthetic or pseudo-aesthetic effects from the ruins of an annihilated world is a process depriving literature of its right to exist”. Pues bien, comparémosla inmediatamente con esta frase de Le Brun: “es precisamente lo que pasó el 6 y el 9 de Agosto de 1945 con los primeros bombardeos atómicos que revelaron sin contestación posible la catástrofe inimaginable, no ya como un hecho de Dios o de la Naturaleza, sino como un hecho humano. Del tal suerte que ello vuelve a poner en cuestión lo imaginario por completo y, con ello, la posibilidad de un sueño de catástrofe que pudiera ayudar, como en el siglo XVIII, a considerar la condición humana como más allá o más acá del bien y del mal”. Entre medias, casi se deja ver que la lucha de clases existe siempre pero, naturalmente, sólo tiene lugar entre capitalistas. Y es que la destrucción, la revolución, el lenguaje o la Literatura nada tienen, al igual que el “ser humano” por otra parte, de natural. En este sentido se podría considerar, sin que sirva de precedente, que es M.B. Kacem quien, tal vez, vaya a dar más en el clavo: “L’appropriation-vie fut un événement, que « consacre » pendant des centaines de millions d’années le règne simplement animal. Par là, - en même temps que l’âme, les sens, le plaisir, la jouissance, et la conscience -, surgirent la souffrance, la maladie, la cruauté et la mort. L’homme, par l’astuce technologique, surenchérit donc sur l’appropriation animale et suscite le Mal proprement dit : l’expropriation planétaire, la torture et non plus la « simple » cruauté prédatrice du plus fort, l’agonie interminable comme rançon du « Bien » qu’est la médecine comme telle, la guerre et non plus seulement les micro-conquêtes territoriales, etc. Remonter à la trace première d’un événement est comme enquêter sur un crime - nous rencontrerons Edgar Poe plus d’une fois le long de notre mini-golf conceptuel”. Vid., en fin, respectivamente, SEBALD, G W.; *On the Natural History of Destruction*, Hamish Hamilton, Londres, 2003; LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991; y BELHAJ KACEM, Mehdi; *La Transgression & l’Inexistant*, META, París, 2015.

compone nuestro más insuperable Monte de Piedad deconstructivo.

Lo más sagrado es siempre lo más masacrado, por supuesto. De ahí, también, el que la vida (*la vie*) se presentifique siempre en el añadido del oclusivo vacío (*le vide*), y que el vocablo (*la mot*) se perciba inseparable, al menos en la vibrante adición fonética, de la muerte (*la mort*). Aunque nada nos impide pensar, recíprocamente, que la vida es la pérdida consonántica del vacío y que lo mismo ocurre entre el vocablo y la muerte. Síntoma de lo real más voraz es la aféresis. Pues lo real procede, las más de las veces, por la inusitada visitación de la aféresis. El vocablo (*mot*) es la presencia de una ausencia (*mort*). Veámoslo en transposición, más o menos, artística:

MOT. *Les mots n'ont pas d'envers. On les dispose de gauche à droite, on invente les palindromes, les anagrammes. On écrit en miroir. Le dos de l'écriture reste illisible.*

MORT.

Por tanto la muerte contiene a la palabra. Siempre en el entredós, que es *Gefahre*, vaivén, meneo, pero también “clignotement”, parpadeo, centelleo. Violenta y vertiginosa sutileza.

En este sentido, el texto es posinaugural y el discurso preforcluido, avatares cosicos, por tanto ya no-objetales, del todo y la nada. La triste aventura, por así decir, de un personaje convertido en personalidad: el sujeto, el desastre, el texto de lenguaje (*iazykovoï tekst*, que diría Lotman). Los discursos se nos hacen pasar por formaciones sociales, así quienes los textualizan no son otros que sujetos, incorporados o no a los distintos procedimientos de verdades. En realidad, se trata, pues, de mociones textuales. *Motion occurs either in discrete steps or continuously. If motion occurs in discrete steps, then the moving element vanishes in one place and reappears in a separate place with no intervening process or phase.* Pero quien corre entre dicha cadena de contradicciones, de fenómenos, de significantes no es otro que, a la deriva, el deseo, es decir “...un poco de vida, un poco de sangre y mucho de muerte”¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Le debemos, una vez más, a nuestra buena amiga Montserrat Rodríguez Garzo, el habernos deslumbrado en mitad de alguna conversación con estas ineludibles palabras de Althusser. Aparecen en los “Escritos sobre psicoanálisis” pero, en realidad, le pertenecen a las “Lettres à Franca”. Se trata, más exactamente, de la carta enviada por Althusser a Franca Madonia el sábado 15 de febrero del 64. La frase en cuestión dice así, en el original: “[un article écrit (se refiere, obvio, al “Freud et Lacan”) avec un peu de vie, un peu de sang, et beaucoup de mort.”. Y luego añade: “Todo esto se paga, te lo digo porque sé que me comprendes, profundamente, más que profundamente”. En esa misma carta, al

Pero, en otro sentido, puede considerarse al discurso como pretextual, paratextual, endotextual y exotextual, o sea, que se trata, a un tiempo, del contexto del texto a punto incluso de metatexto. El discurso vuelve, pues, palimpsestuoso al propio texto. Aporta la facilitación, si no la creación misma, de la intertextualidad del texto. A lo que hay que añadir que, plausiblemente, será discursivo, asimismo, el resultado posttextual. Y lo dejamos ahí, por no caer, aún más, en el fácil pantextualismo. Porque los textos no hablan de sí mismos sino hablando (y/o callando) siempre de otra cosa: eso es el discurso.

De un modo análogo a la cinta de Moebius, el discurso se acomodaría en una especie de espacio no orientable donde ya no va a existir la diferencia entre adentro y afuera o, más exactamente, donde cualquiera de sus puntos estarán, a la vez, dentro y fuera. Ahí es donde el sujeto se articula, la verdad se instaura y la demanda evoca la falta en ser mediante tres figuras: la nada (que en el fondo constituye la demanda de amor), el odio y lo indecible. En substancia el texto no es más que el “market(h)ing” del discurso. El mercado (*market*) de la gerundia cosa (*thing*). Una vez más, la aféresis es crucial. En ella se diluye, blanco sobre blanco, negro sobre negro, la aliteración de lo real, lo real en agujero.

Si bien, en el psicoanálisis lacaniano, disponemos del ternario: (1) “la lengua” (o sea lo simbólico), (2) “el lenguaje” (lo imaginario) y (3) “la lalengua” (lo real); en la fenomenología richiriana obtendremos las coiteraciones de (1') la “lengua” (es decir, la institución simbólica del lenguaje), (2'') el “lenguaje” (es decir, el lenguaje en tanto que fenómeno, y más en concreto, lo que depende del sentido haciéndose en la palabra misma), y (3') el “fuera de lenguaje” (el fenómeno de mundo o el inconsciente fenomenológico); así como en Badiou estarán (1'') “los cuerpos y lenguajes”, pero también las verdades (2'') (o sea, 1''+2'' = los seres) y el acontecimiento (3''). No siendo, así pues, del todo insondable el que resultaran congruentes. Pues, de buenas a primeras, ya hay algo que comparten: sustraer, suspender y emancipar de la plusvalía, la tontería, la canallada... ¡la Historia!

Pero ¿cómo salir sin salir, si el metaconfín tampoco es una salida? El discurso

despedirse, menciona a Beckett, puesto que ambos lo adoraban en común [“moi si je suis dans les brumes, quand elles se lèveront je ne serai plus dans les brumes. Il y a quelque chose de ce langage dans Beckett de ton (mon) coeur”]. Vid. así pues: ALTHUSSER, Louis; *Lettres à Franca*, STOCK/IMEC, París, 1998 y RODRÍGUEZ GARZO, Montserrat; *Esquizofrenias y otros hechos de lenguaje. De la clínica analítica del Macba (2002 – 2013)*, Brumaria, Madrid, 2015.

acarrea, quiérase o no, el horizonte de indeterminación extratextual desde su punto mismo de partida (*Ausgangpunkt* que tiene, en realidad, todo el aire de un *Knotenpunkt*): uno encara ahí, misma y otramente, la borradura de los confines, el desarraigo intervalario del umbral, el desastre al fin del sujeto en cuanto que tal, la desorientación organizada de la realidad, su radical y contemporánea prehistoricidad, su extraña familiaridad, la eternidad de su extimidad, la feminalidad y externidad de la Verdadera Vida Ausente. Por eso, entre otras cosas, se la difama. *Eradicatus faciebat*. La lengua sólo presupone un infinito concreto del pensamiento.

Queremos no descreer, en este sentido, que valdría la pena adjuntarlo en



esquema:

Como puede apreciarse, aquí, se da el grafo (o escultura narrativa) bidimensionalmente. A la hora de pasar ese rectángulo a una cinta de Moebius propiamente dicha, bastaría con tomar las aristas denominadas A y hacerlas coincidir con las así llamadas A', de manera tal que las flechas acaben apuntando en el mismo sentido. Si uno considera el texto en cuanto unidad autónoma –es decir, como unidad cualquiera con propiedades no cualesquiera–, tendría que hacer lo mismo con el discurso, ya que lo textual, en última instancia la textualidad del vínculo, supone el soporte formal de todo discurso, en sus distintas incursiones, excursiones, subversiones y expulsiones. Digamos que se trata del *Es gibt*, el “es dado así” o el “hay”, del discurso (cuyo *Gibt* por cierto se deja entender, a un tiempo, como *pharmakon*, potlatch envenenado, don y veneno). En este sentido, importa poco su actualidad o virtualidad, pues el hecho es que siempre se tratará de un texto, tejido en entredós de lo visible e invisible. En teoría podrían existir, así pues, tantos textos como discursos, que de lo real no son más que semblantes. Puede haber, por acaso, textos literarios, jurídicos, periodísticos, políticos, científicos, amorosos (p. ej. una carta o un poema de amor), etc. Etc. Y el que los haya, no deja de tener que ver con la plurivocidad del verbo “leer”, pues no es lo mismo leer un poema que una fórmula matemática, como tampoco es igual leer el genoma humano a leer el periódico, ya sea en su formato tradicional o en Internet (la única diferencia cualitativa, o al menos la única no despreciable, entre un texto literario y todos los demás consiste en que siempre resulta más interesante releído mañana que hoy). Pero esa es una cuestión que en sí misma es, ya también, muy otra. Y ello es debido, fundamentalmente, a que el discurso capitalista se ha hecho el relato y el texto único de toda esta pesadilla histórica entre dos muertes: la vida o, por decir mejor, la Verdadera Vida Ausente.

En esta onda, tendremos que arreglárnoslas con el siguiente comentario de Macherey: “Si un texte est toujours vis-à-vis de soi dans un rapport d'autocitation, il en va de même en ce qui concerne sa relation à d'autres textes. On n'écrit jamais, sinon en rêve, sur une page complètement blanche : la réalisation d'un texte s'appuie nécessairement sur la reproduction de textes antérieurs, auxquels elle se réfère implicitement ou explicitement. Chaque livre contient en soi le labyrinthe d'une bibliothèque. De ce point de vue, la littérature elle-même, dans son ensemble, pourrait

être considérée comme un seul texte, indéfiniment varié, modulé et transformé, sans qu'un seul de ses états puisse une fois pour toutes être isolé et fixé. On écrit sur de l'écrit, c'est-à-dire aussi par-dessus : le palimpseste ne doit pas être seulement considéré comme un genre littéraire, permettant de rendre compte de la constitution de certaines oeuvres, mais il définit l'essence même du littéraire, qui coïncide avec le mouvement de sa propre reproduction. L'article que Proust a consacré au style de Flaubert introduit cette idée sous la forme d'une théorie du pastiche : la seule lecture authentique d'un texte étant celle qui s'appuie sur la saisie de ses anomalies stylistiques, elle donne lieu inévitablement à la réalisation d'autres textes développant, comme en écho, leurs nouvelles singularités. Proust dévoile ainsi ce qui donne leur principe négatif aux faits littéraires : il n'y a pas de règles universelles du beau, ou du bien dire, ancrées dans les structures stables d'un monde esthétique définitivement ordonné. A l'opposé d'un universalisme intemporel, l'expérience stylistique, telle qu'elle est partagée par l'écrivain et par son lecteur, s'appuie sur cette épreuve du singulier, disons même de l'irrégulier, qui ouvre dans les textes le champ indéfiniment ouvert de leurs modifications. Et ceci résulte du fait qu'il n'y a pas d'écriture première qui ne soit aussi une réécriture, comme il n'y peut-être pas non plus de lecture qui ne soit déjà une relecture. Sa forme authentique, le texte littéraire ne la garde donc pas en arrière de soi comme un trésor, ou une sorte de lettre cachée, dont l'intangibilité devrait être à tout prix préservée. Mais il la porte en avant de lui-même, en ouvrant le champ de ses propres modifications, et de leur exubérante prolifération. Ainsi, sa figure première, ce qu'on appelle communément son "original", ne serait elle-même que brouillon ou document, c'est-à-dire avant-texte. Et il n'y aurait texte seulement que dès lors que serait amorcé le processus de sa reproduction, avec l'apparition des variantes qui dessinent au fur et à mesure sa structure en la déformant et en la reformant à nouveau. Et, pour penser ceci, on ne peut faire mieux qu'évoquer le modèle musical de la variation, et ce qui constitue l'un des sommets de cette forme : les variations Goldberg de Bach, où un aria initial s'absorbe et se prolonge, comme à l'infini, dans le cycle de ses transformations, pour resurgir à la fin, non plus tel qu'il était au commencement, mais comme s'il résultait de tout ce travail interne au cours duquel il semble s'être lentement élaboré, de manière à n'émerger que lorsque ce travail aurait atteint son terme, et lorsqu'il se serait lui-même trouvé, connu, rencontré. Mais cette fin n'est elle-même que relative, puisque le cycle en s'achevant et en se refermant sur lui-même

s'ouvre à nouveau comme s'il se relançait vers d'autres cycles, eux-mêmes en résonance avec le précédent. A travers de telles analyses, ce qui est en question, c'est la notion même d'oeuvre littéraire. En effet, la littérature ne consiste pas en une collection d'oeuvres achevées, produites tour à tour, puis enregistrées définitivement dans un répertoire, pour être ensuite offertes à la consommation de lecteurs auxquels serait réservé le soin d'en assurer la réception. Mais elle est constituée de textes qui, dans les limites qui les spécifient, portent, comme des dispositifs à géométrie variable, frappée en eux la marque conduisant à leur réinscription dans de nouveaux contextes, où ils figureront eux-mêmes comme de nouveaux textes. On pourrait même dire que, de ce point de vue, la Littérature n'existe pas comme telle, sinon au titre d'une fiction historique, suscitée par ce genre littéraire qu'est elle-même la Critique. Mais ce qui existe, et ceci de façon parfaitement réelle, c'est le littéraire, en tant qu'il forme un corpus en état de permanente réévaluation, qui à chaque époque se redéfinit dans des conditions différentes : le littéraire, c'est-à-dire non pas un ensemble de monuments, ou de choses achevées, dont la nature n'aurait plus qu'à être recensée comme une réalité de fait purement empirique, mais un complexe de processus, articulant dynamiquement entre eux le travail de l'écriture et celui de sa reproduction, et ceci indépendamment d'un idéal normatif qui tenterait de substituer à ce mouvement sans cesse poursuivi l'illusion d'une identité, d'une stabilité ou d'une permanence"¹⁹⁰. Lo que existe, así

¹⁹⁰ Cf. MACHEREY, Pierre; "Pour une théorie de la reproduction littéraire" in *Comment la littérature agit-elle?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, éd. Klincksieck, Paris, 1994, p. 17-28. En efecto, ~~La~~ Literatura no consiste, al menos básicamente, sino en ese complejo conjunto de procesos entre la escritura del desastre del sujeto y su reproducción o, por decirlo de otro modo, no hay literatura que valga sin el desastre del sujeto y, por añadidura, sin el desastre de su escritura. Lo cual, históricamente, habrá requerido de todo un arte, incluso anteriormente de todo un Sistema de las Bellas Artes que será puesto en un brete, a morir de dulce muerte, precisamente, por este (así llamado) Régimen Estético del Arte en sus traviosos avatares que irían del Salón y lo "pompier" de la Academia a los iconoclastas Estados Unidos del Arte (digamos desde el Armory show y el "descubrimiento" americano del arte moderno en 1913) y, de ahí, al perverso "Financial Art" actual que campa hoy, por doquier, a sus anchas, todavía bajo cobertura ubiestética, desde el seno mismo del Sistema de Arte Global (SAG). Es el más sublime lavadero de dinero negro (y no hay otro), hoy, el Arte. Muy cerca estamos del nomadismo *duty-free*, claro, y un poco más alejados del Grand Tour y las "promenades" decimonónicas. Aunque, quizá, no tanto. Tomemos como punto de no retorno, a boleo, la Bienal de Venecia en 1980, que es cuando Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann presentan el "Aperto". Tema de la Biennale: Arte después del 68. Director del Sector Artes Visuales: Luigi Carluccio. ¿Quién asistió? Pues, de momento, quedémonos con el desahogo de Ph. Lacoue-Labarthe que fue uno de los que se pasó por allí: "J'ai un temps imaginé, brièvement (c'était au retour de Venise: une rêverie d'autoroute, lointaine, sans conséquence), qu'il était possible de réactiver, à moitié par ironie, un genre ancien: le Salon, par exemple, ou la Promenade. Projet, si jamais, c'en fut un, évidemment intenable. Mais pourquoi? Rien dans la chose elle-même ne l'interdisait, au contraire : le modèle de la Biennale ne peut guère passer pour très nouveau et l'extension de l'Exposable aux dimensions du marché mondial ne date pas d'hier (impression peut-être non fondée, mais tenace, qu'il s'agit en réalité d'une survivance). Rien par conséquent, dans les genres en question, ne risquait vraiment d'être en porte-à-

pues, es ya casi literario en su misma materialidad ideal, y lo que hay, eso mismo, parece cósmico, escritural, tan sólo en su abolida inanidad plusvática. De lo contrario no sería más que el avatar económico de la pura mercancía, su demarcación inmaterial.

Ahora bien, las unidades más arriba consideradas (por ejemplo: el enunciado, párrafo, oración, frase, el sintagma, la palabra y el monema, etc.) no son, necesaria ni rigurosamente, homogéneas (se podría considerar a la Cultura *mon cul!* en su totalidad, sin embargo, como un conjunto cualesquiera o no-cualesquiera de enunciados), es decir que muy bien pueden dárse nos mediante saltos epistemológicos y bucles dinámicos; cuales son, por ejemplo, aquellos que puedan ofrecerse entre oración y frase, así como entre ambas y el sintagma, etc. La *word in prospect*, por lo demás, conlleva un *work in progress* que despliega ya un *world in process*. De todos modos, comoquiera que nuestro planteamiento tampoco se quiere exactamente ultralingüístico¹⁹¹, sustituiremos

faux. D'autant que la Promenade – qui appelle l'Italie, le parcours urbain, la nonchalance curieuse, le pur loisir – est el genre même, dans l'ordre des discours sur l'art, de l'amateurisme (et non de la compétence critique, pour laquelle je n'ai strictement aucun titre) ; et qu'il y a dans la rhétorique du Salon celle de Baudelaire au moins, qui est une rétorique conjointement de la description froide et de l'estimation passionné (N° tant : Monsieur Untel, qui nous avait depuis longtemps habitué à des œuvres facétieuses où l'ignorance satisfaite se plaisait encore à reconnaître, quelque soixante années après les premières provocations de Dada, l'irruption du Moderne dans l'art, présente aujourd'hui, dès l'entrée du Pavillon central, dans une vaste salle toute à sa disposition, un piano de concert, un escabeau, quelques bassines remplies d'eau, avec torchons et serpillières, etc., etc.), il y a, dans cette rhétorique, de quoi exprimer, presque idéalement, la colère, l'agacement, la lassitude, l'indifférence, la jubilation nihiliste : bref, à peu près tous les sentiments que les trois quarts de la production exhibée à Venise pouvaient susciter. Je rêvais même, au fond, d'un mixte des deux genres. Ou plutôt, deux textes, alternativement, se prononçaient en moi : l'un qui flânait, à la Stendhal, parmi les signifiants italiens et les œuvres « de qualité », qui relevait des moments de grâce ou faisait le décompte de mes émotions ; l'autre, héroïquement fastidieux, tirant d'ailleurs vers Flaubert, qui cataloguait avec obstination, jusqu'à l'écoeurement, l'inanité moderniste et faisait avec scrupule (ou rage) l'inventaire de la « pacotille ». Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “Venise, légendes”, in *Écrits sur l'art*, Les presses du réel, Ginebra, 2009. pp. 91 y ss. La academia ideal se compone, realmente y a la verité -dado que, en cierto sentido, versa como la única cuestión a tachar de radicalmente estructural- de bomberos que, en efecto, no hacen sino aparentar pironamanías de semblante. En fin que los pirómanos, sobre todo en Chicago y esos lares cuya reputación en incendios permanece intachable, siempre acaban siendo bomberos, al igual que los anarquistas siempre se descubren como policías en la novelas de Chesterton.

¹⁹¹ Para una avanzadilla ultracientífica en los estudios lingüísticos más rigurosos, deben consultarse sin falta los trabajos de nuestro buen amigo Diego G Krivochen. Ahora bien, nosotros aquí, aun a expensas de una verdadera creación científica por nuestra parte, puesto que no disponemos de los medios, recursos, ni mucho menos del tiempo necesario, nos conformamos con la defeción filosófica (ese transparentesis). Y, por añadidura, con un cierto conocimiento transpuesto (el único atajo en la ocurrencia) que habría de reconocerse, igualmente, en el arte, la política y el amor en tanto que procedimientos de verdad genérica. Lo cual no prescinde, en absoluto, de todo el rigor del mundo, sólo que se trata ahora de un rigor otro: retozón, divertido, juguetón. *Les concepts surviennent au passage – philosophiques et scientifiques tout à la fois : point matériel, inertie, quantité de mouvement, force vive, champ gravitationnel, théorie quantique des champs... Ces jeux d'enfants s'amusement de enjeux graves*, plantea irresistiblemente Faye en su “Diario del Viaje Absoluto”. Y, aún así, el planteamiento, a fuer de inmanencia cuántica, se nos hará anti-hilozoísta, desalmado, en la naturaleza del juego y el puro vitalismo de la Verdadera Vida Ausente. En cuanto a este punto en

al monema por el “significante amo” y, aquí, funcionaremos a partir de él (sobre todo a nivel de análisis borromeo), discurriendo por añadidura a base de palabra en fase de frase (y es que la frase ya no tiene sentido discursivo)¹⁹². En efecto, el sujeto es entredós de significante, he ahí su desastre, pero también es, por eso mismo, sintomática, fenomenológica y dialécticamente capaz de verdades encarnadas en el impropio y extraño cuerpo externo del lenguaje, sea con toda su fuerza rupturista, o sea con toda su cotidiana insublimidad y animalidad humana, es decir, ora transpasible ora transposiblemente puesta en obra, en gesto si no en acto y procedimiento, mediante el pensamiento. ¿Quién decide en esta *Narratio mentalis*, en este múltiple de narración sin uno? En una palabra, la frase: *telle cette déposition par courants indécis dont la seule*

concreto se puede consultar la espléndida tesis doctoral de Quentin Meillassoux, “La inexistencia divina”. Sobre los *Arcana Mathematica Imperii* que nos gastamos, se usarán, en fin, siempre al son de un “allegro force místico” ¡como el de un Ballet mecánico legeriano! Lo matemático aquí no es más que otro antipático *pathos*, o por decirlo de otro modo: un cálculo siniestro. Por lo que nos concierne, de aquí en más, son guardianas de voces y frases las lenguas, y ya está : sólo se trata de eso, fundamental y exclusivamente. Tampoco merece la pena expandir mucha solicitud al respecto. Por otro lado, vendría mejor no equivocarse : el mundo de hoy está escrito no en lenguaje matemático, sino en el lenguaje pornográfico de la mercancía. Lo explica muy bien Pleyne : “¿Qué es, pues, la pornografía? ¿qué es esa cuestión que preocupa a nuestras sociedades? ¿Qué es lo que se esconde bajo la forma que ha despertado esta cuestión: la proyección cinematográfica? ¿Qué es la película pornográfica que incita a la identificación del espectador? Prácticamente no hay diálogo (los coitos casi siempre son mudos), una musiquilla sin carácter marcado, vacua, música de *ambiente* por así decir y, con la mediocre y fantasmática excusa de los cuerpos, grandes *miembros* y *orificios*: falo-boca-vagina-ano. Las demostraciones y posturas son pre-perversas (digamos que de prepadres) así como, por lo general, “normalizadoras” -lo cual vale, asimismo, para el porno homosexual-; en resumen: no se mezclan los géneros. Ello nos llevaría a pensar, a redropelo de la opinión más corrientemente extendida, que no es la virilidad del hombre lo que organiza la pornografía (la escritura de la prostitución) sino la denegación de su *impotencia*, algo, en efecto, que pertenece al orden del cortante paso de la insuficiencia a la anticipación. Ahí, en ese impasse, se entalla el cuerpo propio de estos recuerdos mnémicos que hacen de la estructura de la represión vínculo social, pornografía y arte. Jamás saldremos de esta historia, la nuestra, y de la manera en que se establece en el “vínculo social” una determinada estructura de la represión que, de la idolatría a la religión, marcaría sus cualidades, sus capacidades para la *sublimación*. Lo que, a día de hoy, surge para nosotros, en nosotros, desde la cuestión de la pornografía se halla ligado a la crisis religiosa y a las nuevas relaciones sociales que buscan ocupar su lugar; esperando, y cómo, para ornamentar apresuradamente el martilleo obsesivo: enloquecimiento, colección, fetichismo, idolatría (¡algo de esto ya saben los que se interesan en la pintura y el arte!).” Pero lo pone todavía mejor en procedimiento de verdad artístico Alejandro Ruiz Morillas. Vid. a este respecto: RUIZ MORILLAS, Alejandro; *Alicia_hot*, Esdrújula, Granada, 2015; FAYE, Jean-Pierre; *Journal du voyage absolu : Jeux et enjeux du Grand Danger*, Éditions Hermann, París, France, 2003; PLEYNET, Marcelin; *Art et Littérature*, Seuil, París, 1977. Etc.

¹⁹² Suspendemos, pues, de antemano pero solamente por el momento, cualquier conato de *Larvatus prodeo* para intentar una transmisión lo más sencilla y directa posible. Ahora bien, el hecho de que la transmisión se intente hacer sencilla, no quiere decir que ello sea una operación simple. Lo que sigue en punto al discurso capitalista, no obstante, fue publicado en su versión primera en la revista *Errata#* bajo autoría conjunta a Darío Corbeira. He aquí sus señas bibliográficas exactas: AROZAMENA, Alejandro y CORBEIRA, Darío; “La metástasis del valor. El sistema del arte global en el bucle dinámico de la subsunción formal/real del capital y más allá”, In: *Errata# revista de artes visuales*, número 11, *Revistas: Debate crítico y teórico*, Julio-Diciembre 2013. Aquí, ni que decir tiene, lo retomamos reelaborándolo. Que se comparen, pues, los cambios, sustracciones, renovaciones y ampliaciones si eso se quiere.

punctuation marque, encore que faiblement, la linéarité du sens dans Finnegans Wake. Y la frase, en una palabra: « ... Stalks ali over the page broods sensationseeking an idea, arnid the verbiage, gaunt, stands dejectedly in the diapered window margin, with its basque of bayleaves ali allutter about its forksfrogs, paces with a frown, jerking to and fro, llinging phrases here, there, or returns inhibited, with some hald-halted suggestion, dragging its shoestring; the curious warning sign before out protoparent's ipsissima verba ... ». Ahí lo tenemos: ventana, margen y frases.

Por lo que respecta, un poco estenográficamente, a las dimensiones inestéticas que pudieran surgir del asunto, se puede decir que toda obra es, trascendiendo o no su verdad inmanente, sentido *in progress*; verdad *in process*; y, en relación al acontecimiento, podríamos considerarla como real *on course*; en una palabra: temporalización y espaciamiento a contracronotopo, *in subject*. Ahora bien, sea igualmente cual fuere la obra del arte, no cabe duda de que se estructurará, sí o sí, en Moebius, y de que, por añadidura, las más de las veces, sólo se nos deja descubrir en sinécdoque. No comunicando lo más feo del suceso, precisamente, sino el mundo como Estado y mercancía, o sea, el mundo tal cual es. Lo cual no sólo produce descontento, sino también y sobre todo, se regodea en displaceres. Y contra ese discurso tenemos, a modo de mínimo común múltiplo, a guisa de subcomún si se prefiere, también la necesaria libertad de la obra (ese indecible *ethos* de la otredad) y la resistencia del texto en praxis (¡es la “lituraguerra”!), así como la reguardante mirada del cuadro (en sus, a menudo, respectivos malestares).

Por eso, para nosotros la frase, que viene del fantasma, sin el cual se conviene del todo imposible acceder a lo real, es como el cuadro, o sea, una pintura de letras, en el campo de una realidad que no funciona sino para obstruir a esa misma pantalla fantásmica. En cuanto al esquivo S.K. Beau, ¿cuál podría, precisamente, venirnos al pelo como escabel que produzca eso que sea bello? La respuesta se halla, una vez más, sublimada en obra, es decir puesta en peana y, en cuanto a ~~La~~ literatura, en ese apuesto pedestal que es su puesta en libros, cuya cosa, por lo general, no pasa de pura banalidad de base: autoría y expulsión a lo real que es, sin más, ahora, lo basal, lo primordial, la horadada madre de y en el texto. Pero ¿qué madre? La Virgen Madre, por supuesto, hija de su hijo en su inmaenculada (sic) concepción. *Vergine Madre, figlia del tuo figlio, umile e alta piú che creatura, termine fisso d'eterno consiglio, tu se' colei che l'umana natura nobilitasti sí, che 'l suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura.* Ese era Dante,

pero nuestra virgen inmanentista es, más bien, no ya la de un Hegel sino, como hemos visto, la joyceana “ipsissima verba” con la castración, es decir la autogénesis, en línea directa. La cosa es lo más abyecto de la relación sujeto-objeto y por eso, asimismo, este infantilismo siempre incluido en toda sublimación.

¿Qué es aquí, pues, una obra? Lo que sea una obra no será más, en suma, que: la Cosa de ver, la Cosa de escuchar, la Cosa de tocar... y para nosotros, sobre todo, la Cosa de leer. Cosas todas susceptibles de devenir, si no lo eran ya en su infundado abismo, fenocosas, psicosas, diacosas. Luego una obra se emprende, siempre, como locura de la Cosa. Incluye toda la Verdad que por definición es no-toda. Tal como escribía el yo poético mallarmeano: *J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre*. Pues bien, esa tela sería, a un tiempo, cuadro (*Bilder*) de un tejido de hecho(s) y *Modell* (transposición) de las claves, cuya escritura no es sino “mano que tiembla”¹⁹³...

El cuadro es ya una mirada, el libro es ya una lectura, la representación o la danza es ya una presentación encarnada en el texto y/o la carne de los actores y personajes, la música una escucha del silencio tocándose, la arquitectura un espaciamiento del vacío, lo que el espectador, el lector, el receptor, en fin, aportan, es

¹⁹³ En efecto, de primeras esa ventana mallarmeana que, luego pasará a Joyce (aún hoy resulta gracioso ver su retrato fotográfico de Zurich, 1918, dándoselas de poeta maldito) y que ya procedía de Rimbaud (*Parez-vous, dansez, riez. — Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre*) es como un ojo anarquitectónico para aquella casa cuyo mapa nunca es, o no del todo, necesario conocer a fin de no impedir el darse cabezazos contra las paredes. Y en efecto, de segundas, aquella actividad humana que consiga hacerse cuadro del mundo, ya habrá cambiado un poco los parámetros de la realidad ideológica dentro del sistema de la representación en presencia. Y en efecto, asimismo, cuando uno se pone manos a la obra siempre puede llegar a ver a Dios -o a la Cosa Misma- hasta en las cacerolas, como Santa Teresa. De postre tendremos, así, a quien en realidad se nos había dado como entremés inicial, a saber, Leonardo da Vinci: la nada tiene una superficie común con la cosa y vice. No hay abolido límite, ni tope, que insepare las cosas, ningún uno que sin furor se separe. Yes que, por poco que fuere, la mano siempre tiembla esencialmente. El temblor es la automoción del artista, temblor es el nombre del pensamiento-mano, temblar es el movimiento propio del arte (*C'ha l'abito dell'Arte e man che trema*). Las consideraciones de Maldiney se perfilan, a este respecto, esenciales: “Comprender el arte a partir de las obras es comprenderlo en su punto mismo de partida: si, en el estado naciente, no se les da la luz, no se esclarecen en su resplandor, su llegada al día estará forcluida para siempre. Sin embargo, el arte no está ya ahí antes de la obra, a disposición de un artista en las claras manos, tan limpias, como dice Péguy, que no son ni manos. Dante lo dijo inolvidablemente: el artista es aquel “C'ha l'abito dell'Arte e man che trema” que tiene el habitus del arte y la mano que tiembla. El tipo de todo esto es Cézanne. Ahora bien, son los artistas de hoy los que vuelven a poner en tela de juicio este temblor de certidumbre, este temblor de rectitud que testimonia una separación entre el arte y la obra. Lo que comprendemos a partir de las obras, declaran, no es el arte, sino lo que corrompe la pureza de su concepto. “Lo que es una obra de arte lo comprendemos a partir de la esencia del arte”. Esta compre(he)nsión hace al artista. Artista es quien posee, en sí mismo, el concepto del arte y es el instigador de su esencia, en tanto que se despierta a través de su decisión. Tal es, en la cuestión del arte, la segunda respuesta: la del arte conceptual”. Vd. MALDINEY, Henri; “Origenariedad de la obra de arte”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

decir aplican cuando la obra misma no se lo impide, es su visión que es mirada por el cuadro, una escritura implicada en esa lectura haciéndose que es el libro en sí mismo, &c. &c. Una ventana al vacío, por así decir, en profunda interioridad externa, a lo real de la Historia. Un libro, una obra, un sujeto no son más que agujeros del *interior* “extimo” *meo*, una perforada ágalma discurriéndonos hasta en “gravitational shielding”, multiversalmente, incluso hecha Brillo Soap Pads Box, si eso se quiere. *Un trou c'est un trou après tout*. Saledizo es el síntoma, lo real, el sujeto como agujero de la verdad, la falla en discurso...

De ahí que cualquier discurso se muestre, incluso por defecto, como un mecanismo de defensa contra (y de) lo real. Y de ahí asimismo que, antes incluso de cualquier otra cosa haya siempre distintas discursividades, regímenes de la verdad y subsunciones del discurso, pero también procedimientos a través de los cuales, y por no se sabe qué necesaria contingencia, vienen a inscribirse histórica y originariamente los sujetos o, más exactamente, sobrevienen a ser en ellos, se articulan¹⁹⁴. De manera que, por un lado, no hay realidad pre-discursiva que valga, como tampoco hay metalenguaje ni, por supuesto, simulacro del simulacro. Lo que sí va a haber, en cambio, es espectáculo del espectáculo. Sin parar. Eso está más que garantizado. El propio situacionismo habrá resultado, a este respecto, fundamentalmente espectacular. Por otro lado, sólo lo real (o lo real solo) pasará por la esencia de lo inesencial, es decir, también, por la esencia de lo más precioso, dado que en una situación cuántica no es ya el futuro, sino también y sobre todo, el pasado lo que no deja de ser imprevisible. *Tiens, revoilà...* Respecto a una plausible política de lo real, sin embargo, tendríamos que ir a buscarla en una incierta dialéctica de las verdades, una fenomenología de las apariencias, una implicación analítica y, en eso, una vez más, siempre nos habrá llevado la delantera el arte.

¹⁹⁴ O sea que, al comienzo, no hay nada más que el comienzo y al principio... sencillamente, era el principio. A fin de cuentas, *volens nolens*, las suposiciones, de ser necesarias, siempre pueden devenir incesantes y los redondeles indestructibles. No obstante, sólo conocemos tres discursos, lo ternario siempre es fundamental, que digan que todo discurso es de semblante incluyendo, a veces en extimidad bien es cierto, el suyo propio: son los discursos que dependen de las refundiciones marxistas, fenomenológicas y psicoanalíticas, como por ejemplo las del *rien que signifiant* lacaniano, del *rien que phénomène* richiriano y del *sinon qu'il y a des vérités* badioudiano. Y serán, como puede presuponerse, nuestras tres orientaciones en el pensamiento. Y es que, aunque sólo fuera porque la razón misma es ya una metáfora de la sinrazón y lo infundado, pudiendo haber siempre todas las razones que se quiera (y siempre más astutas unas que otras) se nos podría conceder, por ejemplo mediante un axioma de elección inusitado, que existe también la Razón radicalmente Otra, siempre inhallable y perdida: hay lo inconsciente, las verdades y el acontecimiento, el fenómeno como nada más que fenómeno que es esencial e irreductiblemente entredós y parpadeo. Hay, pues, los inconscientes: dialéctico, fenomenológico y psicoanalítico.

Jean-Claude Milner nos aporta alguna de las claves en *Los nombres indistintos*:

Hay tres suposiciones. La primera, o más bien la suposición uno, pues ya es excesivo darles un orden, es que, por arbitrario que sea, *hay*: proposición *thética* con no más contenido que su planteamiento mismo; gesto de corte, sin el cual no hay nada que haya. Se nombrará esto real o R. Otra suposición, llamada simbólica o S, es que *hay lalengua* [sic], suposición sin la cual nada, y singularmente ninguna suposición, podría decirse. Otra suposición, por último, es que *hay semejante*, donde se instituye todo lo que forma lazo: es lo imaginario o I. [...] Asimismo, nada de R podría obtenerse ni de I ni de S; hiancia infranqueable que, mal que bien, se escribirá en S, es decir en lalengua [sic], mediante una negación: no escribirse, no decirse, no admitir el discernimiento, e igualmente en forma de teoremas: no hay todos, no hay relaciones, no hay semejante, ni propiedades, ni clases (en estilo restrictivo esto se dice: no hay todos, relaciones, similitudes, representaciones, propiedades, clases, que no sean imaginarios). Paralelamente, en I, para un ser apresado en la trama de lo representable y de lo posible, lo real aparecerá como lo irrepresentable y lo imposible como tales. Allí, pues, donde I instauro el espacio y el tiempo como modos especificables de la relación y cuyo cruce determina la forma de todo acontecimiento posible, R decidirá una suerte de fuera-del-espacio del que ciertas topologías configuran metáfora, una suerte de fuera-del-tiempo del que el instante hace fecha, una suerte de fuera-del-acontecimiento que el puro encuentro realiza¹⁹⁵.

S distingue, I hace vínculo y R es lo indistinto. De donde pueden sustraerse, asimismo y prosiguiendo con las implicaciones lógicas que nos da Milner, algunos otros teoremas como que: 1) todo discurso sería un vínculo social, 2) sólo lo imaginario podría o sabría (es lo mismo) hacer vínculo y 3) sólo lo imaginario se desplegaría como

¹⁹⁵ Vid. Jean-Claude Milner; *Los nombres indistintos*, Manantial, Buenos Aires, 1999. No preteriremos el hecho de que la teoría del nombre innumerable que aquí afirmamos depende, precisamente, de un cierto sincretismo (el del Inconsciente *tout court*) entre lo indistinto y genérico de las verdades del pensamiento (no hay relación sexual, etc., lo cual vuelve al pensamiento mismo antirreproductivo) y la singularidad común que procede del acontecimiento (digamos el desastre del sujeto). Ahora bien, que no se vea ahí nada mágico o milagroso, ni ningún esclavismo tecnológico, nada hay en ello de místico, ni de numinoso por cierto. Uno siempre puede encontrar el lado claro de Milner en la obra magna de Lazarus: *Antropologie du nom*, Seuil, París, 1996. Apuntado lo cual, diremos que nuestro viaje sólo pretende, a fuer del amor de la lengua, desde luego, encontrar la nada... partir hacia ella, es decir, hacia la nada como significativa, la nada como fenómeno, la nada pero también las verdades. En la entrada de su diario de a pie edípicamente herido, Marc le Bot reproducía, bajo la rúbrica de “Abril, 1986” lo siguiente: “La langue qui part à la rencontre de rien qu'elle sache ne maîtrise pas la hasard des rencontres. Il n'y a rien qu'elle désire maîtriser. Les maîtres-mots sont la violence des violents qui fait effraction dans la langue. On écoute une voix qui chante dans une langue étrangère ou une voix ainsi chantée que les mots sont inintelligibles. Ce qu'on rencontre est la voix même qui n'est jamais deux fois la même quand même elle chante le même chant. On attend, on écoute le souffle sonore, éphémère, toujours autre à chaque émission de sa voix, toujours coupant court au sens, rompant le cours des mots dont le sens insiste et demeure. Aimer la langue comme un corpus de langue, comme un corps, mais elle n'est le corps de personne. Si la pensée restait, sans les quitter, au bout des doigts qui écrivent ? Sous les paupières ? Dans l'oreille interne ?”. Sin duda eso es de lo poco que sabemos, con lo que nos quedamos y compartimos a un tiempo. Vid., así todo, de LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989. pag. 38 y ss.

el lugar de la representación (que todo semblante implica necesariamente). Pero lo que más importa es la implicación, en consecuencia lógica, de que 4) todo discurso no sería sino de semblante y, por extensión, lo sería igualmente todo vínculo como representación imaginaria. ¡Es el *tarababoum*, vamos!

No debería resultarnos asombroso, pues, que Foucault, ese anarquista ilustrado, viera en el discurso, justamente, no sólo el lugar en el que la política se pacifica y la sexualidad se desarma, sino mucho más decisivamente el “como si” (una tradición bicentenaria, todo lo menos, esa del “comme si”, el “as if” y el “als ob”) o el lugar del semblante, en el que las relaciones de poder se ejercen y donde ejercen sus más temibles poderes. Así, el discurso ya no sería simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que (y con lo que) se lucha, en una palabra, el discurso pasaría a ser, precisamente, aquel poder que pretende uno ejercer o no ejercer, o bien fantasea con adueñarse¹⁹⁶. En este punto, la discreción amamanta al

¹⁹⁶ Digamos que, para Foucault, la voluntad de discurso es ya voluntad de poder y, recíprocamente, la voluntad de poder se estructura como discurso. De modo que, en definitiva, no hay retórica sin psicagogía, ni psicagogía sin retórica. He ahí, sin duda y todavía, la base de nuestras pastorales, la multiplicación de nuestras policías discursivas, los controles de los enunciados y de la enunciación, etcétera, viene a decirnos Foucault. He ahí, también, todas nuestras Biblias, como por ejemplo, en nuestros días y por lo que respecta al mundo del Arte, la Biblia-Gutenberg en formato digital de lo contemporáneo: *Artforum*. En la Antigüedad Clásica, en cambio, la “hermeneútica del sujeto” puede descubrirse en las distintas Poéticas, Retóricas, Éticas y Políticas. *Logologos* platónico y *Ortologos* aristotélico, pero siempre, es el caso, habría una ortopedia discursiva: discurso recto de lo que debe ser la relación discursiva misma de las maneras de hacer y decir, así como de las maneras de ser y, en consecuencia, también de sus modos de pensabilidad, visibilidad, decibilidad y sensibilidad. Tendríamos, por ejemplo, siempre en la Antigüedad grecorromana, por un lado el orden de los discursos del hacer (la Poética, *ars* o *tekhne* de la *poiesis*) y, por otro, el orden de los discursos del decir (la Retórica, *ars dicendi* o *tekné* de la *lexis*) y también el orden de los discursos de las maneras de ser (individuales: las Éticas por lo que respecta al *ethos*, y colectivas: las Políticas, digamos que la *politéia* en la Antigüedad es lo colectivo conmensurable al pensamiento). En el feudalismo, en cambio, todos los discursos dependen del Libro y se ejercen por y a través del Libro (nos referimos, obvio, al Libro Sagrado, en última instancia lo mismo da que Éste sea la Biblia, la Torah o el Corán) y en el capitalismo, después de haber disuelto *all that solid in the air*, parece como si, al Capital, le bastara para ejercer el vínculo (o, más bien, su disolución) con la plusvalía estructurada ya, a un tiempo, como discurso o relación social y como la realidad ahistórica misma. El Capital y la voracidad insaciable de la plusvalía no tiene ortopedias, ni topes. Por tanto, si bien es en Grecia donde asistimos al nacimiento de lo que se puede llamar Régimen Ético y Poético de las Artes con el primado de su destino (un primado pedagógico o ético por un lado y un primado poético o representativo por otro), y si en Roma se produce una especie de síntesis de dicho primado a través de lo que se llamará propiamente la *humanitas* (digamos el nombre romano para la *poiesis* retorizada o generalizada, es decir, para la Cultura –vid. por ejemplo la *cultura animi* de Cicerón, o en Horacio donde, como se sabe, esta síntesis será triyuntiva: *ingenium/ars, res/verba, docere/delectare*; y estará, por supuesto, ordenada por el *decorum*), en lo feudal será la Palabra y un régimen sacralizado basado en el primado del Libro, y en el capitalismo toda letra, palabra y frase será ya ética, estética, poética y políticamente plusvática, es decir, tan sólo se tratará, en la subsunción real del trabajo en el capital, de seguir con el proceso de la extracción (o extorsión) de plusvalía por otros medios (es el primado estético de la propia plusvalía en lo que podemos dar en llamar, después de Rancière, «régimen estético de las artes»).

He ahí, en fin, donde se inscriben hoy –a saber, en la valorización del valor– todas nuestras

plusvalor, es decir a los *salariés surmenés du vide*... Claro que para eso están, también, los distintos D'abord, Debord, Dubord, Debordel, Debordoff... Etc.

Se podría llevar este razonamiento hasta el límite y añadir, por ejemplo, una batería de corolarios, de la guisa siguiente: dado que discurso y, en consecuencia, puesto que semblante, el poder siempre estará en otra parte y, mucho más inopinadamente, lo real del poder siempre se sujetará como servidumbre voluntaria (ya sea mediante el esclavismo asalariado o no). Siendo, precisamente ese, el “nudo de servidumbre imaginaria que el amor debe siempre deshacer o cortar de tajo”¹⁹⁷. *Quis evadet? Nemo vel duo*, en efecto. Invisible permanece el estatuto de cualquier insurrección amorosa. Así pues, en tanto que efecto de realidad, todo discurso no pasaría, en principio, de lo que podríamos denominar Demanda de Emancipación o como lo que, asimismo, se podría designar en tanto Demanda de Servidumbre. Presuponiendo, eso sí, que el poder no siempre, o no solamente, se aplauda a sí mismo, se autodisuelva o incluso, en su compulsiva ansia y borrachera, se autodevora hasta su más íntima esencia. Nada que celebrar ni lamentar, desafortunadamente. Nada grave sino gravitatorio. *In totidem verbis*: en el fundamento yace el resultado... Puro Hegel, así pues. Empero, aquí, el único resultado es la sola explotación bajo la cual baila la gravitación de los cuerpos en sus acordados desacuerdos y plusvalores cuánticos¹⁹⁸.

“poubellications” depuestas. Lo dicho, antes teníamos las Poéticas o la Biblia, hoy: *Artforum* o, si se prefiere, el MIT Press, o el BOE o la última encíclica de Netflix *via* la digitalización del Espíritu Santo. Y, a decir verdad, aquí, desde hace mucho tiempo, quizás demasiado, ya no hay debate crítico ni teórico que valga: el Capital monologa solo en eterno soliloquio cuando no lo reduce todo al silencio, o bien, tal vez, es que todos nos hemos convertido en ventrílocuos del Capital mismo, a sabiendas del “sin saberlo”.

¹⁹⁷ Sea como fuere, no hay duda, ahora, de que nuestra Historia, en el sentido de comunismo originario denegado, en el sentido de la Verdadera Vida Ausente, nace de la tiranía y de que, por añadidura, los tiranos nacen de las Leyes, y no de la anarquía. Sólo que el tirano, o el dominante sin más, es tan esclavo de su dominación (es decir, de su tiranía que, para él, ya sólo se configura como el horizonte ciego de su autoconservación) como pueda serlo el dominado, salvo por el detalle de que no es lo mismo estar sujetado que ejercer la sujeción, por supuesto. Creemos que Marc Richir no apuntaba a otra cosa cuando, en su primer libro traducido íntegramente al español y editado por Brumaria, *La contingencia del déspota*, escribía lo siguiente: “Esta «realidad» fundamental consiste en que, según la célebre fórmula de Maquiavelo, toda sociedad se halla dividida en dos «humores» antagonistas e irreconciliables: el de aquellos miembros suyos que desean dominar, y el de aquellos que desean no ser dominados. El primero es el grupo característico de la clase dominante, compuesta por los «Grandes», es decir, por los que, en un momento u otro, han podido alzarse con honores, cargos públicos y, sobre todo, acumular riquezas: el objeto de sus deseos es siempre más o menos determinado, y aquellos que forman parte de esta clase están, bien en connivencia, bien en desacuerdo. El segundo grupo es el propio de la clase dominada, del pueblo de los oprimidos por la clase dominante, pobres y «sin rango»: el objeto de su deseo es escapar de esa opresión, no ser dominados, como acabamos de decir, de ahí que su deseo carezca de objeto determinado o determinable, porque es indefinido, negativo y, en este sentido, insaciable e infinito –sin duda la quintaesencia del deseo”. Vid. RICHIR, Marc; *La contingencia del déspota*, Brumaria, Madrid, 2013.

¹⁹⁸ *Eternity is in love with the productions of time*, sugería Blake. De modo que también hay discursos

Analicemos, aunque sea muy en crudo y mínimamente, el invivible específico de esta relación infernal (puesto que discursiva) de la plusvalía: el mundo del Estado y la mercancía en su ornamento de masas, la ley del mercado y el mercado de la ley en su fase ubiestética que subsume al, curiosamente siempre nuevo, mundo de la radical prehistoricidad contemporánea, del comunismo denegado y la comunicación pérdida en sus bases de neotenia y hominización. Solo contra su Inconsciente, el “Hombre”, va a perder ciertamente la importancia... hasta el día de hoy, lo menos, cuando “the Economy habite le monde” y la alienación, por doquier, transcurre perversamente autoconsciente: el Capital se ha comido todo el pastel, el mundo, ha devenido en su paisaje bifurcado. Es la Historia de las vidas (*lives*) y amores (*loves*) de esa Plusvalía que siempre se las habrá dado de peripatética. Eso es.

No bien el estatuto del decir se prodiga en un cierto real del que nadie podría desdecirse, en el discurso capitalista que, después de su triunfo global –digamos, rápidamente, que dicha victoria se produce en dos tiempos: 1945 y 1989– discurre como una piel, *id est*, como un “yo soy”, la plusvalía, única y verdadera (además de siempre sintomática) creación y sentido (o sea, el mundo de la propiedad, el Estado y la mercancía: el mundo de la división del trabajo a fin de cuentas) que a este discurso se le reconoce lleva camino de consagrarse, si nadie lo remedia y, desde luego, parece que no somos capaces de hacerle frente o, simplemente, vivir de otra manera (*verbi gratia*: articular un saber hacer con la no-plusvalía), en nuestro más actual y virtual quiste simbólico¹⁹⁹. Ni siquiera se podría hablar, en buena lógica, de recuperación. Hoy *Todo*

otros, en trueque. Son los tres que tradicionalmente conocemos como filosóficos, es decir, en este sentido como subversivos (muy incluidas las antifilosofías), dado que parten y resultan siempre en inservidumbres voluntarias. Desde hace ya bastante tiempo ni siquiera desean vencer, y hacen bien. Pues seguramente nunca estuvieron hechos para eso (ya fuera anteponiendo a vencer el prefijo *con-* o no). Se trata, tal vez baste con señalarlo por última vez, del psicoanálisis, la dialéctica materialista y la fenomenología. Y pensamos que, acaso, puedan “encontrarse” ahí en el sentido más bajo, que es también el sentido más materialista o eso, al menos, es lo que podría desprenderse de la obra de un tal Bataille. Pero también de el último Althusser y su “corriente subterránea del materialismo del encuentro”, decisiva a todas luces. En una palabra, podemos semidecir, tal es la deuda impagable que está en juego, que estas orientaciones de pensamiento –que presuponen, por añadidura, tres materialismos distintos, articulados en igualdad y diferencia, a saber: el histórico, el psicoanalítico y el fenomenológico– se nos presentan como un temario del avatar irreductible del vivir en, con y por las Ideas.

¹⁹⁹ Acerca del quiste simbólico, la fenomenología richiriana sostiene, como de costumbre, cosas muy interesantes, al punto que cruciales en el *hic et nunc*. Para Richir, el quiste simbólico es un *etwas* que bloquea todo acceso al sentido o al hacer en sí mismo. Sería, por añadidura, siempre deambulante e impediría al sujeto, como si del Genio Maligno se tratase, estar totalmente en el mundo. Dice, así, Richir: «La laguna como fenomenalidad en el plano fenomenológico del *logos* por hacer se colma en un sentido esparcido ciegamente en los significantes, muta, según nuestra imagen, en quiste simbólico que inhibe el ser-en-el-mundo, lo 'perturba' (Bingswanger) como un tumor maligno. El

es ya, por anticipado, un vulgar plagio clásico del Capital aurático en su repetitivo y entrópico bucle dinámico²⁰⁰. El grado cero de la escritura, subsumida en el discurso capitalista, era ya una literatura en segundo grado. ¿Cuál? La literatura de la monstruosa realidad nuclear, por ejemplo.

Sin ninguna duda, pero la llegada de estos monstruos sirve, asimismo, como pretexto para una primera denegación de la realidad nuclear. [...] Y es aquí donde lo imaginario nos devuelve catastróficamente a lo real, sobre todo desde el momento en que ya no se trata, tanto en lo uno como en lo otro, sino de *administrar los estragos*. [...] Por otra parte, ¿no es ese furibundo antropocentrismo el que también se encuentra detrás de todos esos mundos separados de la poscatástrofe, así como detrás de todas esas empresas de deconstrucción en boga, donde el famoso “effacement du sujet” se prosigue a través de la arbitraria pose de implantes interpretativos destinados a dismantelar toda red de sentido? Desde este punto de vista me pregunto incluso si

estructuralismo debía estar particularmente adaptado y atento a este tipo de cierre. Constituye un momento fecundo en la comprensión de lo que aquí está en juego. Pero sólo es un momento, particularmente apto para comprender los 'efectos' de sentido en los significantes. Pero sólo hay efecto de sentido en un sentido abortado o faltante. Y eso, el sentido lo arriesga siempre, como hemos visto, él que jamás puede ser 'poseído', él que sólo cree encontrarse para perderse, él, sobre todo, que es *común*, abierto a todos los vientos, a todas las pruebas que podamos hacer. *El sentido no se da ni se toma, sino que se hace*. Y sólo se hace bajo el horizonte de ausencia radical que es el horizonte de trascendencia del mundo, es decir de este no sentido absoluto que es la muerte. Ser hombre es llegar a ser, devenir según la palabra de Nietzsche, lo que se 'es', en el más radical enigma, y en un incesante combate del sentido contra el no sentido, de la *vida* contra la *muerte* y de todo ello, una vez más, la sexualidad como experiencia humana forma una parte integrante» (Richir 2013; la traducción es mía).

²⁰⁰ Una cuestión de neguentropía: si Karl Marx escribía para el New York Daily Tribune, periódico que luego fue absorbido por el conglomerado del New Herald Tribune que a resultas fue demolido por (y, posteriormente, pasaría a formar parte del) New York Times, ¿no se puede decir que el New York Times al final habrá sido marxista por anticipado, independientemente de que sus contenidos sean hoy, como está requetesabido, el último bastión de las ideas libertarias (de la misma manera que solamente puede permitirse ser infaliblemente ateo el Pontífice Supremo de la Iglesia Universal, debería cuadrarnos el que el único libertario sólo pueda ser, realmente, un Heliogábalo de las finanzas)? Pensamos que no solamente se puede, sino que ante todo se debe. Es decir, que importa decirlo. Es inverosímil y, sin embargo, no deja de ser verdad. Aun siendo imposible de antemano, habrá provenido ilusoriamente de lo real. Pero es que, en efecto, tan sólo se trata exactamente de eso: no hay conocimiento que no lo sea de la ilusión o del mito. Inútil añadir nada a la inutilidad que los *Yes Men* demostraron al intentar corregir la identidad periodística de la Santa Sede neoyorkina del Cuarto Poder en el 2008. El retrofuturo nos habrá dado, una vez más, la clave. Es la piedra angular para una verdadera ética de los inconscientes. Al menos antes de que el ideal del “yo soy” ocupe todos los lugares otros por todas partes. Para más acerca de estas cuestiones neguentrópicas y, por añadidura, una posición de vanguardia a la que, en su tiempo, quizá no se atendió como merecía vid. de nuestro coterráneo pasiego, muerto en la flaubertiana Ruan, Jesús Ibáñez: *A contracorriente*, Fundamentos, Madrid, 1997; IBÁÑEZ, Jesús; *Por una sociología de la vida cotidiana*, Siglo XXI, Madrid, 1994; IBÁÑEZ, Jesús; “El centro del Caos”, en *Revista Archipiélago* (Págs. 14-26), No 13. Archipiélago, Barcelona, 1992; IBÁÑEZ, Jesús; *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Siglo XXI, Madrid, 1991, o sus primeros libros ya clásicos de la sociología cualitativa: IBÁÑEZ, Jesús et al.; *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Alianza, Madrid, 1986; IBÁÑEZ, Jesús; *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*, Siglo XXI, Madrid, 1985; IBÁÑEZ, Jesús; *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica*, Siglo XXI, Madrid, 1979.

la estética del fragmento, que pasa por ser desde la posguerra el paradójico vínculo de las diferentes modas intelectuales, no ha funcionado como un señuelo para evitar pensar, aun simulándolo simbólicamente, una desintegración de los seres y cosas, inherente a la nuclearización del mundo. Y, en contra de lo que aquí avanzo, resultaría inútil argüir la actual exaltación del narcisismo, puesto que va a la par del aplastamiento de la individualidad, de igual manera que una nueva poética de lo real, incluso de la aquiescencia, acompaña a la proliferación de los falsos semblantes bajo todas sus formas. Empero, ¿podría ser de otro modo cuando el imaginario catastrófico de este tiempo viene a redoblar lo real, en vez de incitarnos a cambiarlo? ¿Por qué no íbamos a conformarnos con simulacros cuando nos regodeamos al imaginar mundos donde la naturaleza ha desaparecido por completo y en los que una vida, indiferente a esta desaparición de toda flora y fauna, se perpetúa siguiendo el modelo de la técnica? Y si bien, en el dominio de la ficción, la monstruosidad de este nuevo vitalismo técnico, que prospera ante la ausencia de toda naturaleza, apenas ha llamado la atención, ¿no es menos cierto que esa vida se nos refleja, sin extrapolación necesaria, a imagen de aquello que nos hace las veces de concepción de la vida? No deploro yo el triunfo del artificio sobre la naturaleza. Lo que detesto es ver en ello, antes bien, la repercusión del hecho de que, queriendo dominar el mundo, el hombre no ha logrado sino ampliar su prisión, dado que ninguna armonía exterior a sí mismo puede venir ya de aquello de lo que se ha hecho amo irresponsable. Ahora bien, es justamente en esta irresponsabilidad en la que, tanto el imaginario catastrófico como la ideología dominante, trabajan hoy de consuno, justificándola y reforzándola: uno poniéndose exclusivamente del lado de versiones de la vida tan puntuales como extranjerías a cualquier equilibrio natural y, la otra, negando mediante el terror deconstructivo toda posibilidad de sentido. Lo que viene a ser lo mismo, pues el sentido que combaten los desconstrutores es menos la detenida significación que lo que transita de una significación a otra, es decir, lo que las religa remitiendo, quiérase o no, a la coherencia de lo vivo. Coherencia que, por haber durante mucho tiempo ultrajada, se afirma hoy catastróficamente para establecer que todo se sostiene. [...] De este hecho, difícil sería encontrar más acabado desmentido en una modernidad teórica que pone toda su energía en acosar, dentro de la historia de las ideas, la noción misma de sentido. Especialmente porque la apuesta dista mucho de ser únicamente intelectual, tal y como se intenta hacernos creer, cuando el surgimiento de un sentido depende mucho menos de nuestras ideas que de nuestras maneras de ser, las cuales nos implican en lo que nos rodea y lo hacen tanto concreta como simbólicamente. [...] En lo que me concierne, la más alarmante catástrofe ecológica, la percibo en esta grandiosa imposibilidad de concebir la *realidad* de un intercambio simbólico que jamás detiene su producción entre las ideas, los seres y las cosas. Intercambio que toda empresa ideológica, a falta de poder controlar, se esfuerza hoy en falsificar. Sin lo cual, la poesía, no cesando de testimoniar este intercambio mediante su

coherencia analógica, jamás hubiera tenido la fuerza de subversión de que disponía (pero ha perdido) hasta hace poco. Quiero decir, según lo anterior, que hace falta no falsificar sino negar la realidad, y a base de bien, para que nos avengamos incluso a no tener conciencia de nuestro malestar. Así es como la actual poesía, llena de especulaciones lingüísticas, no remite más que a sí misma, haciéndose cada vez más aquiescente al orden de cosas, de la misma manera que, envueltos en sí mismos, los mundos imaginados de la poscatástrofe se imponen en verdaderos módulos de resignación. Cómo no fiarnos de ello hasta el punto de que esas contra-utopías de la devastación se oponían también a una tentación al fin del mundo que, hasta la llegada de esta realidad nuclear, era inducida por el paradójico deseo de poner al mundo de nuestro lado –es decir de convocar a las fuerzas naturales, volcanes, ciclones, terremotos... como a fuerzas cuya desmesura puede sólo responder la excesiva medida del pensamiento²⁰¹.

¿Cómo está dispuesto, por tanto, el semidicho tinglado? ¿Cuál es su economía narrativa y hasta qué punto se comunica (o no) nuestra toma de partido entre los abismos de la conciencia, la policía de las ideas y las cimas de la alienación, es decir, de la vida misma? ¿Qué detecciones e *impasses* podrían distinguirse en su secreta e ilimitada publicidad infinita? ¿En qué se compone la alquimia de su equivalencia de mercancías? ¿Cómo se consigue su estructura religante? ¿Dónde se segrega la moral y la estética de su explotación? ¿Cuándo se tematiza? Pues resulta que, debido a cierta causalidad metonímica o efecto estructural –esas “casualidades” que exceden a la mera casualidad–, los discursos han de producirse, circular y reproducirse y, para ello, necesitan ser articulados por diferentes agentes y reproducidos por y en distintos aparatos (incluidos los aparatos textuales y otros aparatos de goce). Como se sabe, el gran Althusser los llamaba AIE, Aparatos Ideológicos de Estado²⁰². Así, los agentes o

²⁰¹ Vid. LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991.

²⁰² Hoy, en cambio, los más avisados, digamos: los entendidos, conocen este funcionamiento al dedillo bajo el eufemismo, en el mundillo, de Institución-Arte. Aquí es donde el arte se instituye como arte, donde se dice lo que hay y lo que no hay, lo que es arte y no lo es, en una palabra, se crea la realidad del arte como tal y la mayor parte de los modos de existencia de éste o, se nos concederá fácilmente, al menos sus modos institucionales. Y se crea, además, un espacio-tiempo para la usurpación propietaria de los medios de producción genéricos del arte, la dominación del valor (del trabajo pasado y muerto) sobre el trabajo vivo cuyo efecto expandido es la reproducción de las condiciones de producción, que son, a un tiempo, condiciones de explotación. En una palabra, es donde la obra de arte se convierte en plusproducto, por decirlo así, en una figura más del plus-trabajo, objetivándose mediante la relación fantasmagórica del dinero en una Metamorfosis estética de Capital. Así, la Institución es uno de los lugares privilegiados en los que se cumple la valorización del valor y donde se lleva a cabo el tránsito de la subsunción formal a la subsunción real del arte en el Capital (lo cual pareciera ir de la mano, sino de suyo, al proceso de estetización, sobre todo si entendemos, como creemos que debería hacerse, a la Estética como la ideología del Arte).

soportes de dicho discurso, en nuestro caso el capitalista, se encargarían, entre otras funciones, de hacer pasar las relaciones por cosas. He ahí la función sublimadora o trascendental del poder mismo como semblante. He ahí la magia burocrática y el esclavismo de sus tecnologías, de las cuales se declaran muy fans los sujetos súbditos en boga, los lacayos enésimamente diplomados y, en fin, toda la anti-happy few de filisteos electrónicos, cibernéticos y motorizados. El Capital, por ejemplo, podrá ser a partir de ahora cosa en “la Internet de las cosas”, pero en cuanto cosa, Capital. Como de costumbre el dinero, aun cuando ya virtual y cada vez más desmaterializado pues las cosas materiales “huelen”, tendrá en lo sucesivo, tal y como nos recordaba Marx, el amor dentro del cuerpo. ¿Qué decir de este amor? Tan sólo nos limitaremos a apuntar que, si existiera algún Dante plusmoderno, debería colocarlo a las puertas del mismísimo Infierno²⁰³. Y, al menos, sería atractivo este infierno si las mercancías cantaran... ¡*amor mi mosse che mi fa parlare!* Seguramente seríamos tan tontos como para aplaudir al grito de ¡es la “guest star” de la plusvalía!

Pero, entendámonos bien: no es ya que La Literatura sea un discurso ideológico, cosa que, por otro lado, a nadie en su insano juicio se le ocurrirá poner en duda a estas alturas. Es que, antes bien, la Ideología (y su Crítica) son ya Economía y que, hoy, ¡la Economía es el único género literario que vale! ¿En qué se cimenta, muy en resumen, la susodicha? Se basa, sencillamente, en publicitar por todos los medios (incluidos los artísticos y literarios, claro) que la realidad es económica y que la economía es la realidad. Y, *à la vérité*, no hay otra ideología que esa: la ideología misma se quiere hoy, ubiestéticamente, como Art & Money²⁰⁴. El Capital no es una Idea sino una

²⁰³ En realidad, que nadie se equivoque, ni nos lamentamos ni nos autoconsolamos. No somos tan ingenuos, ni tan “torperversos” tampoco. Así es como funciona todo *pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*. Es probable, al menos Sibony así lo piensa, que tanto la valorización como la red que organiza tal mercado sean sólo “aspectos del amor narcisista que estructura el arte contemporáneo”. El principal problema es que, como se dice comúnmente, hay amores que matan y esa relación social que llamamos plusvalía (que es todo el Misterio del discurso capitalista) lleva chorreando sangre desde hace, como poco, 600 años. Otra fórmula de Marx a este respecto, que por cierto él encontró en los versos 2140-2141 del *Faust* de Goethe, era: «El capitalista, al transformar dinero en mercancías que sirven como formadoras de la sustancia de un nuevo producto o como factores del proceso laboral, al incorporar a su objetividad muerta la fuerza de trabajo viva, transforma valor, trabajo pasado, objetivado, muerto, en capital, en valor que se valoriza a sí mismo, un monstruo animado que comienza a funcionar cual si tuviera dentro del cuerpo el amor». Véase aquí la sección III, cap. 5 del t. I de *El Capital* (varía en las diferentes versiones en español). Pero quedémonos con esa imagen: ¡Marx como doctor Wert-Faust! Desde luego, si hay algo claro, es que el deseo no es el trabajo.

²⁰⁴ Se reconocerá entrelíneas de estas proposiciones, al hilo de algunas otras que anteceden, una reescritura, *derechef*, invertida de la célebre hipertesis de Juan Carlos Rodríguez: “La literatura es un discurso ideológico: esta es la primera tesis que hay que establecer. Los problemas se amontonan

Weltanschauung que ha devenido efectiva, materialmente traducida. ¿Qué idea, compartida, podría haber entre comedores de lúcumas, nómadas deleuzianos, *brookers*, jetas del *dolce stil nuovo*, monjas pajilleras, etc.? La plusvalía es la sola y única espiritualidad de nuestras sociedades.

Lo que importa, de todos modos, es que el Manual, el Libro, la Revista o la publicación periódica (da igual si digital o en papel, de arte o literatura, de caza y pesca, costura, moda y confección, actualidad y del corazón, &c., &c.) son, *bussines-us-usual*, un *Funktionär* del más alto nivel y grado para el Capital, y ello desde sus orígenes mismos. Como ya hemos dicho, la plusvalía es madre, si no concubina, del plus-de-goce. Sin ir más lejos, hoy, sobre todo estas últimas (nos referimos a las revistas y sus socorridas literaturas), parecen estar hechas sólo para las buenas gentes, cuya figura tipo o figura ideal es el buen burgués, es decir, que están hechas para todos aquellos cuyo único deseo es poder disparar en legítima defensa. A fin de cuentas se trata de la diabólica miseria simbólica del Capital, empleando todos los medios a su alcance (*id est*, absolutamente todos los medios que existen, pues controla la condiciones de producción) para alcanzar el que pareciera ser su único fin: la proletarización (desposesión de saber, poder, hacer, etc.) de la humanidad en su conjunto²⁰⁵. Aquí, tal y

inmediatamente: ¿qué sentido tienen los términos “discurso” e “ideológico”?. Apareció en la *Norma Literaria*. Y eso, si se nos permite la confidencia, por aquellas nos abrió un mundo. Es verdad : con su desaparición, como con la de cualquiera con quien se ha compartido algo, desaparece un mundo y, después del mundo, la teoría. Pues, se hace muy dudoso que, sin él, vaya a volver a saberse leer. Pero de la muerte de otro no puede saberse nada, porque, entre otras cosas, jamás se sabe nada de la de uno mismo. Y aún así, cuando el duelo deviene infinito, la teoría habrá seguido sobreviniendo *après coup*, y ésta se consagrará a otra especie, tal vez mucho más amarga, del trabajo de duelo : el duelo de sí misma. “A la longue, il n'y a jamais rien eu. Ne perds pas de vue cette nullité certaine finale. Que quelque signe – une ligne horizontale étendue – demeure au fond de tes mouvements et météores secrets”, decía Valéry en *Mauvaises Pensées*. Y es que decir « es », con respecto a ~~La~~ Literatura o a cualquier otra cosa, excede ya el semidecir : de veras que supone, o casi, un auténtico acto de fe. Vid., pues de Juan Carlos Rodríguez, como mínimo : RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo. (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Akal, Madrid, 2013 ; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*, Universidad de Granada, Granada, 2011; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Pensar/leer históricamente*, I&CILEE, Granada, 2005; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *El escritor que compró su propio libro*, Debate-Random House Mondadori, Barcelona, 2003; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Literatura, moda y erotismo: el deseo*, I&CILEE, Granada, 2003; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Comares, Granada, 2002; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 2001; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *La norma literaria*, Debate, Madrid, 2001; RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid, 1990.

²⁰⁵ Un pequeño matiz que no va a servirnos, precisamente, de lenificación: sucede que, para el propio Capital, la burguesía misma (pequeña, mediana y grande) le está empezando a salir muy cara e insoportable. Al igual que ~~La~~ Literatura, invento de aquella, por cierto. El capitalismo es un magnífico y perverso productor y gestor de crisis que, cual revoluciones de su propio funcionamiento,

como veía Benjamin, todo documento de Civilización se convierte, hasta más ver, en un documento de la Barbarie.

Los Suplementos Culturales, las Revistas de Arte, La Literatura misma, son uno de los lugares privilegiados, algo así como las Santas Sedes junto a la Editorial, la Universidad, el Museo y las Galerías, siendo el teórico, el profesor o el crítico de arte (o literario en su actual estado de mutación, pudrición, descomposición o desaparición y extinción) una de las figuras más notables e innobles, junto al comisario (*curator*), el marchante y el coleccionista o, más en literatura, el editor, de la valorización del valor en el Arte. Incumbiendo decir, en este sentido, que la plusvalía se hace Carne y Verbo a su paso por estos templos contemporáneos del SAG (Sistema de Arte Global, siguiendo el magnífico concepto de Darío Corbeira) y ello siempre a través y de resultas a sus personificaciones, encarnaciones y destinaciones subjetivas, más o menos oscuras, fieles o reactivas en sus quehaceres, rutinas, inercias y empeños cotidianos.

De ahí que el dinero posea un carácter central (o más sutilmente: capital), así como el fetichismo de la mercancía, cuya única función, a fin de cuentas, es la de capitalizar el valor monetario de la obra a través de su propia autovalorización y, más ilusoriamente, funcionar como simulacro del propio poder, así como de la supuesta seducción de la plusvalía. Y lo más curioso es que, de hecho, estos lugares en los que se ejerce el vínculo *via* la relación fantasmática del dinero como equivalente general de las mercancías, han llegado a convertirse, de Charles Baudelaire a Toni Negri, en la

se instrumentalizan en los medios necesarios para seguir con la lógica del beneficio e incrementar la tasa de ganancia, sólo que esta vez sería la propia burguesía quien, en apariencia, parecería perder. Exactamente lo que va a perder, pero en la estricta lógica del «quien pierde gana», es una relación que le es expropiada históricamente a la fuerza de trabajo: el salario como y del ideal. Es como si la burguesía pretendiese enterrarse a sí misma mediante el exterminio obrero. Por supuesto, ahora, como siempre, el obrero es un costo de producción y el sistema no puede o no quiere soportarlo. Por tanto, importa bien poco cómo eliminarlo: si de inanición, por desatención médica, a través de la miseria simbólica o, directamente, en cualquiera de nuestros campos de concentración posmodernos (o en “campings”, *resorts*, centros comerciales, &c., que, más o menos, son lo mismo y están contruidos bajo los mismos exactos parámetros, lo cual no dejaría de ser gracioso si, para el vencido, existiera algún tipo de gracia). El salario pasa ahora, aunque siempre lo había estado, abiertamente del lado del Capital: asistimos a la creación de una burguesía asalariada y a la destrucción del obrero asalariado como tal. Ello supone que ya no habrá medios de subsistencia que compren al obrero para incorporarlo a los medios de producción, la ideología del contrato libre hará el resto y el obrero habrá de convertirse en explotador de sí mismo y de los otros (cosa que, por estructura o imposibilidad lógica no podía ser y que, por otro lado, la propia lógica interna del sistema no le va a dejar ser) o, sencillamente, habrá de comprar su propia extinción. Es como si, en la más perversa de sus revoluciones, el objetivo único del Capital fuera dejar de emplear al obrero (dejar de ser *Arbeitsgeber*) para que el obrero sea quien contrate y emplee al Capital, pasando éste último a ocupar el lugar del *Arbeitsnehmer*. El Capital se hace, así, de manera más diabólica que nunca, vivificación de la muerte y mortificación de la vida. La eficacia de esta perversión, por el momento, es insospechada, pues sucede que los modos de denegación burguesa, esos sí, son altamente eficaces.

auténtica consolación del izquierdismo. Lo cual resulta bastante curioso porque, en esa transacción, como en casi cualquier otra del mejor de los mundos posibles, el comprador tan sólo representa al dinero y el vendedor a la mercancía²⁰⁶.

²⁰⁶ A propósito de esto, Jean-Claude Milner señala muy atinadamente en *El Salario del ideal* que: “Los museos nos proponen colecciones de objetos de las civilizaciones materiales. Proponen al mismo tiempo signos materiales del ocio. Por eso se desarrollaron tanto en el siglo XIX en las sociedades más abiertamente fundadas en el trabajo. Por eso también, como verdaderos relicarios de la pérdida, estaban hechos para estar desiertos. Por eso finalmente las rebeliones del trabajo han de plantear necesariamente la cuestión de su destrucción definitiva. Paralelamente, todos los dandismos encuentran en ellos su paradigma, e imponen a sus sectarios que se conviertan ellos mismos, más allá del placer y la belleza, y contrariamente a lo útil y lo agradable, en objetos de colección, cristalizando, gracias a los adornos, la civilización para un museo que nadie visita. Comprendemos al mismo tiempo que algún dandi se revele, si se terciá, como el más secreto y el más encarnizado entre los que rechazan una sociedad donde nada se pierde y nada se crea. En este caso, basta con nombrar a Baudelaire. Pero a veces se producen cambios muy extraños. Si suponemos que una sociedad fundada en el trabajo también es una sociedad comercial (y toda sociedad comercial parece efectivamente fundada en el trabajo), entonces los signos de la pérdida se inscribirán en la forma-mercancía. La civilización se convierte en un vasto almacén de mercancías y, recíprocamente, el conjunto de las mercancías deletrea el texto de la civilización material. Ahora bien, todo este texto es una metáfora del ocio. Entonces, por una vuelta de tuerca suplementaria, una maravillosa estratagema dispone sus resortes. Gracias a los poderes de la metáfora y gracias a la captación de la civilización por la forma-mercancía, el ocio mismo se convierte en algo comprable y vendible. Nace el ocio-mercancía. A los que les importa que el tiempo de trabajo se utilice al máximo, la sociedad les propondrá en lo sucesivo compensar una vida desprovista de cualquier ocio-tiempo ofreciéndoles el medio de comprar equivalentes comerciales”. En fin, lo que llamamos civilización, hoy, no es más que el discurso capitalista produciendo y ordenando a cada uno de sus sujetos en su lugar «natural», y a todos en la relación social de su excrecencia: la plusvalía. El propio tiempo y espacio devienen medios de producción, propiedad del capitalista. Y ¿cuál es el papel del artista en todo este tinglado? Si no es el tonto útil, es el hombre superfluo, y ello siendo muy optimistas (lo mejor y lo peor que se puede sacar de un tonto útil es que goce siendo tonto y útil). En fin, para la cuestión museal, es imprescindible, cuanto menos, la siguiente lista bibliográfica: GOMBRICH, Ernst H.; “The Museum: Past, Present and Future”, In: *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3. (Spring, 1977), pp. 449-470; GROYS, Boris; “Le musée pour l'installation d'art contemporain”, In: *Hermès, La Revue*, 2011/3 n° 61, p. 69-75; HASKELL, Francis; “Les musées et leurs ennemis”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 103-106; HEINICH, Nathalie; “Le musée des musées. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du XIXe siècle”, In: *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2005/2 no 13, p. 209-226; LAMARCHE, Bernard; “L'enveloppe du musée racontée”, in *Espace : Art actuel*, n° 56, 2001, p. 25-28; MOULIN, Raymonde; “Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines”. In: *Revue française de sociologie*. 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. pp. 369-395; SETTIS, Salvatore; “Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N. 6, 1993. pp. 1347-1380. BOURDIEU, Pierre y DARBEL, A.; *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, París, 1969; DÉOTTE, Jean-Louis; “Le musée n'est pas un dispositif”, *Cahiers philosophiques*, 2011/1 n° 124, p. 9-22; DÉOTTE, Jean-Louis; “Le musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition!”, *Tumultes*, 2001/1 n° 16, p. 13-27; DOBRENKO, Evgeni; *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2008, DUNCAN, Carol; *Civilizing rituals. Inside public art museums*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995, MALEUVRE, Didier; *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford-Londres, 1999, y, en fin, los ya clásicos de HAMON, Philippe; *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, París, 1989, así como HAMON, Philippe; *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, París, 2001, y de KNELL, Simon J.; *Museum Revolutions. How museums change and are changed*, Routledge, Londres-NY, 2007 o *Museums in the Material World*, Routledge, Abingdon-NY, 2007 y PIERCE, Gillian Borland; *Scapeland. Writing the landscape from Diderot's Salons to the postmodern museum*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2012, TUPITSYN, Victor; *The Museological Unconscious*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2009, ZHILYAEV, Arseny; *Avant-Garde Museology*, E-Flux Classics,

Al final se trata de algo que Marx nos enseñó, de una vez por todas, en el capítulo I del *Manifiesto*, a saber que «la burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados»²⁰⁷. Ahora bien, ¿qué puede entenderse y esperarse para el arte de esta perfecta circularidad revolucionaria de la subsunción formal/real del trabajo en el Capital? ¿Qué sino el cuasi-cine o el espectáculo de su cuasi-fantasmía (“La fonction du cinéma est de présenter une fausse cohérence isolée [...] comme remplacement d’une communication et d’une vie absente”, apunta Debord, maestro del *ipse dixit*)?

Brevemente, y sin que nos haga falta siquiera abandonar toda esperanza, tan sólo cabe contemplar la conversión del trabajo del arte en la forma general de todas las mercancías y la subsecuente estetización de la plusvalía, cuando no su reverso en la mercancía como forma general de la obra de arte y la plusvalorización de la estética. La religión del arte no es más que la devoción externa al Misterio del carácter fetichista de la mercancía. Es como si, en su locura del poder, el Capital, borracho de sí mismo, cayera en su propia trampa, hasta el punto de identificarse con su misma trascendencia y ser absorbido por ella. En realidad, si contamos con el aserto de certidumbre anticipada, sabremos que lo único que puede conseguirse a partir de todo esto, finalmente y después de la plétora plusvática, no será sino el *Entleerung*, es decir, el vaciamiento de sentido²⁰⁸. El SAG y su régimen estético del Arte se nos aparece, así, como lo que en

Minneapolis, 2015.

²⁰⁷ Vid. de Marx-Engels; *Manifest der Kommunistischen Partei*, Voltmedia, Paderborn, 2005. Algo que puede estudiarse más contemporáneamente bajo el nombre de “putanato o putiferio intelectual”. Es a la impecable crítica crítica crítica crítica de Jean-Pierre Voyer a al que se le debe entre otro sinfín de genialidades como la invención del Instituto de Prehistoria Contemporánea una ciencia de la comunicación totalmente nueva. Vid. a este respecto: VOYER, Jean-Pierre; *L’imbécile de Paris*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1995; VOYER, Jean-Pierre; *Introduction à la science de la publicité suivi de Reich mode d’emploi*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1995; VOYER, Jean-Pierre; *Hécatombe*, Ed. La Nuit, París, 1991; VOYER, Jean-Pierre; *À un pédé mondain*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1991; VOYER, Jean-Pierre; *Rapport sur l’état des illusions dans notre parti suivi de Révélation sur le principe du monde*, Institut de préhistoire contemporaine, París, 1979; VOYER, Jean-Pierre; *Une enquête sur la cause et la nature de la misère des gens*, Champ Libre, París, 1976. En nuestro país esa necesaria crítica sólo sería, a medias, comparable con la de un José Antonio Fortes, Pedro García Olivo o Antonio Orihuela.

²⁰⁸ Vaciamiento del sentido y subsiguiente desencanto del mundo. En absoluto se las pintaría inoportuno recordar aquí que, para Lacan, existen tres modos de hacer alrededor de este vacío: evitarlo, que sería lo propio de la religión, descreérselo lo cual supondría una especificidad de la ciencia y organizarlo: lo impropriamente propio del arte. De ahí sustrajimos en Brumaria una instalación específica para la Sala 1 del MUSAC en 2011 (Un modo de organización alrededor del vacío, Brumaria works # 3), que puede consultarse en el apartado works de la web: www.brumaria.net o, mejor aún, en la página propia del museo: <http://musac.es/#programacion/programa/?id=1039> Una demostración bastante gaussiana, si se nos permite resumir la instalación en una palabra, de que siempre se pueden rezar

realidad es para el Capital, a saber, un irremplazable succionador de trabajo vivo, un insustituible extractor de plusvalía relativa.

En el tránsito subsunción formal/subsunción real de la *δυναμει* capitalista no hay vivacidad sino mortificación, no hay maravilla sino tan sólo quiste simbólico, no hay formación del valor que no conduzca a la formación de plusvalía y el mundo de su feroz ligereza, de su absoluta relatividad y banalidad universal. He aquí que, el auténtico déspota contemporáneo, no es otro que el Capital y la única tiranía no es sino aquella de la Plusvalía: el amo no es capitalista por ser amo, sino que es amo por ser capitalista, no habiendo amo del amo ni, por consiguiente, capitalista del capitalista, esclavos todos de esa metaficción que algunos llaman economía (aunque pueda metamorfosearse de las más variopintas formas).

Dice Marx a este respecto en el Capítulo VI (inédito) del Libro I de *El Capital*:

El proceso de trabajo se convierte en el instrumento del proceso de valorización, del proceso de la autovalorización del capital, de la creación de plusvalía. El proceso de trabajo se subsume en el capital (es su *propio* proceso) y el capitalista se ubica en él como dirigente, conductor; para éste es al mismo tiempo, de manera directa, un proceso de explotación de trabajo ajeno. Es esto a lo que denomino *subsunción formal del trabajo en el capital*. Es la forma *general* de todo proceso capitalista de producción, pero es a la vez una forma *particular* respecto al modo de producción específicamente capitalista, desarrollado, ya que la última incluye la primera, pero la primera no incluye necesariamente la segunda.

[...] Hace su aparición asimismo la mistificación inherente a la *relación capitalista*. La facultad que el trabajo tiene de conservar el valor se presenta como facultad de autovalorización del capital, y en conjunto, y por definición, el trabajo *objetivado* aparece como si utilizara al trabajo *vivo*.

[...] La mistificación implícita en la relación capitalista en general, se desarrolla ahora mucho más de lo que se había y se hubiera podido desarrollar en el caso de la subsunción puramente formal del trabajo en el capital.

[...] Del mismo modo que se puede considerar la producción de la plusvalía absoluta como expresión material de la subsunción formal del trabajo en el capital, la producción de la plusvalía relativa puédese estimar como la de la subsunción real del trabajo en el capital.

[...] Con la subsunción real del trabajo en el capital se efectúa una revolución total (que se prosigue y repite continuamente) en el modo de producción mismo, en la productividad del trabajo y en la relación entre el capitalista y el obrero. [...] Se desarrollan las *fuerzas productivas sociales del trabajo* y merced al trabajo en gran escala, se llega a la aplicación de la ciencia y la maquinaria a la producción inmediata. Por una parte el *modo capitalista de producción*, que ahora se estructura como un modo de producción *sui generis*, origina una forma modificada de la producción material. Por otra parte esa modificación de la forma material constituye la base para el desarrollo de la relación capitalista, cuya forma adecuada

corresponde, en consecuencia a determinado grado de desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas del trabajo.

[...] En su totalidad, estas formas de producción (de la plusvalía relativa), [tienen] en común, a más del *mínimo creciente del capital necesario para la producción*, el que las *condiciones colectivas* para el trabajo de numerosos obreros que cooperan directamente entre sí, permiten en cuanto tales *economizar*, en contraste con la dispersión de esas condiciones en la producción en pequeña escala, puesto que la *eficacia de estas condiciones de producción comunes* no implican un crecimiento proporcionalmente igual en su masa y su *valor*. Su uso común y simultáneo hace que su *valor relativo* (con respecto al producto) decrezca, por más que aumente su masa absoluta de valoración²⁰⁹.

La mística supone un avatar como otro cualquiera del pensamiento poético, pero la mistificación, en cambio, lo es tan sólo del Asesinato Absoluto. Y así fue como se creó, escribiríamos para terminar el cuento, a través del mínimo creciente del pro-común democrático, la creatividad y la colaboración cooperativa, más y más plusvalor, hasta la catastrófica metástasis. El hecho es que, hoy en día, parece que fuera el Capital mismo quien disfrazara al SAG de marxista, multiestéticamente, cuando no es sino uno más de sus *Lohnarbeiter*. En fin, lo que no se haya subsumido realmente que se subsuma estética o idealmente: a eso se reduce el Ideal capitalista. De ahí que la producción material del, así llamado y tan celebrado, trabajo inmaterial no represente más que el tránsito de la formalidad a la realidad de la subsunción del trabajo en el modo de producción específicamente capitalista. Es como si se hubiera hecho a Platon policía en jefe de todo el ajo “qu'il forge à discrétion” (Montaigne). ¿El qué? La *Staatsmachinerie*, a lo que parece. El *filius philosophorum* nacería de la *coniunctio*, según Jung. Y, sin embargo, aun en las condiciones capitalistas de producción, la obra además exige vida, libras de carne, saber sustraído, queremos decir, verdadera vida ausente. Con suerte, es decir dándonos a la improducción, el valor se nos extraerá como a gusanos miltonianos de seda.

Milton, pongamos por caso, que escribió el paraíso perdido (*who did the paradise lost*), era un trabajador improductivo. Al contrario, el escritor que proporciona trabajo como de fábrica a su librero, es un trabajador productivo. Milton produjo el *Paradise lost* tal como un gusano produce seda, como manifestación de *su* naturaleza. Más adelante vendió el producto por 5 £ y de esta suerte se convirtió en comerciante. Pero el literato proletario de Leipzig, que produce libros –por ejemplo compendios de

²⁰⁹ Karl Marx; *El Capital, Libro I Capítulo VI (Inédito)*, S. XXI, México, 1971.

economía política— por encargo de su librero, está cerca de ser un trabajador productivo, por cuanto su producción está subsumida en el capital y no se lleva a cabo sino para valorizarlo. Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero la misma cantante, contratada por un empresario (*entrepreneur*) que la hace cantar para ganar dinero, es una trabajadora productiva, pues *produce* directamente capital. Un maestro de escuela que enseña a otros no es un trabajador productivo. Pero un maestro de escuela que es contratado con otros para valorizar mediante su trabajo el dinero del empresario (*entrepreneur*) de la institución que trafica con el conocimiento (*knowlegde mongering institution*), es un trabajador productivo²¹⁰.

Mediante la fórmula “literato proletario de Leipzig”, Marx, obviamente, se estaría refiriendo a sí mismo, hablaría de la subsunción que es la suya y de cómo, plausiblemente, le van a robar su propio libro. Y, de hecho, la cuestión, por increíble que parezca es esa: el saber mismo va a convertirse *mutatis mutandis* en plusvalía relativa. *Mais tout ceci n'est qu'anecdote. Le savoir devient marché pas du tout par l'effet de la corruption ni de l'imbécillité des hommes.* También la clase, la clase sociológica queremos decir, consiste en sí misma en un dispositivo de subsunción. Por ejemplo, una verdadera palabra (que hace frase, que hace lengua) obrera pasaría, como ve muy bien Rancière, por la desidentificación con el cuerpo obrero dado. Por eso, la verdadera política no es más que lo que interrumpe el juego de las identidades sociológicas. De

²¹⁰ *Ibid.* supra. En otro orden de cosas, no está de más recordar que incluso Flaubert (a quien, por cierto, tradujo al inglés la hija de Marx) dependía de la tontería (vale decir que estaba subsumido por ella), tontería que, por otro lado, pretendía combatir, seguramente con la mejor de las intenciones —el infierno está lleno de ellas— y sin duda con una de las más hermosas escrituras que se hayan dado nunca —Bouvard y Pecuchet es un libro desternillante, por mucho que inacabado o precisamente por ello. Por seguir un poco con esa misma tontería, se podría mantener incluso que de la subsunción no escapa ni el número. De ahí, digamos, “el hilo conductor del análisis en el discurso sostenido por Frege en sus *Grundlagen der Arithmetik*, donde cuestiona los términos que la axiomática de Peano (la cual, como se sabe, le fue suficiente para construir la teoría de los números naturales) aceptaba como primeros, a saber: el cero, el término de número y el término de sucesor. Es decir: 0, n, n' (=n+1). Así, para Frege el cero entendido como un número que asigna al concepto subsumiente la falta de un objeto, en cuanto tal, es una cosa, la primera cosa no real en el pensamiento. Si construimos el concepto del número cero, éste subsume al número cero como su único objeto. El número que le asigna es, por tanto, 1. Así, el sistema de Frege, juega con la circulación de un elemento en cada uno de los lugares que fija: del número cero a su concepto, de ese concepto a su objeto y a su número. Circulación que produce el 1. Este sistema está, por lo tanto, constituido de tal modo que el 0 se cuenta como 1. Computar 0 por 1 (cuando el concepto de 0 sólo subsume un blanco en lo real), es el fundamento general de la sucesión de los números. Esto es lo que demuestra el análisis de Frege sobre la operación del sucesor, que consiste en obtener el número que sigue a n agregándole una unidad: n', sucesor de n, es igual a n + 1, o sea... n... (n+1) = n'... Frege abre el n+1 para descubrir qué significa el paso de n a su sucesor”. Cf. para la cita: Jacques-Alain Miller; *Un comienzo en la vida*, Síntesis, Madrid, 2003.

ahí, asimismo, la concepción marxiana o clásica del proletariado, al menos bien entendida: es la clase de la sociedad que ya no es una clase, sino ¡el producto de la descomposición de todas las clases!²¹¹.

En efecto, todo sucede como si, en la fórmula básica M-D-M' y en su par plusválido D-M-D', viniese a encerrarse todo nuestro porvenir y, también, la eternidad de nuestro infierno. *C'est l'incidence concrète du signifiant dans la soumission du besoin à la demande, qui en refoulant le désir en position de méconnu, donne à l'inconscient son ordre*. No siendo el arte por el arte otra cosa, en realidad, que la productividad por la productividad, lo cual supone nada menos que poner a trabajar al arte mismo como *Funktionär* (agente real) y *Understrapper* (representante) estajanovista del Capital. De modo que no es el autor, o no sólo, quien va a desaparecer, subsumiéndose al Capital, sino La Literatura misma quien va a ser suturada en esa metaficción contemporánea de la economía en su fase de capital financiero. Y ello

²¹¹ Aunque, desde luego, no habría que perder de vista algo que señala Richir muy a propósito: «aun cuando en la sociedad liberal siempre existe una inmensa parte de mistificación ideológica, lo que le impide llegar a ser pura y simplemente 'totalitaria' es el papel activo que juega siempre, muy a su pesar, el proletariado en tanto que salvaje, en tanto que Otro de la sociedad en la sociedad, que actúa como la diferencia interna al conjunto de la sociedad burguesa, como una suerte de equivalente a la 'naturaleza' tal y como la pensaba Rousseau, como el elemento que, por su contestación activa del orden burgués establecido, impide a la sociedad encerrarse en sí misma como cuasi-trans(a)parencia en relación a la Ley del Estado, como si las 'energías' sociales y los 'desórdenes' revolucionarios de 1789/94 se hubieran, por así decir, 'estabilizado' o 'instituido' en tanto que elemento necesario o inevitable de toda vida en sociedad». De ahí la perversión burguesa; dominar al otro en tanto que otro, en lo que tiene de irreductible, haciendo que éste no sólo consienta, sino que desee tal dominación. No por casualidad Hobbes veía en la naturaleza a una puta que estaba ahí para ser doblegada; esa ramera, para el Capital, lleva el nombre innumerable de proletariado. Y esa es la paradoja del proletariado, a saber, ser algo análogo a la división por cero pero, por eso mismo, ser también la única potencia lógica como tal. Claro que ese cero, es un cero no-trivial. Depende del agenciamiento, y no de la totalidad. Por eso será buena cosa, no obstante, que de momento nos interrumpamos ahí, renunciando al agujero en el cero por ver de no erotizar, aún más, al proletariado. *The apparent shipwreck of my non-Oedipal activities aimed to toss me alive to the claws of a scattered error of thinking that causes the most agitated of revolutionaries to affirm: in a society divided by the class system, love is not attainable, being the automatic support for its tyranny or subliminal evasions, while forgetting that the single possibility of preserving the insurrectional efficacy of such an affirmation is the immediate negation of the horror it contains and its paralyzing dominance. Everything is unattainable in the odious society divided by the class system, everything including love, including breath, dreams, smiles, embraces, everything outside the incandescent reality of becoming. To manifestly recognize our powerlessness, no matter how migratory, before the obstacle, knowing that the biological rhythms of humans may differ from the rhythm of historical liberation, would bring along with it the idealization of the revolution and would thwart the material discernment between relative-absolute reality of desire and the relative-absolute reality of its realization. The relative-absolute realization of desire in the middle of contemporary society, surprised at the border of its own contradictions, is the only means to get in contact with the classless society, and this first dose of objective freedom that we wrench through the systematic invocation of fortuitous chance, through the sustained provocation of our latent mediumistic attributes, through the forced determination of the revolutionary determinants, and through a perpetual breach into the exterior world, causes us to reject our actual incarceration with the kind of hatred that only our demented love can equal*. Prudencial es la separación, la desidentificación, el descarte, la distancia.

debido a su masa absoluta. Los objetos pesados ralentizan el tiempo, y La Literatura no posee la aceleración necesaria para competir en medio de los *quanta* plusváticos más actuales. No posee aceleración y, por lo tanto, no tiene futuro. Es un gasto, o un lujo que el Capital no podrá seguir permitiéndose por mucho tiempo. Inútil prescribir, a estas alturas, que la velocidad es nociva.

Se sabe que para Shakespeare, léase el famoso último acto de *Macbeth* —que mucho más tarde daría título a una de las más conocidas novelas de Faulkner—, la Historia no era más que una obra llena de ruido y furia, contada por un idiota y que no significaba nada en absoluto (*a tale told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing*). Pues bien, haciendo retrospectiva, uno se podría incluso llegar a imaginar que sus tiempos eran dulces comparados a los nuestros (incluidos los de Faulkner: tal vez nada tuviera sentido pero la vida merecía la pena ser vivida, a pesar de todo). Hoy, en el devenir Mafia del capitalismo que es la época, también, de la guapa lumpenburguesía mundial autoproclamada como sujeto sustancial e ideal trascendental (*ens originarium, ens summum et ens entium*) campando a sus anchas por el mapa mundi, la Historia la escriben los canallas. Es el Domingo de la Vida, nos dicen, ¡démonos con un canto en los dientes! El motor de la Historia es la tontería, si no la locura y siempre la plusvática canallada²¹². A lo que se allega la delicuescencia, es decir, el sublime posmoderno: el plusvalor como sentido único, la relación social como perversión generalizada. Sí. Pero, ¿qué vale más: vejar a esta mediocre banalidad o atravesar su agresiva querulancia?

La Historia ha devenido más que nunca un pensamiento de la infelicidad, y ello muy precisamente en cuanto que relación de Estado, su perversa seducción tiene en la mierda, la mortificación y el dolor, a lo que se ve, su único motivo de primeras no demasiado atractivo, por cierto, pero sí miserable y mediocrementemente memorable, al

²¹² Walter Benjamin jamás llegaría a saber hasta que punto se iba a hacer real su tesis 7 de *Sobre el concepto de Historia*: «El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer». El historiador del que hablaba, él mismo seguramente, junto con el don de la esperanza que nos traía, ya se cuentan entre los muertos. En Port Bou tuvo lugar tan sólo un primer acto de la denegación, repetida una y mil veces, del Ángel de la Historia. Existen, no obstante, un puñado de tentativas de reparación histórica que bien merecen ser señaladas. Entre ellas se cuentan las de Marjorie Perloff o Rainer Rochlitz, o las admirablemente filosóficas de Miguel Abensour y la tristemente desaparecida Françoise Proust (nos quedan sus libros); sin olvidar las de su mediotocayo Andrew Benjamin, J-F Hamel y, por supuesto la de T.J Clark o M. Berman; pero, a nuestro juicio, destaca sobre todo el intento de reescritura por parte de Kenneth Goldsmith del “Libro de los Pasajes”. Sin duda, son cronotesis los libros (en ellos se puede dar, sólo hace falta un poco de imaginación y cierta fantasía, que Spinoza encule a Hegel o que los romanos se hagan inmutables prisioneros de Corocotta). Si el enemigo es un vencedor necesario, el amigo será, en cambio, un vencido innecesario. Pero, *et le monde, la chair, et l'ange révolté?* Se verá.

menos « après coup ». Quizá Pasolini fuera de los pocos en darse buena cuenta del asunto²¹³.

En la desrelación de uno mismo, sea cual sea, el enriquecimiento resultará, a la fuerza, torticero. Sin duda convenimos –¿por qué no íbamos a hacerlo?– que la *Stimmung* hacia la Historia es, en estas líneas, escandalosamente negativa: política, por decirlo en claro. El tono es grave, lo admitimos, el diagnóstico patético. Demasiado quizá, puesto que la cosa parece en efecto tan seria que, por eso mismo, uno hasta dudaría en tomársela verdaderamente en serio: no existe nada tan grave, nada que se nos quede tan grabado (del griego *Kerein*) como la evanescencia en ese instante en que las condiciones se prestan... el capitalismo no es el colmo del espectáculo sino del situacionismo.

Pero una *Stimmung* cualquiera, a menudo, dice más y es mucho más reveladora y elocuente que todo el conocimiento científico del mundo (Erwin Straus nunca se cansó de repetir que “el sentir es al conocer lo que el grito a la palabra”). Hay que escribir para encontrar la *Stimmung* que hace falta. O el *ars morendi*, el K.O liberador que nunca llega. Y es que, precisamente, la Historia se nos hace bajo el síntoma de todos los modos de denegación, repudio o renegación del verdadero enunciado faltante: el Comunismo es lo real de la Historia, junto a todos sus efectos de sentido abortados. “Fenomen niewątpliwie zastanawiający”, diría Gombrowicz. *A truly puzzling phenomenon*, en efecto²¹⁴.

²¹³ En el coloquio sobre sexualidad y política que tuvo lugar en Milán en el 75, y que posteriormente publicado en *Tel quel*, Ph. Sollers soltaba la liebre: “Afirmando, hasta el fondo, la transacción perversa del vínculo social en tanto que tal, es decir su naturaleza intrínsecamente homosexual, llegó a ser, por lo mismo, el sujeto italiano más amenazado, puesto que menos homosexual. Esta paradoja es la lógica misma. Pasolini ha sido asesinado porque el núcleo homosexual repudiado permanece inconsciente, sellado con la sangre de aquel que podría decirlo. Se trata de una afásica demanda salvaje”. Se piense lo que se piense, hay que reconocer que Sollers sabe ver. Por eso la semblanza póstuma que Marcelin PleyNET le dedica, da plenamente en el blanco, o al menos lo hace en este sentido : “Los relatos, las contradicciones que Pasolini pone escandalosamente en escena están como él [Pasolini] señala muy bien, íntimamente ligadas a esta función de la poesía donde la sexualidad se resuelve en religión. Se trata, incontestablemente, de la genialidad de este artista, a saber : el genio de haber percibido, y cómo, que la realidad social se sostenía en esta resolución y que, hoy, el representante más justamente cualificado de esta resolución no podía ser sino un homosexual y, más particularmente, un homosexual italiano, de ahí la constante cercanía política de su discurso”. Vid. PLEYNET, Marcelin; *Art et Littérature*, Seuil, París, 1977. Las traducciones son mías (A. Arozamena). Y es que el buen ojo debería reconocerse. Es todo lo menos. Incluso Cézanne decía de Monet que no era más que ojo ¡pero qué ojo!

²¹⁴ “Mais au temps d'une technologie nouvelle qui fonctionne dans le “temps réel” et dans l'ubiquité virtuelle, la dénégation de l'événement, la “tacite reconduction du même” prend une tournure nouvelle. L'age de la “communication” veut que tout communique avec tout, partout et vite, indifféremment, c'est-à-dire dans l'indifférence qui va de pair avec le rejet violent de la singularité qu'est l'événement. Quand les médias “créent l'événement” au quotidien, plus rien n'advient que la répétition

Apunta, asimismo, Gerard Wajcman que “de este modo vemos cómo se van poniendo en serie un cierto número de términos como imagen, historia, positividad o incluso sentido, en tanto que hacer imágenes es dar sentido. A lo que se opone otra serie: la memoria opuesta a la historia, los sujetos opuestos al saber en que consiste la historia, la negatividad opuesta a la positividad historizante y, en fin, el objeto opuesto a la imagen. La cuestión que se nos plantea, entonces, es la de saber qué es lo que transmite la memoria de lo que no pasa en la historia-imagen, saber lo que comporta ese hecho fuera de representación para los sujetos, lo que da presencia a una negatividad. La respuesta es: las obras. Yo diría así la cosa: la obra, como objeto, es la impronta de lo real. Esta manera de tomar la cosa, da cuenta, y lo hace muy en primer lugar, de un punto. La noción de impronta o de huella es la que da razón, en suma, de una primera cuestión: cómo representar y transmitir algo rodeando la estructura significativa y la imagen, sin metáfora, sin símbolo ni semejanza, *en directo*. El arte ya no sería un sustituto del mundo”²¹⁵. Sería, antes bien, un umbral: el primer momento de explosión de un mundo, el mundo mismo, aquello que es el caso. DIE WELT IST ALLES WAS DER FALL IST. Por eso, cuando queremos cambiar la Historia a lo más que llegamos, aunque ello se dé plusquamexcepcionalmente y en contadas ocasiones, es a cambiar la Historia del Arte. La razón para ello es muy simple: la historicidad de las verdades es anti-histórica, si no anti-dextrorso, está basada en cronotesis a contracronotopo. ¡Ah! ¡el “ergo”! ¡Cuántos crímenes se habrán cometido en tu nombre!

La obra es lo que impide que el Acontecimiento en la Historia se reduzca, pura y simplemente, a una mera des(pres)cripción melancólica (*raptus* mierdancólico) o a la fútil crítica de la miseria simbólica ambiente, basada en el chantaje filisteo de la consigna escondida en todas las interpelaciones estatales: ¡subvención o subversión! Las verdades en obra, y en desobra, son esas ventanas horadadas en el muro de la Historia, la plusvalía, los cuerpos y el lenguaje. *Language to be looked and/or things to be read*:

Sólo que la obra es un presente que recuerda un pasado y llama a un porvenir. Su sentido no está fijado en su origen o en su fin; lo está en el pasaje entre origen y fin; el sentido indica el pasado o el porvenir, la ascensión o el descenso de una línea de tiempo muy singular. En este

du même.” (Le Bot, 238). Vid. así, pues, LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989.

²¹⁵ Vid. G Wajcman; “La imagen y la verdad”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. La traducción es mía: A. Arozamena.

movimiento, el origen puede volver a encontrarse ante nosotros, y el fin (muy lejos) detrás, allí donde algo está acabado o es finito. Este doble movimiento es infinito como el ser-tiempo. A falta de poder verse, se confunde el proceso y el producto, y se empieza a hablar demasiado de “fin”: fin del arte, fin de la historia... Demasiados fines y ¿dónde están los comienzos? Ahora bien, el arte actual es el don de los comienzos; el acto donde se vuelve a dar origen, se ramifica, y se vuelve a nacer de otro modo. No hay “fin del arte” sino arte del fin, donde el arte encuentra el origen; está el fin (but) y el sin-fin (dé-but) que es un comienzo. Hoy, nadie compra una obra de arte sin indexarla en el tiempo, sin proyectarla en el porvenir para hacerla soportar la plus-valía. ¿Por qué no? Las obras, abrigo del valor monetario, recuerdan que otros valores se abrigan en silencio. Por ejemplo, la obra es el símbolo de la creación; incluso cuando es débil, es un valor, una señal en este decurso en el que el arte se hace “poseer” pero resiste a la estafa; siempre resurge en otra parte, vivo y sorprendente. Ciertamente, si se “denuncia”, es para hacer gozar el narcisismo de la diferencia, grande o pequeña, pero eso es sólo una manera de anunciar vivamente su existencia²¹⁶.

La verdadera vida, en efecto, está subsumida. Por tanto, *in absentia*. Y también en esa sintomática resurgencia en otra parte. Pero, en su lugar, no sólo vamos a encontrarnos sin tope con la canallada, la locura y la tontería útil para la *Mehrwert* (despuntando, a tales efectos, como facultad del lenguaje la tontería; las otras no o al menos no tanto). Que las prácticas de hoy sean, masivamente, sin verdad, aunque puedan llegar a resultar susceptibles de prender, en la creación plusvática, algún oscuro sentido que se nos extorsione o extraiga, no quiere decir que en nuestra actualidad no resistan, pese a todo, esos procedimientos genéricos, fieles: hay ciencia, política, amor y arte, aunque sea expulsados a lo real, en la precariedad, casi sin estado, eso es muy cierto. En medio de esta desorientación democráticamente organizada, existen también las orientaciones en el pensamiento que, a expensas de renovación, deben ser simplemente defendidas. *Go Rimbaud, Go!*

Aparte de eso, ¿qué nos queda, pues? Escrituras con un mayor o menor grado de institución simbólica y, tal vez, un puñado de libros²¹⁷. Los libros, desde luego. Algunos

²¹⁶ Cf. Daniel Sibony; SIBONY, Daniel; “68'-art. Recordatorio de historia”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

²¹⁷ A *La Literatura*, a día de hoy, ya va siendo hora de ir reconociéndola como una Institución simbólica fallida. Al menos en lo extraordinario. En razón, básicamente, a su subsunción real en el Capital, cosa que pensamos habrá quedado des(pres)crita más arriba. Ahora bien, el hecho de que haya fracasado, no quiere decir que todavía no pueda fracasar aún mejor. Y la aventura literaria proseguirá sin duda. Pero sobre todo seguirá, letra a letra, dependiendo de su fuerza escritural productiva y de ese plausible *reader* que nunca llega, ni siquiera confabulando. Es así, en este sentido concreto, en el que nosotros oponemos “una” escritura (en última instancia cualquiera, con propiedades y goces, asimismo, cualquiera, es decir, siempre otros) a *La Literatura* de siempre. Se entiende, pues, o al menos eso deseamos con todo el ansia, que la poca importancia de una escritura se convertirá ahora en

libros interpuestos que, hoy, dejando para ayer lo que nunca hicieron mañana, dependen más de la compartición del alma (el *Communismus der Geister*) que de la economía, y que pasan ahora por verdaderos antimonumentos portátiles, testimonios de esa ausencia. Actualmente, por muy virtual que sea la actualidad misma (la Historia real siempre se hace con la historia virtual), siempre habrá habido, también, un libro (*si le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre...*), y un libro que está ya haciéndose en la subjetivación ética del futuro anterior. LIBER ENIM LIBRUM APERIT, que es otra manera de decir: un instante después el Libro estallaba... en un libro otro que, por añadidura, dará otro. Y otro. Y otro. En su extraña familiaridad y a escala cuántica: *a book is never alone*. Puesto que, finalmente, no hay otro objeto —el “libro” mismo, en tanto autoficción o lineal laberinto, desde Cervantes hasta Proust, todo lo menos, da buena prueba de ello— que la obra haciéndose, que la escritura escribiéndose en un libro y una literatura siempre deshaciéndose, o siempre por deshacer en el propio libro *in fieri*.

Tal y como escribe Gracq en “Familiaridad del libro”:

Ninguna otra producción del arte llega hasta donde llega el familiar libro que nos llevamos a la cama, ninguna de ellas nos habla tan al escucho y, a pesar de toda reticencia, de toda lýtote despechada, como en una íntima promiscuidad, *en la almohada*. Apenas existe más cohabitación en el arte que la del concubinato del libro. En todo caso, no es muy seguro que ello haya sucedido siempre en el pasado. Las relaciones del lector de la Antigüedad con su rulo manuscrito eran otras, quizás un tanto semilitúrgicas: la actitud, la lentitud de los gestos, la posición vertical. *Hojear* un libro (en todos los sentidos) fue, en su historia, el episodio último con el que se acabó la danza de los siete velos, desvistió el libro para el lector como ninguna otra producción del espíritu había hecho hasta entonces. Pero la conversación con el libro llama a otras reflexiones. Conciernen a la insigne facultad de dilución, desmenuzamiento y fragmentación —sin

sumamente peligrosa. De otro modo: una escritura no tiene la menor importancia, y eso funda todas nuestras relaciones literarias por venir. Pero también hace cerrarse sobre nosotros una dulce amenaza: una lectura sin importancia. Lo que asimismo, desastre obliga, podría escribirse de la siguiente manera: una escritura conjura el peligro *in fabula*. Y una escritura peligrosa debería ser correspondida, en toda circunstancia, por una lectura peligrosa. La menor importancia, así pues, es lo único que importa. En lo *no matter* se esconde en claroscuro, precisamente, lo *matter of fact*. Por lo demás, el hecho es que ~~La~~ Literatura tiene hoy el culo muy gordo y, sin embargo, su escritura misma molesta, por así decir, como un chicle en el zapato, cuya pegajosa elasticidad se estira hasta incrustarse de lleno en la propia base de los nuevos juguetes burgueses. *Ah mater want Jet to always love me!*

pérdida real de presencia ni eficacia— que es la suya. Dislocado, desmembrado por los agujeros, las breves o prolongadas “ausencias” que son las del lector, se diría que el libro *crece* en el espíritu (tal y como hacen las articulaciones dañadas de ciertos insectos) y tiende a reformular obstinadamente su unidad e integridad. Ello es debido a una aptitud insólita para ordenarse en el espíritu y, acto seguido, alrededor de un simple fragmento, recomponiendo su figura integral a partir de sus más aislados elementos. De igual manera que apenas es posible evocar siquiera un detalle físico de una persona que nos es familiar sin que tome vida simpáticamente y se reanime entera en el recuerdo, por lo mismo, la facultad de evocación característica de la ficción no se ejerce solamente sobre las imágenes y los recuerdos exteriores a ella, sino que se ejerce, asimismo, en cada una de sus partes, incluso en las más ínfimas, y sobre su totalidad. Si vuelvo a la página de un libro que me es familiar, vuelvo al libro entero: bajo estas especies (como se dice) que vienen a repoblarme. La memoria de los libros es una memoria burbujeante, extrañamente multiplicada porque cada uno de sus elementos es, en sí mismo, un pequeño mundo en una eclosión en potencia. Es consultable y es también (o, al menos, un poco, puesto que no se trata de un cuadro o una pieza musical) acuñable, susceptible de ser introducido y circular —fragmentado, pero en fragmentos con su efigie— en medios que le son orgánicamente extraños²¹⁸.

Son ellos los que te leen, los libros. Atañendo precisar, de paso, que en el “queda prohibida toda reproducción” de nuestros libros, se recoge, en realidad, el *je-ne-baise-pas* más impropio de nuestros tiempos (*humbly put this book and all its contents at the disposal of those who, in good faith, might read, circulate, plagiarize, revise, and otherwise make use of them in the course of making the world a better place. Possession, reproduction, transmission, excerpting, introduction as evidence in court and all other applications by any corporation, government body, security organization, or similar party of evil intent are strictly prohibited and punishable under natural law*). Y es que el Libro (con mayúscula mallarmeana), ese instrumento espiritual, a lo que parece invención pretecnológica del siglo III (el códice), ha sostenido sociedades, es

²¹⁸ Fragmento del texto originalmente publicado por la Association *Medium*, 2004/1 – N°1, páginas 11-14. Puede encontrarse en *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. La traducción es mía (A. Arozamena).

decir, servidumbres y vínculos (asalariados o no) pero también emancipaciones. Ha soportado todos los tipos de texto, sacralidades, poemas, narraciones, descubrimientos científicos, plegarias y sus trenzas, discursos amorosos, traducciones, discursividades. Ha contenido el deseo (no hablan, desean los libros, son máquinas célibes a la vez que, *a fortiori*, ultradeseantes) y la lectura que, como el discurso, no es sino una metonimia multiplicada. Y ha incluido los síntomas que, a la manera del amor, se estructuran como metáforas, sutilmente conspiradoras, antiestatales. Ha articulado obras y desobras, de todas las variedades: trágicas femineidades, porque las tragedias (que siempre son femeninas) requieren mucha más energía que lo cómico del falo. Ha diseminado escrituras, establecimientos, subjetivaciones, autorías de uno mismo, acontecimientos, verdades.

Ha habido supuestos libros infalibles y auténticos libros infactibles (no hay libros infalibles, pero sí hay libros infactibles y, estos últimos, son, contra todo pronóstico, los que no cesan nunca de escribirse), ha habido libros suicidas y asesinos, hay libros muertos, pero también ha habido y habrá libros dadores de verdadera vida ausente (siendo los más eróticos, hasta cierto punto, acaso, aquellos que tienen muchas faltas de ortografía), renacimientos y transformaciones. Ha sido fenómeno de censura, el libro, de vigilancias y castigos, más o menos ortopédicos y ortográficos (*however, they have given my book in print a life of its own. Habent sua fata libelli!*), pero también ha sido objeto de *partages*, liberaciones y clandestinidades, *potlatches* y asociaciones salvajes. Los libros han sido chucherías de goce y objuegos manejables. Han dado filologías y otros crímenes confesables.

Recordemos uno famoso, y de resultas crucial para las rutinas y quehaceres más o menos adaptativos posteriores. Se trata del relato, no exento de humor y tragedia, de la relación homoerótica (pero siempre *gentry* a la par que muy propia de buenos cristianos previctorianos) que daría lugar a la teoría de la evolución de las especies. Es S. Jay Gould quien nos lo cuenta con la más fina ironía: “Groucho Marx entusiasmaba siempre al público con preguntas tan obvias como “¿Quién está enterrado en la tumba de Grant?”. Pero lo aparentemente obvio a menudo puede resultar engañoso. Si no recuerdo mal, la respuesta a ¿quién dio forma a la doctrina Monroe? es John Quincy Adams. Ante la pregunta “¿Quién era el naturalista que iba a bordo del H. M. S. Beagle?”, la mayor parte de los biólogos responderían “Charles Darwin”. Y estarían equivocados. No pretendo desconcertarles ya desde el principio. Darwin iba a bordo del

Beagle y efectivamente dedicó su tiempo a la Historia Natural. Pero estaba a bordo con otros fines, y, originalmente, Robert McKormick, el cirujano de a bordo, detentaba la posición oficial de naturalista de la expedición. He aquí toda una historia; no solamente un puntilloso pie de página para la historia académica, sino un descubrimiento de no poca significación. [...] Dado que a Fitzroy no le estaba permitido tener contacto social alguno con ningún miembro del personal oficial del barco, tan sólo podía encontrarlo llevando consigo un pasajero “supernumerario” por propia disposición. Pero el Almirantazgo no veía con buenos ojos a los pasajeros particulares, ni siquiera a las esposas de los capitanes. Embarcar a un caballero de compañía sin mayores razones estaba fuera de toda cuestión. Fitzroy llevaba consigo otros supernumerarios —entre ellos un dibujante y un fabricante de instrumentos— pero ninguno podía servirle de compañero dado que no pertenecían a la clase social adecuada. Fitzroy era un aristócrata, y sus antepasados se remontaban directamente al rey Carlos II. Sólo un caballero podía compartir sus comidas y eso es precisamente lo que era Darwin, un caballero. [...] Darwin se hizo a la mar como compañero de Fitzroy, principalmente con el objeto de compartir su mesa a la hora de la comida, y en todas las comidas, durante cinco largos años. [...] Darwin y Fitzroy mantenían, en el mejor de los casos, una relación tensa. Tan solo las severas restricciones de la cordialidad caballeresca y la supresión previctoriana de las emociones mantuvieron a estos dos hombres en términos razonablemente amistosos. [...] Pero la esclavitud les enfrentó abiertamente. Una noche, Fitzroy le dijo a Darwin que había sido testigo de una demostración de la benevolencia de la esclavitud. Uno de los mayores propietarios de esclavos de Brasil había reunido a sus cautivos preguntándoles si deseaban ser libres. Como un solo hombre habían respondido que no. Cuando Darwin cometió la temeridad de preguntarse cuál habría sido la respuesta de no haber estado presente el propietario, Fitzroy explotó e informó a Darwin de que cualquiera que dudara de su palabra era indigno de compartir su mesa. Darwin dejó de asistir a la mesa del capitán y se fue a comer con los contramaestres, pero Fitzroy se volvió atrás y le envió sus excusas formales pocos días más tarde. Sabemos que a Darwin se le erizaban los cabellos ante las violentas opiniones de Fitzroy. Pero era su huésped y en un sentido peculiar su subordinado, ya que en la mar un capitán era, en tiempos de Darwin, un tirano absoluto e incuestionado. Darwin no podía expresar su desacuerdo. Durante cinco largos años, uno de los hombres más brillantes de la historia guardó silencio. [...] Ahora bien, la política conservadora no era

la única pasión ideológica de Fitzroy. La otra era la religión. [...] Carecemos de evidencia de que Darwin, a bordo del Beagle, fuera otra cosa que un buen cristiano. Las dudas y el rechazo vinieron luego. [...] Y pensemos en la posición de Darwin en el barco —cenando todas las noches durante cinco años con un capitán autoritario al que no podía contradecir, cuya actitud y visión políticas eran opuestas a todas sus creencias, y al que básicamente no apreciaba. ¿Quién sabe qué “silenciosa alquimia” pudo producirse en el cerebro de Darwin en el transcurso de cinco años de continuas arengas? Fitzroy bien pudo resultar mucho más importante que los Pinzones, al menos en la inspiración materialista y antiteísta de la filosofía y la teoría evolutiva de Darwin. Fitzroy, desde luego, se echaba la culpa cuando, ya más entrado en años, perdió la cabeza. Empezó a considerarse el involuntario agente de la herejía de Darwin (de hecho, lo que yo sugiero es que esto bien podría ser cierto en un sentido mucho más literal que el que jamás imaginara Fitzroy). Surgió en él un ardiente deseo de expiar su culpa y reafirmar la supremacía de la Biblia. En la famosa Reunión de la Iritis Asociación de 1860 (en la que Huxley le dio un revolcón al obispo “Soapy Sam” según Wilberforce), el desequilibrado Fitzroy iba de un lado a otro sosteniendo una Biblia sobre su cabeza y gritando, “El Libro, El Libro.” Cinco años más tarde se pegó un tiro”²¹⁹.

¡Ah! ¡El punto de herejía con respecto al Libro (el Texto bíblico, claro) también

²¹⁹ Vid. Jay Gould, S.; *Desde Darwin*, Hermann Blume Ed., Madrid, 1983. Junto a *Moby Dick* y *18013* —un injustamente olvidado escrito del Cubofuturismo cha(v)acano—, quizás sea esta la pieza literaria más hermosa nunca antes escrita por un ¡biólogo! Desde una perspectiva de poética cuántica uno bien podría preguntarse si Darwin no llegaría a ser Darwin por miedo a resultar plagario por anticipación de Kropotkin. Pero eso, claro es, sólo funciona todavía en el plano imaginario, es decir, también, por esa especie de flujo que Gauss denominaba “paralelo”. Pero, por otra parte, ¿cómo es que al mojigato Fitzroy la invocación del Libro no le sirvió de apoyo mutuo en su selección natural? Seguramente porque su Libro, tal y como se ve en un espléndido (muy beckettiano, por cierto) film reciente, titulado *Swiss Army Man*, estaba ya demasiado roto, vacío, sucio, era demasiado nauseabundo, inútil y, en suma, demasiado viejo. “Todo tiene sentido” quiere decir, también: *Everything poops*. No por casualidad, esta vez en un plano muy real, Marx le enviaría a Darwin un ejemplar firmado de la segunda edición de *Das Kapital*. La dedicatoria es la que se recuerda una línea más allá en el intercuerpo del texto. Ahora bien, como señala muy oportunamente el bueno de Henry Flynt: “If capitalism should prove to be the only economic system observed in the future, it will mean that a thinkable opportunity to escape social Darwinism was not exercised”. Y sin duda, a pesar de Boris Groys, el comunismo no habrá sido tan sólo el postscriptum, ni la sola postdata. Aunque eso sí, seguimos “on the flow” y, por lo tanto, es de temer que “on the new” también. Ahora que lo nuevo no es sino tradición y que la ansiedad está incluida, por añadidura, en el objeto ya lo sabía de sobra H. Rosenberg y, quizá un poco antes que él, *from Los Angeles* (California): E. D’Ors («Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagi»). *Holy barbarians*, estos plagiadores por anticipación... En fin, suponemos que, por decirlo de algún modo, siempre habrá habido hombres libres y hombres-libros. Nuestro esclavismo con respecto a ello está más que asegurado. Sólo que nadie quiere saber exactamente quién esclaviza a quién, ni qué lugar ocupa en dicha dialéctica, así como tampoco quién es el verdadero amo castrado. La verdad es que no apetece. Y el saber acoge a un fantasma que no está sino fabricado para el goce.

lo trajo un libro (un textito de historia natural)! Y, luego, otro por cierto. Como aquel que, legitimándose en el anterior, se mandaba unos años después, al albur de una exiliada interpelación alemana, con la dedicatoria siguiente: *Mr. Charles Darwin /On the part of his sincere admirer /Karl Marx / London 16 June 1873*. Y es que dar el tiempo de pensar el tiempo (o, incluso, de matar el tiempo) le conviene como una coartada perfecta, es más, habría que declarar que es el alma del libro: la sorpresa de poder escribir, he ahí la maravilla, que es en realidad el sujeto de todos los libros.

En sus derivadas ferias y paganos devenires venideros, en todos sus rizomáticos equilibrios puntuados, se conoce que más o menos posgenocidas (*la lettre tue, mais nous l'apprenons de la lettre elle-même...*), habrá sido Museo de la Locura, el libro, y Testigo de la Barbarie. Ese objeto que cambia y que en su multiplicación límite tiende al objeto único, el Libro, habrá sido, en suma, el soporte litoral de La Literatura y, quizá, en su apantallamiento gravitatorio, lo continúe siendo para las pléyades de escrituras (actividades más o menos exploratorias de los procesos anti-multiplicativos) por venir que, como la única lectura que vale, jamás tendrán el tiempo de agotarse. Como el tiempo mismo, por otra parte. Un libro o casi: un escritural pliegue (*Zwiefalt*) de tiempo para la lectura “prêt-à-porter in viaggio”²²⁰. Un libro, que contiene más libros y que abre

²²⁰ Automultiplicativos (y, muy a menudo, autofágicos) son los libros. Ectomultiplicativas, las lecturas u obras. Pero un libro, sin última instancia este libro por venir, habrá contenido paradójicamente una escritura cuya letra se autoriza a sí misma, al albur de una modalidad, digamos, autoexploratoria, o como decimos arriba: posgenocida. Donde una masa ciertamente negativa (antieconómica, antifamiliar, antiuniversitaria, antitécnica) pesa, y cómo, en el devenir cuasiconcepto de su valentía genérica: seguramente antimultiplicativa. Bien nos valdría ahora a guisa de contracanon esa valiente poética bajo título primordial de Juan José Ramírez: (). Por supuesto todo verso consiste, antes que nada, en la pura eversión –y no solo de improntas o mundos. Sólo que bajo ese título precluido en *braces*, en apantallamiento gravitatorio, paréntesis epocal, dialéctico, sintomático, se nos da también una evacuación de sentido genérico. Se trata, pues, de un irreductible trozo de real a base de preciosos añicos de Inconsciente; cosa que ya enuncia una dimensión otra: la de una verdad en su acontecimentalidad de nombre inenunciable. El resto se apuesta a palabra y contrapalabra, lenguaje y fuera de lenguaje. *Oigo los pájaros cantar en las espiras de la mañana blanca, y los niños jugando en la escalera de oro*, se lee en la poética de (). Una poética soportada, crucialmente, en una magistral definición y tres proposiciones básicas. Aquí están: “Definición: entiendo por real lo que no puede ser simbolizado”, “Proposición I: la poesía es el desecho o el resto de una experiencia de lo real”, “Proposición II: la palabra es el desecho o el resto de una experiencia de lo real”, “Proposición III: un pensamiento no es lingüístico”. Y todo sucede como si un sol abismado devorara jirones de sí mismo en pensamiento, escalera, carne y texto, bruñido al oro (eastración) de una singular huella atinente a lo sinnúmero del encuentro: el incognoscible común que habrá podido leerse con las hipótesis de un sujeto a venir en cambio epocal de los inconscientes. Otras “ráfagas” del libro de Juan José son, por ejemplo, las que inician el poemario mismo: “Empezamos. / Todas las secuencias próximas son ficciones. / Todo es verdad. / Nada es literal. / Los móviles morales son coartadas de un histrión. / La violencia es la máquina de la verdad. / Los discursos blindan ejercicios.”. Y sobre todo, un verso suelto que nos habrá parecido insuperable: “Gira la esvástica del ventilador caliente de las siestas españolas”. Un verso que, en su violenta razón, se ventila a toda la sinrazón del deseo (no sólo literario) en español.

bibliotecas y mundos, es una fantástica máquina de espacio y tiempo pero también un pequeño acontecimiento que soporta y disemina el desastre del sujeto.

Reflexionemos, si no, sobre las palabras foucaultianas en su prólogo a la *Historia de la locura...*:

Se produce un libro: acontecimiento minúsculo, pequeño objeto manuable. Desde entonces, es arrastrado a un incesante juego de repeticiones; sus "dobles", a su alrededor y muy lejos de él, se ponen a pulular; cada lectura le da, por un instante, un cuerpo impalpable y único; circulan fragmentos de él mismo que se hacen pasar por él, que, según se cree, lo contienen casi por entero y en los cuales finalmente, le ocurre que encuentra refugio; los comentarios lo desdoblan, otros discursos donde finalmente debe aparecer él mismo, confesar lo que se había negado a decir, librarse de lo que ostentadamente simulaba ser²²¹.

Confesemos, pues: que se sepa no hay todavía ningún otro soporte, en verdad, donde lo escrito nos pueda leer mejor como escritura. Escribir es soñar, eterna y despiertamente, que se encuentra un libro: ese libro, este, en concreto. Los libros son recuerdos encubridores, los nombres acontecimientales fundadores de recorridos: lo que cuenta en un libro es el libro de al lado, el libro otro que, aun pisoteando cualquier tipo de gramática, abre el acontecimental desastre subjetivo. Y el resto sería tan sólo papel, si es que lo hay, claro. Pero incluso a esa ausencia habría que darle sujeto:

Paper in action : four paper poems

paper explores
paper imagines

²²¹ Y, en efecto, desde entonces, se instala la monarquía del autor, la marca, la identidad, esa declaración de tiranía: la del "yo soy" que es el monarca de todas las cosas dichas y ejerce sobre ellas un imperio eminente: la soberanía de la intención, el imperio del sentido. "Grande es la tentación, para quien escribe el libro, de imponer su ley a toda esa profusión de simulacros, de prescribirles una forma, de darles una identidad, de imponerles una marca que dé a todos cierto valor constante. Monarquía del autor, declaración de tiranía. El "yo soy" es el monarca de las cosas dichas y ejerce sobre ellas un imperio eminente: la intención, el sentido. Quiero que este objeto-acontecimiento, casi imperceptible entre tantos otros, se recopie, se fragmente, se repita, se imite, se desdoble y finalmente desaparezca sin que aquel a quien le tocó producirlo pueda jamás reivindicar el derecho de ser su amo, de imponer lo que debe decir, ni de decir lo que debe ser. En suma, quiero que un libro no se dé a sí mismo ese estatuto de texto al cual bien sabrán reducirlo la pedagogía y la crítica; pero que no tenga el desparpajo de presentarse como discurso: a la vez batalla y arma, estrategia y choque, lucha y trofeo o herida, coyuntura y vestigios, cita irregular y escena respetable", continuaba la cita... Pero cf., así pues, Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, FCE, Madrid, 2002.

paper reproduces
paper creates
paper fights
 paper loves
paper lives
 &
 you are paper:
 your birth-certificate
 your driving license
your passport
your money
your bill of fare
your declaration of love
your communication
your funeral notice

paper is the wind in your soul
paper is music
paper is a challenge to the senses
paper is mathematics
a response to the universe

your memory is refreshed by paper
the earth is replenished by paper

paper is the forgotten tune of the organ-grinder
paper cradles verse forever
a paper moon
is your poem
a paper dream your life
paper waste paper
makes paper
paper

«O frail fine blue star
your faint fragile tonalities swoon triumphant rainbows
as the berserk fury of the thunder's roar fades into words
on paper ».

(G. Andrews, Annihilating Illumination, *Psychedelic Review* nr 1,
summer 63)

paper is
paper lies and paper cheats
paper fools and paper needs
you,
paper smiles and curses and damns,
and paper promises
and consoles and heals and wams
and suggests to you

(yes, sometimes paper even sticks
to its promises)

but paper judges not,

and paper kills not

it is not the paper that lies
it is the human being
still trying to outwit truth

paper is not only daily truth
paper is part of the eternal dream

one word (love) as powerful as
a thousand pictures

« Ts'ang Kie cried during the night:
he really had something to cry about »
(Ts'ang Kie legendary inventor of writing; Sad Song for Wou Ki-tseyu
from Wou Wei-ye, 1609-1671)

the truth is a paperbird
falling from a golden roof

a free-falling sky
which covers you
and warms you
and loves you
and treats you right
paper does not freeze you
paper does not harden you
paper does not enslave you
paper does not corrupt you

people do

Moses' burning bush was made of papyrus
Adam & Eve were created on papyrus
and paper-plant-knowledge
makes me paper-wise
smiling at the paper smiles
of Darwin, Einstein, Kennedy
and Buddha.

paper is silence paper is sound
a kaleidoscope with tears
a labyrinth of black mirrors
a rosebud of energy
a frozen instant of action
fish fresh from the sea
wrapped in paper fresh from the printers
in a street fresh from life
into mouths fresh
with words and laughs and desires
paper is

the here and now
while you read

now

what this hand is
writing on this paper:
awaiting the awakening
listening for signs of life

the common bonds which unite
those who love and rejoice and understand and
move and know
that paper is in action
like a world is in action,
like it cries not only in the newspapers
'stop war, make peace'

paper is the human story
as it is now in the making.
paper the nightmare of the past
paper the fairy-tale of tomorrow
a paper cat's smile
disappearing

a game played by children
or, at your choice:
'... a tale
told by an idiot, full of sound and fury
signifying nothing'.

and no-one loses this game
and no-one can win it,
for man has nothing to lose
but paradise

a shiver of loving skin
the clear light as white
as this paper
between the lines of which
-paper in action-
a writer
imagines
words²²².

Y todo ello se habrá hecho a base de las indistintas mociones de papelabras, maculaturas en actos, pliegos manchados con epifanías, litraguerras, tecnologías de muerte, gestos escriturales, maquinaciones alegóricas, sublimes desechos en obras y desobras... verdadera vida ausente. *E fango è il mondo*, en efecto. Nada más que barro. En el zafarrancho de lo real corremos el riesgo de que, al unísono de la pluralidad de

²²² Vid. Simon Vinkenoog, "Paper in action : four paper poems" in *Change 42 Polyphonix*, dentro de CHANGE; *Change numérique – Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, edité par Abigail Lang (Compilation numérique et indexation réalisées par Dominique Pasqualini et Olivier Perriquet), Les presses du réel, 2016.

sentidos siempre haciéndose, se nos escurra también la infinita multiplicidad de las verdades.

2.3 Las tres orientaciones. Las verdades, el Acontecimiento, el síntoma, lo real y el sentido

Denominaremos anarquitectónica, así pues, al método asistemático, acrítico y atemático que conjuga las orientaciones de pensamiento perimplicando, en su inmanencia e igualdad misma, los dispositivos de verdad, los singletones acontecimentales, epónimos de las verdades que incorporan como sujetos, en definitiva, un buen puñado de nombres innombrables para la Política, el Amor, la Ciencia y el Arte (vid. esquema P-A-C-Á infra). A más, se manifiesta innegable (aun cuando fuera de sentido o, incluso, de significativo) el hecho de que lo real, las verdades y la nada como fenómeno vindican dichas orientaciones del pensamiento en tanto –¡y en cuanto!– que cuales. De todos modos el prefijo an- funciona, por así decir, como privativo para el -arché, pero no necesariamente para una tectónica o teoría de los niveles²²³. Asimismo prescindiremos, ni que decir tiene, de toda aquella táctica que no comporte cuarenta pares de guantes en su tacto. Pero, vamos, que eso lo echaremos a ver en el *tango* (es decir, en el *tactum* presentificado de la primera persona del verbo *tangere*).

Una vez más, Rancière, puede darnos algún tipo de auxilio metódico para la

²²³ También denominada, brillantemente, por el maestro Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, “estromatología”. Para las sutilezas fenomenológicas que tal teoría comporta remitimos al que, sin duda, es y será uno de los mejores libros de filosofía nunca publicados en el desierto del pensamiento patrio. Nos referimos, obviamente, a la *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, coeditada por Brumaria-Eikasia en Madrid, cuando transcurría el año 2014 de la llamada “era común”. Nosotros aquí, lamentablemente, no podemos detenernos, aunque nos encantaría, en más disquisiciones, conque tendremos que darlo todo, a la fuerza, en estallido y meta-estable movimiento. En la inelegancia del esquematismo salvaje. Por lo demás, la protréptica, tal y como se desprende de lo hasta ahora expuesto, será negativa. Jean Claude Milner, en *La Obra Clara*, resume muy bien en que consistiría esta protréptica negativa: “incitar al sujeto a arrancarse de la doxa regañándolo. La técnica no es nueva: los cínicos la habían practicado; se la encuentra en Lewis Carroll, donde la excelente Alicia, amable y desvaída, portadora de la más victoriana opinión, no cesa de hacerse propiamente insultar por los representantes del *nonsense*, que es síntoma de lo real; se la encuentra, por último, en los surrealistas y en Groucho Marx?. Y que, por supuesto, se encuentra igualmente en Beckett, sobre el que se prepara precisamente esta tesis. Comparemos, si no, el “hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar” con la protréptica aristotélica: “O hay que filosofar o no hay que filosofar. Si hay que filosofar, hay que filosofar. Si no, hay que filosofar”. Al igual que Lacan decía de Platón que era lacaniano, y no se trata simplemente de una *boutade* tal y como podría pensarse a primera vista, podemos decir de buena gana que Aristóteles era ¡perfectamente beckettiano! Vid. Milner, J-C; *La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 1995.

anarquitectónica²²⁴ que aquí emplearemos. En “Pensar entre las disciplinas”, nos sugiere apostar por un pensamiento indisciplinario que se escota, pues, en volver “a poner en escena la guerra, el “fragor de la batalla” del que habla Foucault. Para ello debe practicar una cierta ignorancia. Debe ignorar las fronteras de las disciplinas para devolverles a los discursos su estatuto y hacer de ellos armas en una querrela. [...] Para decirlo de otro modo, este relato es un mito en el sentido platónico; es un mito anti-platónico, una contra-historia del destino. El mito platónico prescribe la relación de confirmación recíproca entre una condición y un pensamiento. El contra-mito del obrero de la construcción rompe el círculo. Así pues, el planteamiento indisciplinario debe crear el espacio textual y significativo donde esta relación de mito a mito sea visible y pensable”²²⁵. De modo que, si bien el mito se nos presenta siempre cual especie de síntesis conjuntiva, al mito desigualitario de nuestras platónicas posmodernidades habrá que oponerle el contramito indisciplinario de un cierto platonismo antiplatónico en el que, inciertamente, descansan las verdades. Se trata, más que nada, de una simple

²²⁴ Dicha anarquitectónica orientativa, avatar del necesario pensamiento indisciplinario que nos gastamos, dispone, no obstante, de ciertos ilustres antecedentes: imposible obviar, en filosofía, el pensamiento que va de Kant a Richir y compone la fenomenología llamada arquitectónica o no-estándar, imposible sin los “arquitectones” de Malevich, imposible igualmente sin algunos aportes de la archiescritura telqueliana (de Sollers y Kristeva a Derrida, Barthes o Genette y *cia.*) y su exacto contrario en la espléndida revista *Change*, imposible ante todo sin la inspiradora “anarchitecture” de Matta Clark y, después de todo, sin el principio de no-comparación de Robert Fillou, según el cual, sirva como paradójica anécdota posclásica, habrían existido cuatro manzanas de una capital importancia para la humanidad. Enumeramos la enumeración de Fillou: 1) la que Eva le ofrece a Adán, 2) la del juicio de París-Alejandro, 3) la que, cayendo del árbol, golpea la cabeza de Newton, y 4) aquella manzana cuyo precio abusivo le hace comprender a Fourier que algo va mal en la sociedad de su tiempo, hecho que, asimismo, le conduciría a estudiar y, finalmente, a concebir su sistema armónico. Así, para Fillou se trataba “de méditer l’histoire suivante: Deux personnes se partagent une pomme inégalement coupée en deux. Le premier à se servir prend le gros morceau. Le second râle devant ce geste. Le premier: «Qu’aurais-tu fait à ma place?» Le second: «J’aurais pris le petit morceau.» Le premier: «Mais tu l’as le petit morceau! Alors de quoi te plains-tu?»”. A este propósito fillouiano, puede consultarse alguna base documental, fotos básicamente, extrídas del vídeo «Grâce à Fourier», realizado en Véhicule (Montréal, 79-80), en el siguiente enlace <http://id.erudit.org/iderudit/1241ac>

²²⁵ Vid. “Pensar entre las disciplinas. Una estética del conocimiento”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. La traducción es mía (A. Arozamena). Por lo que se puede ver, no siempre mirando para otra parte, la guerra misma ha llegado a ser lo que, de hecho, nunca habría dejado de ser al principio: pura mitología religiosa, “belle psychose” y asesina sin duda, dado que la llamada humanidad ni muere ni perece, tan sólo se asesina y, al igual que la histeria, es precisamente eso lo que hace vínculo, es decir, lo que vuelve al todo religante, lo que convierte al orificio puro en el lugar sacrificial por antonomasia, a saber: el *speaking Ass*, las más de las veces escondido pero más que demostrable en la experiencia corriente, *id est*, el “a-causa-de-mi-culo-mi-cabeza-está-enferma”. Ahora bien, fuera del turismo discursivo y la *totale Mobilmachung-Krieg* sólo sigue habiendo agujero. Sólo hay lo real y, en verdad, es decir también como fenómeno, eso es lo único que nos queda. El enigma es la nada sino fenómeno, la ficción verdadera, lo más irrecuperable (y, por tanto, inevitable) del más puro vacío. Así, a perpetuidad, es como entran, por otro lado, los discursos en el cambio, en el caos de las ficciones. *Mais qui renonce à dire le vrai de son passé trouve les mots qu’il cherche. Il parle sur le rebord du vide interne. Ne pas regarder le trou. Louer les parapets du fort non les haines intestines.*

cuestión de método. Sin embargo, se da la paradoja de que, en medio de toda esta tensión y angustia en el pensamiento, acuciados en condiciones por la maldita circunstancia, nos vemos obligados a engarzar sin más antes de la refundición *in fieri*. Así pues, engarzamos, sea, aún a expensas de refundición nunca acabada pero siempre en marcha, ahora mismo haciéndose por otros derroteros y que terminarán, tal vez un buen día, otros mucho mejores que nosotros a los que, ahora, estaremos seguramente plagiando por anticipación²²⁶.

Ahora bien, la “lit et rature” (el lecho de fracasos y tachaduras) no es otra cosa que la “lit et la guerre”. Vale decir, asimismo, que la escritura de una lituratierra como esta que nos damos en estilar involucra la lituraguerra. Lo cual, obviamente, supone traer la peste para el pensamiento disciplinario de siempre. “El pensamiento disciplinario dice: tenemos nuestro territorio, nuestros objetos y los métodos que les corresponden. Es lo que dicen la sociología o la historia, la ciencia política o la teoría literaria. Es también lo que, habitualmente, dice la filosofía, planteándose a sí misma como disciplina. Pero, en el momento en que quiere fundar su estatuto de disciplina de las disciplinas, se produce la siguiente inversión: el fundamento del fundamento es una historia. Y la filosofía dice a los saberes seguros de su métodos: los métodos son historias que uno se cuenta. Y eso no quiere decir que sean nulos o no válidos. Quiere decir que son armas en una guerra; no son los útiles que permiten explotar un territorio sino las armas que sirven para establecer la, siempre incierta, frontera. Pues ninguna

²²⁶ Pongamos otro brillante, aunque esté mal decirlo, ejercicio de plagio por anticipación. Esta vez es, hasta nueva orden, totalmente nuestro: en 1956, el poeta Allen Ginsberg planteaba, en su poema intitulado “A Supermarket in California”, la siguiente cuestión: “Wives in the avocados, babies in the tomatoes!—and / you, García Lorca, what were you doing down by the watermelons? / I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the / meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys. / I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What / price bananas? Are you my Angel?”. Pues bien, no fue sino hasta 2001 cuando había de ser contestado por la poetisa Wanda Coleman en su poema “Supermarket Surfer (after Allen Ginsberg)”, que versa así: “the pork chops are killing me / i am a nobody angel / my heart is a frozen delicacy”. Hasta ahí todo correcto pues estamos, aún, en el tiempo clásico. Pero, ¿y si introdujéramos ahora un tercer elemento? ¿Y si introdujéramos un disparador cuántico? No se hable más. A este disparador, si somos un poco cursis, le podríamos denominar “Parfois nuit et jour” y, si bien, nos las damos de duros: “mes mots A S S A I L L I S SANT le ciel-palabre soudain CON de mille langues BANDANTES”. Vale, todo muy bien pero, de pronto, se produce el salto cuántico: como se sabe Goethe retoma y transforma su *Fausto*, debido a la aparición de Napoleón. Pues bien, El 16 de Enero de 1816, en Santa Helena, Napoleón decide, al fin, ponerse a aprender inglés. Ese día escribe el título de un poema: “A Supermarket in California”. Y, automáticamente, justo debajo: “Wives in the avocados, babies in the tomatoes!—and / you, García Lorca, &c...”, ¿Dónde está ahora Walt Withman? Recorriendo el mundo entero con su Oda al Plutonio. Wanda Coleman publica un poemario llamado “Poetisa en Almanjayar”. Y, así, sucesivamente. Pero que no se nos haga mucho caso, después de todo sólo es una ficción de *Gaya Scienza*, *Gai Sabe*, *Gai Savoir* para un mundo cuántico.

segura frontera separa el territorio del sociólogo del territorio del filósofo o el del historiador del territorio de la literatura. Ninguna frontera bien zanjada separa a la ciencia misma del discurso del carpintero que es objeto de la ciencia. Trazar esas fronteras es, en definitiva, trazar la frontera entre aquellos que tienen el pensamiento como asunto propio y los que no. Y esa frontera no se traza jamás, si no es bajo la forma de una historia. Sólo la lengua de las historias puede trazar la frontera, forzar la aporía de la ausencia de razón detrás de las razones de las disciplinas. Hace algún tiempo propuse el concepto de “poética de los saberes”. Una poética de los saberes no es una simple manera de decir que siempre hay literatura en la argumentación que se quiere rigurosa. Tamaña demostración todavía pertenecería a lógica perezosa de la desmistificación. La poética de los saberes no dice que las disciplinas son falsos saberes. Dice que son disciplinas, maneras de intervenir en la guerra interminable entre las maneras de declarar lo que puede un cuerpo, en la guerra interminable entre las razones de la igualdad y las razones de la desigualdad. No dice que sean inválidas porque cuenten historias. Dice que tienen que extraer sus presentaciones de objeto, sus protocolos de tratamiento y sus argumentaciones de la lengua y del pensamiento común. Una poética de los saberes es, ante todo, un discurso que reinscribe la fuerza de las descripciones y los argumentos en la igualdad de la lengua común y de la capacidad común de inventar objetos, historias y argumentos. En este sentido se puede también llamar: método de la igualdad”²²⁷. Este método desplegará, pues, una estricta lógica de la no-relación que implica la libre asociación en el meneo significativo y que, por un lado, es la que nos aporta las enseñanzas psicoanalíticas del gran Lacan pero, por otro aún más crucial, es en la que descansa el modo de producción (también teórico) de esos ciertos comunismos otros que nos damos en practicar: el dialéctico y el fenomenológico, con sus dos operaciones básicas, cuales son, la sustracción y la suspensión, reducción o detención epocal. *C'est de bonne guerre*, por tanto.

En una palabra, se tratará de dilucidar, y ello a través de esta escritura ciertamente borromea, algo de lo que toque a lo real más desactual (por lo tanto, más intempestivo) de La Literatura y el Arte en sus goznes, umbrales y vestigios coyunturales, particularmente en lo que respecta a sus nombres supernumerarios o acontecimentales. Sean los epónimos de Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud, o bien Balzac, Flaubert y Proust para el umbral clásico de la época o primer

²²⁷ *Ibíd.*

momento de imposibilidad y, luego, en el momento de contemporaneidad, Joyce, Kafka, Borges y Beckett: series de nombres supernumerarios o acontecimentales, singletones, pero series que, como todas las series, obtienen su lógica del elemento exorbitante, en nuestro caso Beckett como síntoma para la época de todos los umbrales o época del artista-rey-vagabundo-de-lo-universal, a saber, el así llamado Régimen Estético del Arte.

Por lo demás, lo apostaremos todo a esta estricta lógica de casos, singletes o singletones. Ahora bien, como todo lo que es el caso, a decir verdad por ser *todo* antes que por ser *caso*, fracasa, cabe preguntarse antes que nada si el fracaso de esta lógica del caso puede establecer algún real, infructuoso a más no poder, para los hechos. Y a eso es a lo que llamaremos, básicamente, a-sistemática. Por supuesto que el análisis continuará, básicamente, siendo lo de siempre: un desanudado. Ese y no otro es el significado de la palabra desde los griegos: analizar quiere decir desanudar. *Mais de l'écrire, c'est une autre affaire*. Y a ese “affaire” nosotros le haremos salvajemente a-crítico, a-temático, borromeo. Pero, bueno, comoquiera que son los loros quienes parlotean, y no los hechos, lo que se va a intentar, muy en primer lugar, es hacer un *etwas*, o sea un pequeño algo, con una cierta conexión de hechos de efecto más bien metonímico. Así se demostrará, tal vez en acto, el funcionamiento anarquitectónico que dará paso a la asistemática (Balzac-Flaubert-Proust-Joyce) y, luego, al caso aparte (Beckett):

Hecho 1: Jacques Lacan, dentro de sus *Escritos* y más concretamente en la página final del escrito titulado “La dirección de la cura y los principios de su poder” nos apremiaba a reconocer en la obra de Freud un “río de fuego”.

Hecho 2: en alemán, río de fuego puede articularse perfectamente en el significante “Feuerbach”, que también es un nombre, o sea la perfección de un semblante. Y, es curioso, en el prefacio a la segunda edición de *Das Wesen des Christentums*, escribía Feuerbach lo siguiente: “Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado”. Frase que usaría Guy Debord como epígrafe al capítulo 1 de *La sociedad del*

espectáculo.

Hecho 3: en francés, aun sin consultar la versión original de los *Écrits*, río de fuego bien pudiera escribirse “flot de feux”. Así, el gran Rimbaud en sus *Vers Nouveaux* nos consignaba una fórmula para el porvenir: “Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux!”.

Y esto vuelve a tener que ver, radicalmente, con esa excrecencia infernal, la única ciertamente, que, desde Marx, ya podemos empezar a reconocerle al discurso capitalista, a saber: la plusvalía, de la que hablábamos más arriba y que ahora es la madre de todas las madres, es decir, la madre del plus-de-goce. Y es que, de hecho, la cuestión es esa y no otra: el saber, que lo produce el esclavo, trabaja siempre para el amo. Estrictamente no es más, el saber, que un conjunto de enunciados, en cuya mayor parte carece incluso de enunciación. Así que cualquier ilustración o ilusión filantrópica será antropófaga o no será, atendiendo a que la única moral del Capital es la subsunción. Cualquier cooperación, o incluso cualquier crítica, se transforma, independientemente de la voluntad de cada quien, en una figura de la colaboración subsumida. No hay escapatoria o, tal vez, sí... la improducción y la huelga²²⁸. ¿Cómo designar a esa huelga? Bueno, pues, digamos que el colectivo Claire Fontaine, plagiándonos descaradamente por adelantado, lo llamó “Huelga humana”. He aquí el principio y el final de uno de los manifiestos de su diatriba:

'Grève humaine' is the French expression for 'human strike', designating the most generic movement of revolt against any oppressive condition. It's a more radical and less specific strike than a general strike or a wildcat strike.

²²⁸ Por lo que a nosotros respecta en este mundo sólo debería haber huelguistas salvajes, pero no hace falta ni decir que, en lo real, sólo hay rompehuelgas. Siendo así, de aquí en adelante, o al menos por lo que a nosotros respecta, cada cual puede ser muy libre de sentirse convocado. Para acabar, pues, debería pronunciarse tan sólo una palabra de Spinoza. Ésta: “a veces si una nación conserva la paz es tan sólo a causa de la apatía de los hombres que la integran, conducidos como un rebaño e incapaces de asimilar otro papel que el de esclavos. Pero el país en que tal ocurra que no se llame nación, sino desierto”. De modo que: *No comment*. Después de eso puede hacerse el silencio, el *Gestell* dejar de funcionar, el *Wesen* no ser, hasta nueva orden, sino la *Ursatz* más ubuesca: *merdre...* y ya sólo sonará, en eterno *ritornello*, el estribillo de una canción de los jesucristos británicos de la bella época: *Everybody's got something to hide except me and my monkey...* Está visto: *tout cesse, sans cesse*. Y el río de fuego (*Feuerbach*), después del diluvio, fue arrollo de cenizas (*Aschenbach*). Si es que quedaron cenizas, claro. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Etcétera, etc., &c... Y es que, si existe el espectador modelo para el lienzo (o el naufragio) capitalista en su devenir infinito, más vale que no se cuente con nuestra famosa paciencia, ni, digámoslo de una vez, con nada por nuestra parte que lo favorezca, ninguna colaboración que al subsubalterno de marras, a ese que mentábamos en nuestro des(pres)cripto y que era otro que el Inconsciente, de una vez le pete. Ningún pacto narrativo. Ninguna efusiva figuración en el arte. Aunque las letras figuradas dan un alfabeto loco, posabstracto... extemporáneo, no obstante.

Human strike attacks the economic, affective, sexual and emotional positions within which subjects are imprisoned. It provides an answer to the question 'how do we become something other than what we are?' It isn't a social movement although within the uprising and agitations it can find a fertile ground upon which to develop and grow, sometimes even against these.

For example, it has been said that the feminist movement in Italy during the 1970s demolished the leftist political organisations, but what hasn't been said is what leftist political organisations were doing to the women who were part of them. Human strike can be a revolt within a revolt, an unarticulated refusal, an excess of work or the total refusal of any labour, depending on the situation. There is no orthodoxy for it. If strikes are made in order to improve specific aspects of the workers' conditions, they are always a means to an end. But human strike is a pure means, a way to create an immediate present here where there is nothing but waiting, projecting, expecting, hoping.

Adopting a behaviour that doesn't correspond to what others tell us about ourselves is the first step of the human strike: the libidinal economy, the secret texture of values, lifestyles and desires hidden by the political economy are the real plane of consistency of this revolt.

[...] When we inhabit language we place ourselves on the permeable membrane between life and desires, where it clearly appears that life and desires are made of the same fabric. Desiring together makes things come true even when they are not technically true. Witches were burned for having truly been flying in the night and for having actually kissed Satan's ass. When we come out of prison we are delinquents, even if we were innocents when they first arrested us by mistake.

We constantly become what other people want us to be, but starting a human strike means inverting that movement and refusing to act upon the actions of others through the use of power; it means opposing a philosophy of management with the material presence of potentiality. Reality can be more than what any realistic representation of the facts offers. The very concept of reality progressively starts to fade when we loose touch with the possible and the impossible that human strike points to.

A diferencia, sin embargo, de la mercancía estética hecha animalidad posmoderna o su reverso en el afectado esteticismo circundante, nuestro minimalismo estético se reducirá, antes bien, a sublimar la improducción y subsumir la economía, de modo que lo inverosímil pase por retrato (o caricatura al menos) de lo real, lo infigurable por simulacro o fantasma figural de lo genérico, y la desfigurada vida no resulte nada más que mera pulsión mimética, pero en fase de frase, del verdadero arte: el del “nada sino fenómeno”, “nada sino significativo” y el de “pero también las verdades”, es decir, un arte de lo real (no hay otro). En vista, sobre todo, de que ni siquiera podemos permitirnos la chulada de no profesar estética alguna, puesto que eso mismo ya nos haría caer, si no en lo esteticén, en la multiestética, la consigna, en el reino de lo ubiestético, será antes bien: ¡por un sentir inestético!

Aunque “ceci n'est pas insoluble, si le sésame de l'inconscient est d'avoir effet de parole, d'être structure de langage, mais exige de l'analyste qu'il revienne sur le mode de sa fermeture. Béance, battement, une alternance de succion pour suivre certaines indications de Freud, voilà ce dont il nous faut rendre compte, et c'est à quoi nous avons procédé à le fonder dans une topologie. La structure de ce qui se ferme, s'inscrit en effet dans une géométrie où l'espace se réduit à une combinatoire : elle est proprement ce qu'on y appelle un bord. A l'étudier formellement, dans les conséquences de l'irréductibilité de sa coupure, on pourra y réordonner quelques fonctions, entre esthétique et logique, des plus intéressantes”²³⁰. Lo real es como el Quaresmeprenant rabelaisiano, o como cualquier polifemobesaculo en la monstruosa cualquieridad del *logos ti kata tinos* (el decir cualquier cosa a despropósito de cualquier cosa). Supongamos, así pues, que lo real, en cierto sentido, se inmiscuye al través de ese discurso en un entreyo que se posa, y se compone, desde lo informe.

Para acercarnos a ello tendríamos, por fuerza, que vernos obligados a dar un rodeo por el monstruo de lenguaje. Puesto que, en su “détour”, el discurso rodea la

²²⁹ “Human Strike Has Already Begun” in CLAIRE FONTAINE; *Human Strike Has Already Begun & Other Writings*, PML-Mute Books, Luneburgo, 2013. , pp. 29-31. Por supuesto eso es puro Melville. Y habría que ver lo que nos post-aportará la Gran Huelga: las nuevas relatividades no hacen sino organizar, nuevamente, absolutos malentendidos. Es decir, también, la “inadecuación de las palabras” (la *Unangemessenheit der Worte*) y, sobre todo, la incertidumbre, doble arbitrariedad y desconfianza en todas las cosas. Porque los “Flot de feux”, los “Feuerbach”, también son los ríos del sentido. *L'enigme des langues est qu'elles forment des flots de sens...* en efecto.

²³⁰ Cf. LACAN, Jacques; *Écrits*, Éditions du Seuil, París, 1966.

cuestión misma de su cuestión, es decir, que impone “monstruaciones” (*per monstra ad astra*, ya se sabe) y la restringida acción de las inversiones, diversiones y subversiones, dedicándonos, por así decir, tanto a la dialéctica de las palabras en juego como a los objuegos de palabras, las sustracciones y puntuaciones ampliadas. De modo análogo a los sujetos, lo real no hace más que dar rodeos. Siempre está en curso de análisis, en sucesivo proceso de forclusión. Discurre pero no piensa y la verdad es que, en su valedicción extemporánea, la verdad misma se la trae al paio: no quiere la verdad ni en pintura. Digamos que, a todo esto, se declara absolutamente anti-cézanneano. Sobre todo ahora, en el reino de los “gadget” inteligentes: a “gadget” cada vez más inteligente, sujeto cada vez más tonto. En fin, en relación al “détour” y sus bondades para la orientación en el entredós (lógico-estético) del pensamiento, Gilbert Lascault proponía hace ya tiempo lo siguiente: “En esthétique et en littérature, me semble-t-il, la ligne droite, loin d'être le plus court chemin d'un point 'a un autre, est plutôt la voie royale de la méconnaissance. Il faut séduire l'ouvre, se laisser séduire et égarer par elle. [...] voir un film, c'est de laisser venir nos souvenirs personnels et nos fantasmes –et là encore nous ne savons pas distinguer, de même que les héros ne savent pas distinguer leurs souvenir personnels et leurs fantasmes. L'un des caractères donc de la lecture serait son ambivalence; elle constituerait l'union des contradictoires, elle serait à la fois passivité et activité, elle unirait l'observation, la construction, la rêverie, tour 'a tour le sujet s'y décentrerait et entrerait donc dans sa lecture. G. Mouillaud l'a dit: on s'identifie, on refuse de s'identifier et on s'identifie de manière sauvage. Et réciproquement l'objet perçu entre dans le monde du sujet et devient un lieu où il projette ses désirs. En somme, lire, c'est à la fois se concentrer sur soi et sur l'objet et se distraire, s'égarer, perdre l'univers perçu et, à ce moment là, “je” devient un autre. Pour employer librement une formulation de Jacques Lacan, je crois qu'on pourrait dire que l'oeuvre d'art constitue éminemment pour le spectateur le discours de l'autre”²³¹.

Así pues, en su aparecencia, lo que daremos aquí consistirá, parafraseando la tristemente desaparecida y tanto más añorada genialidad de Marc Richir, una especie de “metalengua abortada”, nunca un metalenguaje, sino “un “système” ou un “machin” de lambeaux, de bribes de ce logos à faire et qui ne se saturent de sens en signifiants que du fait que chacune d'entre elles est une partie qui vaut pour le tout, où chaque fois le tout se rejoue dans l'inexorable répétition. La lacune en phénoménalité au plan

²³¹ Vid, “Le détour”, in VVAA; *L'Enseignement de la littérature*, Hermann, París, 2012.

phénoménologique du logos à faire se gorge d'un sens éparpillé à l'aveugle dans les signifiants, se mue, selon notre image, en kyst symbolique qui inhibe l'être-au-monde, l'embarrasse (Binswanger) comme une tumeur maligne. Le structuralisme devait être particulièrement adapté et attentif à ce genre de clôture. Il constitue donc un moment fécond dans la compréhension de ce qui est en jeu. Mais ce n'est qu'un moment, particulièrement apte à saisir les "effets" de sens dans les signifiants. Mais il n'y a d'effet de sens que dans un sens avorté ou manqué²³². De modo que, en esta máquina de hacer trizas y derrotas que nos inventamos (ni que decir tiene que, en este punto, a Tausk y Reich jamás se les podría recompensar lo suficiente²³³), daremos en primer lugar los aciertos *tout court* de los significantes “amos” que flotan en las lecturas y el trabajo de los textos, y escandiremos los fantasmas, las frases, los gestos que, al avanzar, torpemente nos vayan atrapando, o que de antemano, después de las espantosas lecturas, claro, cernidos sobre nosotros, nos obsesionan. El único truco estriba en querer dejarse afectar o no, efectivamente, por ello²³⁴.

Todo se reduce, de entrada, a la implicación (y no aplicación) de las mentadas orientaciones del pensamiento en un cierto número de nombres acontecimentales, o

²³² Vid. Marc Richir; *Phénoménologie et institution symbolique*, Millon, Grenoble, 1988. Citado en un brillante artículo de la prof. Mesnil, a su vez traducido, magníficamente, al español por Pablo Posada Varela: <http://www.revistadefilosofia.org/71-03.pdf>; en relación a este asunto de los malentendidos lacaniano-fenomenológicos, vale la pena de Jöelle Mesnil consultar, asimismo: “El arte de perder el tiempo”, in *Eikasia*, n° 66, sept. de 2015, págs. 195-203 y “Para acabar con... la rabia de concluir” in *Eikasia*, n° 66, sept. de 2015, págs. 251-261.

²³³ Si bien se puede considerar a Al-Razi (nacido Abū Bakr Muhammad ibn Zakarīyā al-Rāzī y conocido como Rahzes por los latinos) como el precursor original del campo psicoanalítico, Tausk fue el genial inventor de la máquina de sugestionar, pero quizá no fuera sólo inventor de eso. Freud mismo le evitaba como a la peste porque se apoderaba de sus ideas incluso antes de que el propio Freud las hubiese producido. Su final fue trágico y solitario, condenado al mayor de los ostracismos. Por lo que respecta al malhadado Reich, le expulsaron de todos los sitios: del marxismo por ser psicoanalista, del psicoanálisis por ser marxista, de la Alemania Nazi por ambas cosas y, de EE.UU, finalmente, no le expulsaron, pero las Brujas macartistas le quemaron los libros en el Incinerador Gansevoort aunque, en el fondo, le encerraron por estafador... es decir, por no vender mercancías, sino valores de uso... *The Fucking Machine-pireluuu*.

²³⁴ La cuestión (*die Sache*), es *derechef* la de la de la Cosa misma (*das Ding*): dejarse afectar, tratar, cercar, envolver, rodear, incluso atrapar por ella, pero volver para contarlo, traerlo, presentarlo. Tal como advertía Patrice Loraux: “Bastante se ha dicho. Sólo los grandes autores están a la altura de sus principios. No habría que ver aquí ninguna entidad metafísica. Los principios son la cosa misma, en tanto que a ella se accede por un contorno que no es el “por nosotros”. Los principios son el otro contorno del “por nosotros” y el autor es afín a ellos. ¡Que no se vea aquí nada místico! La Cosa misma: sin duda la palabra da miedo y, sin embargo, no es nada sino el nombre de la situación de pensamiento más clásica en la que el acceso a... ya solamente es posible desde aquello que nos hace acceder. Es autor aquel que ha perdido toda reticencia, y también toda resistencia, ante esa dificultad que pone especialmente en un aprieto al 'por nosotros'”. Vid. a este respecto: “A la altura del autor. Propositiones de ajuste”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. Cabe remarcar, por otra parte, que Freud mismo designó a su empresa (a saber: el psicoanálisis) como *die Sache*.

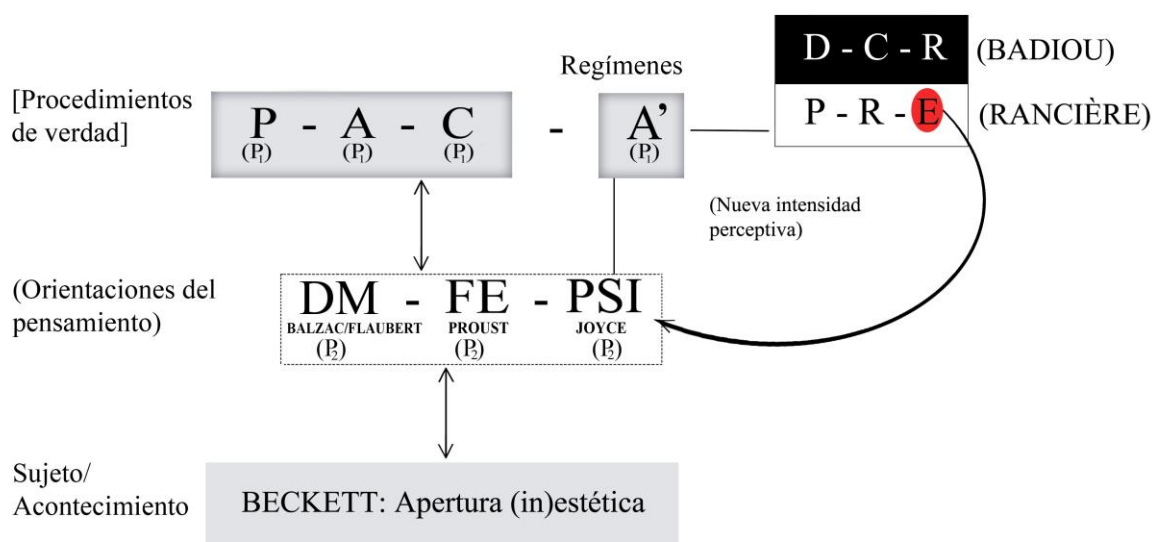
singletones²³⁵ si se prefiere, para la literatura y el arte: Balzac-Flaubert, Proust, Joyce y nuestro caso aparte que será Beckett. ¿Qué se entiende por implicación? Es muy sencillo: leer “con”... Leer a Balzac y Flaubert con Marx y sus refundiciones dialécticas más renovadas, leer a Proust con Husserl y sus ampliaciones fenomenológicas más actuales, leer a Joyce con Freud y su reinención lacaniana y consecuencias, leyendo, en fin, a todos ellos implicados en Beckett. Hasta aquí estaríamos, mal que bien, en lo clásico. Pero, se trata, asimismo, de un “más difícil todavía”... Ante todo y, a ser posible, en el mismo movimiento moebiano: leer la dialéctica con Balzac y Flaubert implicados, la fenomenología con Proust implicado, el psicoanálisis con Joyce implicado. Y, luego, a la postre, escribir conspiraciones, relaciones secretas que se dejan aprehender siguiendo la lógica de la no-relación, correspondencias sin correlato²³⁶... en una palabra,

²³⁵ Acerca de la lógica del singleton o singulete, en su dignidad filosófica más actual, puede uno acudir a las obras magnas de Alain Badiou: *L'Être et l'Événement*, Seuil, París, 1988 y *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement, 2*, Seuil, París, 2006. A falta de una tercera parte que esperamos con ansias y cuyo título ya se publicita como “La inmanencia de las verdades”, puede consultarse, asimismo, sus divulgativas menores (en volumen pero no en importancia): *Second manifeste pour la philosophie*, Fayard, París, 2009 y *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, París, 1989. Obviamente, no ha de descuidarse, la etimología marinera de singlar: servir de guía en la navegación... después de todo el singleton funciona como punto de acceso global. La anarquitéctica alcanza, así pues, a una sistemática de navegación triangular (dialéctica-fenomenología-psicoanálisis), que hace las veces de una brújula sin Norte. Es decir que sin duda fracasa, es una máquina para fracasar, y para la “rature” en lecho. Por tanto, para la *lit-et-rature*. El lecho de todas las tachaduras y de todos los fracasos. *Coeundi et concipiendi*. Por eso Leiris decía que la “Lit” era igual a una “île” (a lo que, tal vez, habría que allegarle el hecho de que el relato –el “récit”– puede muy bien pasar por un arrecife). Y por eso, para cuando llega a Beckett, ya sólo queda el “rater” todavía peor: “Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore”. Por otra parte, entre los mitos, también distinguía Leiris, por cierto, el mito del Norte: “Quelques mythes : le Nord, ensuite les lieux calcinés par le soleil. Le voyage et les bateaux. Quelques adjuvants matériels : alcool, et – à un degré beaucoup moindre, très épisodiquement – opium (surtout dross), cocaïne, héroïne” (Leiris, *ipse dixit*, etc.). Sólo que, en vez de aquella, lo que nosotros tenemos como único alivio es el heroísmo de algunos singuletes o singletones: Marx, Freud, Nietzsche, Husserl... y sus refundiciones más actuales. En fin, las orientaciones en el pensamiento. Lo demás es una cuestión duchampiana de M.E.T.R.O (*Aimer tes héros*) o de “metáfora”, es decir, de tranvía si aún somos un poco griegos. Quien se declare enemigo mío se convertirá en mi héroe.

²³⁶ Correspondencias sin correlato: siempre hay una carta (o una letra) que llega a su destino. Pero siempre hay una carta (letra) que no llega a su destino. *Of course it happened of course it didn't happen*. El hecho es que se nos vuelve del todo indirimible. Eso quiere decir, asimismo, que siempre hay acontecimientos que se pasan de nombre y nombres que no llegan al acontecimiento. Por eso se requieren, más que nunca, las verdades procedimentales. Es decir que hay nombres innombrables, ni que decirse tiene y, sin embargo, el sujeto no es más, pero tampoco menos, que posición o deposición en cuanto al susodicho acontecimiento. Resto desustancializado, o pináculo arrastrado beckettiano, si se prefiere. Un epónimo del vacío, en resumen. Singulete o singleton, punto nulo, que permitirá, eso aguardamos, un acceso más o menos transoperatorio al libre juego de la subjetivación proveniente. Y no es que, aquí, a nosotros la transpasibilidad no nos funcione, es sólo que si se parte de un plano de inmanencia lo que no funciona es la contratransferencia. Y nuestro planteamiento sigue siendo peligrosamente inmanente: nos las vemos, sin poder hacer nada para evitarlo, con la aporía y el fiasco en flor de las síntesis primarias. Es decir que transoperamos salvaje y esquemáticamente, sin trascender el nivel superior, en, con y entre la transoperación misma. *Ah! a selvajaria desta selvajaria! Merda*. El “Urphänomen” está siempre ya hecho y su trascendencia depende, en lo

todas aquellas cosas cuya atractiva tendencia “nous porte à rechercher (ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, etc.”²³⁷. En efecto, todo ello reside, si se quiere, en una especie de complejo de Lautréamont, que es un complejo del *autrement*, un deseo de metamorfosis que destruye todo el saber, lo disuelve.

Veámoslo, mejor, en esquema:



Alejandro Arozamena # Tesis

Donde los procedimientos de verdad²³⁸ (PAC- A': Política-Amor-Ciencia y Arte) son

preyoico mismo, del Discurso de Otro. A lo que se allega el hecho, o en el límite el propio des-hecho, de que decir si quiera “estar hecho” supone una auténtica esquizofrenia en su pretensión a desdecirse. ¡Y qué esquizofrenia! En fin, ya estamos divagando... Puede que la carta de la empezáramos hablando en esta nota estuviera plausiblemente enviada pasado mañana desde Orange County (Yugoslavia). Firmado: Ilegible.

²³⁷ Se trata, como es presumible que quiera saberse, de un extracto de *Los Cantos de Maldoror*, vid. a este propósito Isidore Ducasse (también llamado supuestamente, digamos que seudodenominado, Conde de Lautréamont); *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, París, 1963.

²³⁸ Los procedimientos son siempre de verdad, imperativamente y en toda circunstancia, aunque, no pocas veces, pudieran carecer de prender sentido. Que sean de verdad, por cierto, no significa que

considerados como P1, es decir, como pensamientos primeros, condiciones de fidelidad para las orientaciones de pensamiento (P2 o pensamiento segundo) en las que se implican a tales autores.

Para el caso específico del Arte (la A' separada cuya producción como verdad consiste, crucialmente, en la creación de nuevas intensidades perceptivas), distinguimos: tres regímenes de visibilidad según la terminología de Jacques Rancière, a saber, en nuestro esquema: el P-R-E del recuadro inferior, es decir, los regímenes poético (P), representativo (R) y estético (E), este último en rojo: es en el que nos encontramos aún hoy, correspondiéndose, para nada casualmente, con los descubrimientos continentales marxianos, freudianos y husserl-nietzscheanos; o tres singularidades masivas según la jerga, ahora, de Alain Badiou: el D-C-R en negro de arriba, que quiere decir el esquema didáctico (D), clásico (C) y romántico (R).

Sólo hay verdad, sin duda, a causa de filosofía y, recíprocamente, sólo habrá filosofía a condición de verdad. Pero no se trata de cerrar, colmar, suturar la incompletitud y multiplicidad de las verdades con las ideas filosóficas, nada más lejos de nuestras intenciones, sino de inquietar su maravilla para producir verdades nuevas; se trata, a saber, de compartir su eternidad, para volverla, así, transitoria o, todo lo menos, transpasible. A falta de imperativo de eternidad que no sea provisorio, nos lo jugaremos todo, un poco condescendentemente, lo reconocemos, a una *random reading* que persigue el hilo del flotante deseo lector, su sentido, ya que, para decirlo mediante otro *logion* de los nuestros: el sentido más sintomático es el deseo y, sintomáticamente, el deseo es el otro nombre del sentido.

sean verdaderos, ni falsos tampoco. *Veritas index sui et falsi*, ya se sabe. Nos movemos en el espinoso sujeto de lo indecible: las verdades, paradójicamente, no son ni verdaderas ni falsas. Y lo que se opone a la verdad no es la mentira, sino la tontería. Por supuesto que existen, más allá o más acá del quiasmo, estrictas prácticas en cualquiera de sus campos discursivos: las distintas variantes de la "talking cure", la libre asociación o la escucha flotante en psicoanálisis y sus implicaciones siempre reconquistadas a lo real, la sustracción dialéctica siempre renovada bajoacontecimentalmente, el escurrizado quehacer fenomelogizante basado en una *epojé* ahora ampliada (si no refundada constantemente), etc. Etc. Pero el caso es que todas esas prácticas, si no es abusivo hablar en esos términos, se soportan en el fracaso y en el saber-hacer con el no-saber, precisamente. Escribe Le Bot a este respecto: "La pensée ne saute pas par-dessus son ombre. Elle ne sort pas de soi ; le réel est son au-delà. Savoir est redoubler par un second savoir ce qui est toujours déjà institué par un savoir. Le redoublement sur soi de la pensée donne le pouvoir réel sur le réel. Mais le réel lui-même? Sa présence, là, en regard de la pensée? Cet effet du travail de pensée que les Grecs ont nommé "énigme". Les noms des dieux en Grèce sont les noms innombrables de l'énigme. Étant nombreux, ils trament entre eux des amours et des haines. Ils rusent. Ils habitent les sources et les arbres. Le dieu biblique tripote la boue. Son christ me fait horreur, la mise en scène de son agonie. Le reposoir des fleurs a une odeur de pourriture. Se soutenir d'une éternité légère". cf. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989.

Una verdad es siempre indiscernible. Se trata de un agujero en el saber. Si, al igual que todo lo que es, su ser en tanto que ser, no es más que pura multiplicidad, las (unas) verdades trasparecerán, por añadidura, como multiplicidades genéricas. Las verdades políticas, artísticas, amorosas o científicas, siguiendo ahora el vocabulario de las *LdM* de Alain Badiou, poseen siempre un fondo ontológico, un rasgo acontecimental, un cuerpo, un presente local, un afecto y un presente global. Y se encarnan en una figura y una destinación del sujeto²³⁹.

Se trata, una vez más y en efecto, de que los PV se nos dan como pensamientos primeros. Ahora bien, obviamente, para que exista pensamiento, primero, ha de suspenderse lo obvio. Tal y como sostiene Richir:

De la manera más general, y tan desprendida y desenvuelta como nos sea posible de toda presuposición, se puede decir que hay pensamiento cuando algo no cae por su propio peso, desde el momento en que hay algo que no se da por hecho o no va de suyo, es decir, a partir del momento en que surge lo no obvio, cierta perplejidad ante una cuestión punzante –desde lo más elemental en el campo práctico hasta lo más complejo en el campo “especulativo”–, una ordenación de la cuestión y una formulación del problema a resolver.

Por tanto, para que haya pensamiento, tiene que surgir aquello que no va de suyo, lo no obvio y, a partir de ahí, debe encontrarse la cuestión: es decir, que la formulación del problema está íntimamente ligada a la *manera* en que se efectúan el surgimiento y el encuentro; ligada, aún más, tal es la

²³⁹ Traducimos muy rápido, la sistematización badioudiana: en política, por ejemplo, podemos ver como el fondo ontológico se divide entre Estado y gente (representación/presentación), el rasgo acontecimental pasará por tomar la medida (fijación) de la superpotencia del Estado, para ello se hará necesaria la encarnación en un cuerpo que bien podemos llamar: Organización. Un presente local político es la creación de una nueva máxima igualitaria, su afecto es el entusiasmo, su presente global es siempre secuencial. En el procedimiento de verdad artístico nos las vemos con un fondo ontológico que es el de la intensidad sensible y calmada de las formas, si tiene lugar un acontecimiento, cuando tiene lugar y porque tiene lugar, entonces, a partir de ese punto se puede dar forma a lo que antes era informe: ese sería el rasgo acontecimental en arte. Su cuerpo es la obra y su presente local la apertura de una nueva intensidad perceptiva. El afecto artístico es el placer. El presente global del arte se articula en las diferentes configuraciones artísticas. Para el amor, el fondo ontológico es la disyunción sexuada (bisexual, lo que quiere decir: homosexual y heterosexual); el rasgo acontecimental es el encuentro (y el reencuentro: ama lo que jamás verás dos veces), su cuerpo es la pareja, su presente local se articula en una nueva intensidad existencial. Su afecto es la felicidad; su presente global, el encantamiento. La ciencia, es decir, para Badiou, la matemática u ontología transitoria, es una linde entre el mundo comprendido o no comprendido por la letra, su rasgo acontecimental es, precisamente, el paso de lo que, antes rebelde a la letra, ahora le estará sometido; por tanto, su cuerpo será estrictamente lo que podemos llamar un resultado (ley, teoría, principios...), el presente local sería la creación de nuevos conocimientos, su afecto la alegría y el presente global de la ciencia: la teoría. Cf. BADIOU, Alain; *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement*, 2, Seuil, París, 2006. Pero también, por supuesto: BADIOU, Alain; *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, París, 1989; BADIOU, Alain; *L'Être et l'Événement*, Seuil, París, 1988. BADIOU, Alain; *Peut-on penser la politique?*, Seuil, París, 1985; BADIOU, Alain; *Théorie du sujet*, Éd. du Seuil, París, 1982; BADIOU, Alain; *Deleuze: El clamor del ser*, Manantial, Buenos Aires, 1997; BADIOU, Alain; *Beckett, l'incroyable désir*, Hachette, París, 1995; BADIOU, Alain; *Conditions*, Seuil, París, 1992. BADIOU, Alain; *Breve tratado de ontología transitoria*, Gedisa, Barcelona, 2002; BADIOU, Alain; *San Pablo, la fundación del universalismo*, Anthropos, Barcelona, 1999; BADIOU, Alain; *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, París, 1998. Y eso como mínimo.

paradoja del pensamiento, a la manera en que el pensamiento ya se *anuncia* en el surgimiento y el encuentro, pero sin darse, sin embargo, en vías de su resolución. Dicho de otro modo, todo pensamiento se sostiene a sí mismo en la cohesión intrínseca de tres momentos que son el *surgimiento* de lo que no se da por hecho, de lo no obvio, la *posición* de la cuestión y su *formulación como problema* en términos que hagan posible su resolución.

Sin embargo, lo no obvio, aquello que no va de suyo, también puede surgir sin plantearse como problema a resolver: puede surgir en el estupor, en el asombro, la decepción o la revuelta –que participan a la vez del humor y del sentimiento. Para que la cuestión se convierta en problema, se hace precisa una elaboración que busque, en la situación que no se da por hecha, lo apropiado para despertar los términos de un problema susceptible de resolución. Elaboración que no haría sino comenzar, y cuyo éxito sólo podrá asegurarse si la ordenación de estos términos conduce a la resolución del problema. Por tanto, dicha ordenación, de alguna manera se precede a sí misma y sólo conduce a la resolución si, de la misma manera, consigue, por así decir, adecuar sus pasos a su propio andar, esto es, sólo si se pone de acuerdo a sí misma y consigo misma en la resolución. En este sentido, un problema irresoluble es, las más de las veces, un problema mal planteado o un problema cuya elaboración inicial se embrolla en sí misma porque no sabe ponerse de acuerdo a sí misma consigo misma. En ese caso, se produce el retorno más o menos brutal a los humores y sentimientos ligados a lo no obvio, donde, antes que comprender, uno queda comprendido por lo no obvio sin comprender, precisamente, aquello que no va de suyo, ese mismo no obvio (no se comprende lo que no se comprende). Por consiguiente, en este mismo sentido, la elaboración inicial consiste en emprender y entreprender el comprender dónde, cómo y por qué no se comprende²⁴⁰.

La orientación en el pensamiento viene intrincada, sólo que *nachträglich*, a esos pensamientos segundos, ya que son los PV los contribuyen al pensar de la filosofía (son los pensamientos primeros que condicionan, es decir, dan qué pensar a la filosofía, cuya función, con traslucir verdaderamente superfetatoria en relación a la impresión necesaria de los PV, no deja de resultar, sin embargo, orientativa al hilo de aquellos). Tan sólo hace falta, no es mucho pedir, una pequeña predisposición. Un cierto minimalismo que nos insufla el ánimo. Una hipótesis del continuo dialéctico-fenomenológico-analítico. Un soplo. Un esfuerzo más. Poético. Ético. Cuántico. ¡Que el siempre necesario pensamiento del duelo no dé nunca paso, en autodualidad, al duelo del pensamiento!

Ahora bien, por lo que respecta al Sujeto/Acontecimiento, no nos creemos en condiciones, aún, de adelantar mucho más que lo siguiente: su estructura consiste, siempre, en una black-box metaestable: $S \rightarrow \blacksquare \rightarrow (S + V)$, en la que un sujeto entra y, por definición, ya no se sabe lo que sale, sólo que ahora se trata de un sujeto

²⁴⁰ Vid. RICHIR, Marc; *El cuerpo (seguido de “La verdad de la apariencia”)*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015.

acompañado por una verdad. Por tanto, una verdad múltiple es un pre-acontecimiento de subjetivación y un acontecimiento, una posverdad subjetivada. En el caso de Beckett, una apertura (in)estética que, aflore o no, impele y excele contemporáneamente.

De este modo, a lo que interpelaremos mediante el nombre supernumerario, siguiendo a Badiou, es al nombre de un acontecimiento, o nombre acontecimiental. Nombre del cual un sujeto puede hacer *lengua*. En seguida habría que distinguir entre lenguaje, lengua y fuera de lenguaje, donde el acontecimiento estaría del lado del fuera de lenguaje y el sujeto (colectivo para la política, mixto para el arte y la ciencia y sintético disyuncional para el amor) sería la autonomía de una lengua vacía. Pero, por motivos que tocan más a la teoría de la relatividad que a la tragedia griega, o si se quiere, por motivos clásicos de espacio-tiempo y otras categorías realmente básicas de la estética trascendental kantiana, nos saltaremos todo esto para atender simplemente al acontecimiento, a la (una) verdad o a las (unas) verdades, y a los fenómenos (o sea, al sentido) de mundo como *nada más que* fenómenos de mundo.

Llamo “acontecimiento” -dice Badiou en *LHC*- a una ruptura en la disposición normal de los cuerpos y de los lenguajes tal que existe para una situación particular (*El ser y el acontecimiento* (1988) o *Manifiesto por la filosofía* (1989)) o tal que aparece en un mundo particular (*Lógicas de los mundos* (2006) o *Segundo manifiesto para la filosofía* (2009)). Lo importante, aquí, es señalar que un acontecimiento no es la realización de una posibilidad interna a la situación, o dependiente de las leyes transcendentales del mundo. Un acontecimiento es la creación de nuevas posibilidades. Se sitúa no simplemente al nivel de los posibles objetivos, sino al de las posibilidades de los posibles. Lo que puede decirse así: con respecto a la situación o al mundo, un acontecimiento abre a la posibilidad de lo que, desde el estricto punto de vista de la composición de esa situación o de la legalidad de ese mundo, es propiamente imposible. Si nos acordásemos aquí de que, para Lacan, siempre tenemos la ecuación real = imposible, veríamos enseguida la dimensión intrínsecamente real del acontecimiento. También se podría decir que un acontecimiento es la llegada de lo real en tanto que posible futuro de sí mismo²⁴¹.

²⁴¹ BADIOU, Alain; *Circonstances*, 5. *L'Hypothèse communiste*, Éditions Lignes, París, 2009. La traducción es mía: A. Arozamena.

El acontecimiento (*Événement, Ereignis, Event...* cuya declinación primera se sostuvo, de un modo epicúreo, en el *clinamen*) es inhumanamente humano, puro encuentro o apropiación fuera de sentido y de lenguaje, pongamos que lo sublime en tanto que cual: lo real, el desastre del sujeto que crea el posible de una nueva subjetivación. Y por eso, paradójicamente, es por lo que puede decirse que no hay verdad sin sentido; puesto que el sentido es lo único que puede volver humanas a las verdades. Sólo que, en el auténtico arte, diríase que abriendo la nada del fenómeno de mundo, organizándose alrededor del acontecimiento vacío, se deja desnudo el artificio, no ya del propio arte en cuanto que tal y sobre todo, es preciso añadirlo, del mundo mismo, aun sin todavía poseer por ello valor o sentido, tan sólo prendiéndolo. Es decir que: ¡el sentido no se tiene, se hace! El sentido es siempre sentido *in fieri*.

Por lo mismo, o incluso por una sinrazón aún más fuerte, no hay Verdad de la (una) verdad. “Ficción de saber -dice Badiou- la Verdad es lo in-sabido de tal ficción. Ficción de arte, la Verdad es lo indecible de tal ficción”²⁴². Lo que también puede decirse así: no hay sustracción de la última sustracción. No hay última palabra, ni última instancia, no hay metalenguaje (pero sí puede haber, en cambio, metalengua, metatraducción, etc.). Y es que, en cierto sentido, el arte y la filosofía tienen el mismo objeto: el mundo como fenómeno o, así los llama Richir, los fenómenos de mundo y, por eso, como ve muy bien Sacha Carlson “la inquietud artística es también una inquietud fenomenológica”²⁴³. Ahora bien, como puede aprehenderse desde Badiou, la sutura es el des-ser de la filosofía, y el ser es, por decirlo así, un más allá de todo concepto. De ahí que, para Badiou, tan sólo la matemática va a acercarse a algo así como lo que tendríamos que llamar una “ontología transitoria” y de ahí, asimismo, que a la fenomenología de las verdades, a su lógica del aparecer, él la llame “dialéctica materialista”. Por otro lado, haría falta también una crítica del sentido en beneficio de

²⁴² BADIOU, Alain; *Condiciones*, Siglo XXI, México, 1992.

²⁴³ Sacha Carlson, *De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendantale chez Marc Richir*, Tesis doctoral codirigida por Michel Dupuis y Guy Vankerhoven, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2012. [La traducción es mía: A. Arozamena]. Como ya se ha dicho, jamás les agradeceremos lo suficiente a este brillantísimo “compositor” fenomenológico y a la no menos impagable amistad y saber hacer de Pablo Posada Varela el habernos traído el mundo y al mundo richiriano, brindándonos, casi siempre en medio de grandes penurias, distancias y dificultades, todas las posibilidades a su alcance: desde libros, hasta escáneres, audios y otras comparticiones que, verdaderamente, van más allá de lo imaginable. Sin su concurso y esfuerzos (a más del de algunas otras geniales y generosas soledades: como Pelayo Pérez, Román García y, ante todo, el maestro Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina...) cualquier empresa fenomenológica, sobre todo en lo que de un tiempo a esta parte se haya podido avanzar en los países hispanohablantes, se hubiera visto mermada o cortada de cuajo irrevocablemente.

un cierto saber de lo real. Y eso nos lo traerá el psicoanálisis. Lo que también podría decirse: la (una) verdad sobreimpone una ficción de arte a una ficción de saber.

Es muy de notar, por otra parte, que la paradoja y el oxímoron sean efectivos al máximo pues, como siempre, del *impasse* sale el pase. O como dice Badiou: “El *impasse* del ser [...] es en verdad el pase del sujeto”. Sobre todo cuando, sin última instancia, no se trata sino de decidirse a decidir. En una palabra, no hay matriz ontológica admisible para el acontecimiento o, al menos, no la hay en tanto que finalmente la intervención se estructurará como una nominación, es decir una estructuración de paso entre el número y el nombre, cuya operación productiva más fundamental es hacer nombre de un elemento impresentado, reconocer un múltiple como acontecimiento²⁴⁴.

Acontecimientos, pues, sólo los va a haber en el poema, el matema, la invención política o en el encuentro amoroso, pero los hay, al fin y al cabo y eso es lo que importa, por muy suspendidas o precarias que sean siempre las nominaciones... ¡el ser del hay es lo múltiple puro!

Ahora bien, de nuevo en el campo del sentido y el sinsentido, *il faut conter toujours toutes les contradictions*. Así pues, y contradicho a todo esto, pero no del todo antagónico, se destaca este escrito de Marc Le Bot, aferente al arte, que traemos tal cual en este punto del enredo:

El pensamiento artístico, en pintura por ejemplo, rompe mediante artificios visuales con la usualidad de las miradas que aciertan a ver frutas, mujeres o flores en el supuesto salón. Rompe con las verdades establecidas o en vías de establecerse, hace aparecer estas y esas cosas como totalmente otras. Las hace aparecer, incluso, absolutamente distintas a lo que se dice que son en toda verdad respecto a los legítimos saberes socialmente instituidos. El arte hace aparecer lo real como distinto, en su realidad, a cualquier “sentido” que de él pueda darse: lo exhibe en su realidad inverificable, insensata, enigmática; aunque, en efecto, se deja acompañar siempre por una ambivalencia afectiva donde se mezclan, sin cesar, angustia y maravilla. Por eso el “no-arte” de los *ready-mades* duchampianos nos resulta tan precioso: perturba la percepción de nuestros utensilios cotidianos.

¿Qué nos dicen los conceptos de “valor” y “sentido” con arreglo a esta experiencia de lo real que provoca el arte y cuya historia da prueba de su carácter transhistórico? Nada. Pero, ¿no hay nada más que decir acerca de esta experiencia o, cuanto menos, de algunos de sus efectos, aunque sólo

²⁴⁴ Vayamos a *El Ser y el acontecimiento*. Se dice en la Meditación 31 “El pensamiento de lo genérico y el ser en verdad”: “Una fidelidad no puede depender del saber. No se trata de un trabajo sapiente sino de un trabajo militante. “Militante” designa tanto la exploración febril de los efectos de un nuevo teorema, como la precipitación cubista del tándem Braque-Picasso en 1912-1913 (efecto de una intervención retroactiva sobre el acontecimiento-Cézanne), la actividad de San Pablo o la de los militantes de la Organización Política. El operador de conexión fiel designa otro modo del discernimiento, que de manera externa al saber, pero bajo el efecto de una nominación de intervención, explora las conexiones con el nombre supernumerario del acontecimiento”, Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

fuese apremiarnos a reconocer los artificiosos debates en los que el arte bascula entre lo verdadero y lo falso, debates que son siempre relaciones de fuerza y poder, así como el moralismo subyacente en todas las atribuciones de valor?

El enigma de lo real que es el objeto del pensamiento del arte es el secreto del mundo. El arte es un pensamiento irreligioso de lo sagrado. La mierda también es materia del mundo. Pero el arte, como todo pensamiento, es un pensamiento de la materia, no la materia misma. El pensamiento, y el arte, no dicen lo que son las cosas. Describen los rodeos y efectos del trabajo de pensamiento. Algunos de estos efectos lo son de sentido, son efectos de saber. Otros, no. El arte, en realidad, no quiere saber nada. Piensa el enigma de la presencia de todo lo que arruina el sentido y que, las más de las veces, está ya ahí, presente como Figura²⁴⁵.

Sea. Pero como desfigurada figura de lo Infigurable, apostillaríamos nosotros.

Por lo que respecta al sujeto, tal vez hiciera falta un esquema de agenciamiento (*Ordnungsschema*). En *Moradas de otra parte*, Serge Leclaire, utiliza los puzzles de George Perec, en concreto el *pouce-pouce* aparecido en el Magazine Littéraire nº 193 de marzo de 1983, para hacer un acercamiento a la cuestión del sujeto. Nosotros, *c'est à nos tour* y, además, nos viene de perlas, utilizaremos aquí a Leclaire para lo mismo. Ofrecemos, así pues, unos trozos de su proposición. Dice así:

²⁴⁵ Marc Le Bot; "L'art n'a ni sens ni valeur", In: *ETC*, nº 7, 1989, p. 22-23. [La traducción y establecimiento al español son míos: Alejandro Arozamena]. A este propósito, el último Lacan o sea el gran Lacan, con gran tacto en su audacia (como siempre, pues esa era su costumbre háptica, por otra parte), ponía la función de lo real en el saber, en el Seminario 25, *El Momento de concluir*, del modo siguiente: "había enunciado en otros tiempos que "No busco, encuentro". Son mis palabras tomadas en préstamo a alguien que tenía, en su tiempo, una cierta notoriedad, a saber el pintor Picasso. Actualmente no encuentro, busco. Busco, e incluso algunas personas no encuentran inconveniente en acompañarme en esta búsqueda. Dicho de otro modo he vaciado, si puede decirse, esos anillos de hilo con los cuales hacía antaño cadenas borromeas. A esas cadenas borromeas las he transformado no en toros, sino en tejidos tóricos. Dicho de otro modo, son toros que llevan ahora mis anillos de hilo. Esto no es cómodo dado que un toro es una superficie, y hay dos maneras de tratar una superficie. Una superficie lleva trazos, y esos trazos que se encuentran están sobre una de las páginas de la superficie —dicho de otro modo una de las caras de la superficie— esos trazos son actualmente los que encaman, soportan mis anillos de hilo, mis anillos de hilo que son siempre borromeos". Sin duda para que algo sea tórico (el toro en matemáticas es una superficie de revolución) habría que agujerear un mundo lleno. ¿Qué es lo que lo agujerea? ¿qué es lo que deshace un consenso de tangentes? Responde Jean Borreil: "los singulares, tan ordinarios como todo lo otro y, sin embargo, extraordinarios. Punto sobre una línea inscrita en la superficie matemática de la botella de Klein o grado cero en la escala de las temperaturas. [...] Este punto que agujerea lo lleno y lo vuelve como un guante (sin volverlo, sin embargo, sino justamente siguiendo su "piel"), es un punto precario, frágil e indecible en otra parte que en las ciencias. Por él, huye el mundo. Agujerear es aquí metafórico, por supuesto. Pero, justamente, ¿no son las metáforas en sí mismas un agujero en lo lleno del discurso, una suerte de bloque de luz que ilumina la oscuridad discursiva desde su claro? ¿Por qué? Porque la metáfora produce una pequeña separación entre dos representaciones". Pues bien, el arte también es, en efecto, y tal y como lo llama el primer Richir, un "traza-miento in-finito". Tórico y borromeo sin duda, basten aquí, por caso, los testimonios de Cézanne y Bonnard: "Mais le centre? Je ne puis trouver le centre", constataba el descentrado Cézanne. Y es que, como quería Bonnard, para empezar cualquier cosa lo primero que va a tener que haber es un vacío en el medio.

El sistema de las representaciones inconscientes tiene un efecto: produce en los seres vivos que hablan, debido a que el inconsciente existe, un sujeto. S es mi cifra para designar al sujeto, y es también la inicial de mi nombre. Cuando se habla o cuando se juega con los pequeños peones del sistema de las representaciones, esto produce un lugar o una función. Cuando ustedes mueven el peón, por lo menos hay un dedo que lo está moviendo. Esto se hace merced a la palabra, por la evocación de las representaciones inconscientes. Una mano, un objeto o nada, o todas las palabras que el padre debió decir constituyen al sujeto. En el sistema de las representaciones inconscientes esto produce Yo [*Moi*], a saber: un lugar que reúne y produce la ilusión del individuo.

El sujeto del inconsciente no es lo mismo que el yo. Les he dicho que se trata de una función que permite la relación entre a, b, c, y todas las permutaciones.

Tienen aquí el dibujo de este pasatiempos.

Hay números o letras, y una casilla vacía que permite desplazarlos. El sujeto sería algo así como la casilla vacía que permite el desplazamiento. El problema sigue siendo saber de qué modo el sistema de las representaciones tiene una relación o una no-relación con la “otra cosa”, porque tal sistema no puede existir si esa “otra cosa” no existe. No hay movimiento si no hay fuerza.

Para jugar, es preciso que el sujeto sepa donde radica la fuerza de la ley. Aquí (casilla vacía). Es preciso, pues, que tenga una apertura hacia esa “otra cosa”, de lo contrario sería simplemente una máquina o una computadora para resolver el problema. Pero algo se juega para nosotros: el placer que hace que la máquina funcione. El sujeto, entonces, ha de poder estar en relación con la fuerza, con la otra cosa. Lo cual no puede acontecer sino por esta puerta, que es la única relación, la única vía. La cuestión es, pues, establecer o construir una relación entre el sujeto del inconsciente y la función de relación, que el sujeto encuentre la puerta o haya algún sujeto que vaya hasta la puerta y tenga una relación con la “otra cosa” que le permita jugar este juego²⁴⁶.

²⁴⁶ Vid. Serge Leclaire; *Escritos para el psicoanálisis I, Moradas de otra parte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000. Pero vayamos, si es que el ejemplo de Leclaire se nos queda corto, a las fórmulas lacanianas más puras. Por dar una recopilación de sus “hits” más famosos: “Le sujet de l'inconscient est à situer comme ex-sistant; c'est-à-dire situé à une place excentrique”, “C'est l'ordre symbolique qui est, pour le sujet, constituant”, “Le sujet suit la filière du symbolique”, “Le déplacement du signifiant détermine les sujets dans leurs actes”, “Le signifiant est prééminent sur le sujet”, “Dans le parcours subjectif, l'actualité du sujet a, dans son présent, le futur antérieur”, “L'homme a pu entrer dans l'ordre symbolique, comme sujet, par la voie d'une béance spécifique de sa relation imaginaire à son semblable”, “Le défilé de la parole se reproduit chaque fois que le sujet s'adresse à l'Autre, comme absolu”, “L'Autre peut annuler le sujet”, “C'est du champ de l'Autre que le sujet reçoit son message

sous une forme inversée”, “Le procès de subversion de la fonction de l'image, chez le sujet, est constitutif”, “L'identification est la transformation produite, chez le sujet, quand il assume un image”, “Par le langage, le je a fonction de sujet”, “L'action psychanalytique suppose un sujet qui se manifeste comme tel à l'intention d'un autre”, “Seul un sujet peut comprendre un sens”, “Tout phénomène de sens implique un sujet”, “Je ne se confond pas avec le sujet”, “L'identification du sujet infans à l'image spéculaire est le modèle du rapport fondamentalement aliénant où l'être de l'homme se constitue dialectiquement”, “L'entreprise du fou est insensée, en ceci que le sujet ne reconnaît pas dans le désordre du monde la manifestation même de son être actuel”, “Le transfert n'est rien de réel dans le sujet”, “Il existe une frustration inhérente au discours du sujet”, “L'ego est frustration d'un objet, où le désir du sujet est aliéné”, “Plus l'ego s'élabore, plus s'approfondit pour le sujet l'aliénation de sa jouissance”, “L'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient”, “L'inconscient du sujet, c'est le discours de l'autre”, “Dans la folie, on rencontre un délire qui objective le sujet dans un langage sans dialectique”, “Dans la folie, l'absence de parole se manifeste par les stéréotypies d'un discours où le sujet est parlé plutôt qu'il ne parle”, “Dans les névroses, le symptôme est le signifiant d'un signifié refoulé de la conscience du sujet”, “Le sujet introduit la division dans l'individu”, “Pour libérer sa parole, le sujet est introduit, par la psychanalyse, au langage de son désir”, “Need et demand pour le sujet ont un sens diamétralement opposé”, “La parole, dans sa fonction symbolisante, va transformer le sujet à qui elle s'adresse, par le lien qu'elle établit avec celui qui l'émet”, “La responsabilité de l'analyste chaque fois qu'il intervient par la parole, est de reconnaître ou d'abolir le sujet comme tel”, “L'analyse a pour but la réalisation, par le sujet, de son histoire dans sa relation à un futur”, “Le support du transfert est le sujet supposé savoir”, “Le désir du sujet cessant d'être infans est de devenir le désir d'un autre qui le domine”, “Le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir”, “La personnalité du sujet est structurée comme le symptôme qu'elle ressent comme étranger”, “Le Moi n'est toujours que la moitié du sujet”, “La parole suppose un sujet”, “Un acte suppose un sujet”, “Le discours vrai est constitué par la connaissance du réel, en tant qu'il est visé par le sujet dans les objets”, “Le sujet vrai est le sujet de l'inconscient”, “Si l'analyste a affaire avec l'ego du sujet, c'est qu'il sert alors de support à l'alter ego du sujet”, “L'expulsion primaire définit le réel comme extérieur au sujet”, “Ça est das, et non pas Es”, “Le sujet est responsable de la dette symbolique, en tant que sujet de la parole”, “Le sujet est serf du langage, et encore plus, serf d'un discours”, “La névrose est une question que l'être pose pour le sujet de là où il était avant que le sujet vint au monde”, “La chaîne des signifiants subsiste dans une altérité radicale par rapport au sujet”, “Dans la psychose, toute l'épaisseur de la créature réelle s'interpose pour le sujet entre la jouissance narcissique de son image et l'aliénation de la parole”, “La métaphore est un certain passage du sujet au sens du désir”, “Le désir résulte pour le sujet de la nécessité de faire passer son besoin par les défilés du signifiant”, “La résistance du sujet quand elle s'oppose à la suggestion, n'est que désir de maintenir son désir”, “Le sujet avant sa naissance est un pôle de signifiants plus ou moins liés en un discours”, “C'est seulement l'action qui dans le sujet engendre la certitude”, “Le sujet ne désigne son être qu'à barrer tout ce qu'il signifie”, “Le sujet comme l'Autre, pour chacun des partenaires de la relation sexuelle, doivent tenir lieu de cause du désir”, “Le sujet ne désigne son être qu'à barrer tout ce qu'il signifie”, “Le sujet qui parle ne se soutient que du discours”, “L'Urverdrängung désigne la réduplication du sujet que le discours provoque”, “Dans le sujet, sa relation au signifiant détermine le manque à être”, “C'est dans le redoublement du sujet de la parole que l'inconscient, comme tel trouve à s'articuler”, “Le sujet se constitue comme signifié d'une relation du moi à l'autre, puis à l'Autre”, “L'idéal du moi se forme avec le refoulement d'un désir du sujet”, “Désir n'est pas sujet”, “Le plaisir a pour terme l'évanouissement du sujet”, “La douleur a pour terme l'évanouissement du sujet”, “La psychanalyse reconnaît dans le désir la vérité du sujet”, “Le sujet de l'énonciation se reconnaît dans le néplétif”, “La coupure de la chaîne signifiante est la seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel”, “C'est de l'Autre que le sujet reçoit le message qu'il émet”, “Le sujet tient du signifiant une marque invisible”, “L'inconscient est un concept forgé sur la trace de ce qui opère pour constituer le sujet”, “L'effet du langage, c'est la cause introduite dans le sujet”, “La cause dans le sujet, c'est le signifiant”, “Sans le signifiant, il n'y aurait aucun sujet dans le réel”, “Le sujet, c'est ce que le signifiant représente pour un autre signifiant”, “Le sujet, on ne lui parle pas”, “Le sujet traduit une synchronie signifiante”, “Le Witz éclaire la division du sujet avec lui-même”, “Le sujet n'est rien que le trou par quoi tout Autre est séparé de la jouissance”, “Un objet perdu est la cause de la position du sujet que subordonne le fantasme”, “L'être du sujet est la suture d'un manque”, “Le signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant”, “la castration est une incarnation du sujet”, “Dans l'acting out, ce qui dit

En una palabra: ¡que el sujeto está por ver en todas partes! Así pues, la subjetivación proveniente se umbilica en las indecibles *coupures* del “rien que signifiant”, del “rien que phénomène” y del “mais aussi que vérités”. Ese y no otro es el corte que opera la obra de arte con respecto a la cultura que es la norma, mientras que el arte es su excepción. De ahí que siempre interese establecer –digamos que *a fortiori* resulta un tanto intempestivo– una anarquitectónica borromea, es decir, como todo aquello que está fuera de sentido, como todo lo sin ley: pura dispersión diseminada, por consiguiente. Pues lo que se ha venido designando, hasta ayer mismo, mediante el termino “estructura”, al menos en sus planteamientos más serios, no era otra cosa que eso, a saber: lo real, la dispersión pura. De modo que la pulsión de esta anarquitectónica, de un lado, no podría ser sino mimética. Sólo que, aquí, esa mimesis a lo real se dará en fase de frase, es decir, en fase creadora, en procedimientos de verdad, haciendo surgir el amor con todas sus patologías. Y la verdadera creación (incluso la más increativa de ellas) es, ante todo, anómica, aun partiendo de las más sutiles restricciones.

Conque se echará, aquí, buena mano del pensamiento y el *wesen* salvaje, a lo que se allegará el excurso y la cita *in extenso*²⁴⁷, el (~~borrowing~~) in Literature, los “cut-

n'est pas sujet, mais vérité”, “Il n'y a pas d'autre mode d'entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme”, “L'acte porte sur un dire dont il change le sujet”, “L'acte psychanalytique destitue, en sa fin, le sujet même qui l'instaure”, “Le fantasme tient, pour le sujet, la place du réel”, “Il y a de l'inconscient veut dire qu'il y a du savoir sans sujet”, “Il faut être un sujet pour faire usage du langage”, “Le sujet ne peut être pensé, si ce n'est comme structuré par le langage”, “Il arrive que ça pense, là où il est impossible que le sujet articule `donc je suis””, “La logique du sujet est une logique étirable”, etc. Como decimos se trata de una recolección extraída, en su mayor parte, de los Escritos y no de los Seminarios. Dejamos la breve bibliografía de la que dependen y el resto podrá consultarse en ampliación autobiográfica: J. Lacan; *Écrits*, Le Seuil, París, 1966; “Réponse à des étudiants en philosophie sur l'objet de la psychanalyse”, in *Cahiers pour l'analyse*, 3, mai 1966; ”De la psychanalyse dans ses rapports avec la réalité”, in *Scilicet*, 1:51-60, 1968; “De Rome 53 à Rome 67: La psychanalyse. Raison d'un échec”, in *Scilicet*, 1:42-59, 1968; “La méprise du sujet supposé savoir”, in *Scilicet*, 1:31-41, 1968; “Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École”, in *Scilicet*, 1:14-30, 1968; “Radiophonie”, in *Scilicet*, 2-3:55-99, 1970; Litératerre, in *Littérature*, 3:3-10, octobre 1971; “L'Étourdit”, in *Scilicet*, 4-5:51, 1973; *Télévision*, Le Seuil, París, 1974; “...ou pire”, in *Scilicet*, 5:5-10, 1975.

²⁴⁷ Las citas se esgrimen, son pruebas, suponen un documento (de cultura ¡esa barbarie!). Dan testimonio. Un testimonio, como se sabe, es un lugar de lo impensable: cuando “el nunca más esto” se nos transforma, bajo nuestras propias narices, en el “siempre es el mismo eso”. Al igual que dan testimonio los silencios, la palabra militante, los sintomáticos momentos del decir en la Verdadera Vida Ausente. Pero, sobre todo, se trata de un testimonio para nuestro presente en el que “todo” debería, incluso so pena de hundirse en el desarraigo o la inconsistencia, volver a ser cuestionado. Eso es, al menos, lo que pensaba alguien como Simone Weil. Y sin duda, también, eso fue de lo que ella misma nos dio testimonio: “No hay elección. Sólo hay un remedio posible. Una única cosa que hace soportable la monotonía. Es una luz de eternidad. Es la belleza”. He ahí una aspiración, es decir también, un soplo. *Wish: that all the fiction of lies be put to bed*. Por eso el arte mismo, a su vez, habría de dar testimonio. Tal y como proclama Jean Borreil: “el arte es, así, el espacio de un

ups” y “fold-ins”, la instalación balzaquiana (adorable plagio a lo contemporáneo) en sus esculturas narrativas, el *collage*²⁴⁸, metacollage, rollage, bricolage, quiasmage,

acontecimiento. Pero espacio paradójico: una institución de sí mismo como “desobramiento” y un llamamiento sin destinatario —una botella en el mar— en lo múltiple de todos. Un llamamiento tal ocupa el lugar del testimonio. ¿De qué da testimonio un testimonio? De un singular que vive una experiencia sobre un borde, en su paso al límite y de que al mismo tiempo, sin embargo, esta experiencia no le pertenece como propia, sino que es común. *De te fabula narratur*: esa es la razón por la que leemos el “mensaje” que encierra la botella en el mar. La potencia de la desvinculación, los filósofos cínicos lo demostraron en acto, es un “ex-ponerse”. Lo que se “ex-pone” se pone dos veces fuera, a saber: fuera del ser en conjunto por la exposición misma que separa del común; y fuera de sí como ese arriesgarse en el cual yo me someto al juicio de todos. Doble ex-clusión, pues. Tal es el testimonio del artista. Testimonio, en efecto, y no paradigma. Si el “desarraigo” es el destino de la humanidad, si en toda vida humana hay una “persona desplazada”, el artista no sabría ser ni un paradigma ni un modelo. Es un ejemplo contiguo a otros ejemplos sobre la línea de los ejemplares, en el sentido distributivo del término, en el sentido en que se dice “los ejemplares de un libro”, ejemplares múltiples, a condición de pensar estos ejemplares como semejantes y diferentes. Los ejemplos son como las lenguas: se traducen, no se copian, pues no hay original. El devenir-extranjero del artista es el ejemplo de que la desvinculación puede ser trágica, pero también puede ser “dichosa”, y que tiene sentido deshacer el consenso y las comunidades. Puesto que es en la defeción de las comunidades donde se puede hacer surgir la incompletitud de toda comunidad, de naturaleza o de nación, de cultura o de clase, y devolver su dignidad de testimonio a ese ejemplo que es el reverso del artista, o más bien su vertiente desdichada: el proletario o, en Occidente hoy, el “trabajador inmigrante”, es decir la figura “moderna” de la exclusión social”. Vid. para este fragmento: BORREIL, Jean; *La raison nomade*, Payot, París, 1993.

²⁴⁸ Pero el collage aquí se usa, no como una técnica, sino un modo de la visión. Es decir que depende de lo real y no de la realidad que es el Estado (está pues del lado del *étant donée*, incluso duchampiano, y no del *état actuel*). No obstante *Le Bot*, en su apunte para el día 15-10-87, nos regalaba algunas imágenes fractales, impagables como cura, sin duda, en cuanto a los embelecados del collage. Comienza por las expresas retenciones que Boulez demostraba en ese punto, y dice así: “[...] Pierre Boulez est réservé à l'égard des manipulations de machines. Il veut qu'en cours de travail interviennent des « courts-circuits », des « interférences » entre diverses « périodicités » qui sont le matériau sonore de la composition (il s'agit bien, sans doute, sous ces termes, du même processus que Hölderlin nomme « catastrophe »). Mais en matière de courts-circuits, dit Pierre Boulez, les machines sont avares. On en revient toujours à ceci : avec de tels « automatismes » ou avec autre chose, le compositeur compose. Il compose en deux sens de ce terme. L'outil informatique est celui d'une technique ; il est aussi le symptôme concret de l'existence d'un système de rapports sociaux qui traite chacun de ses termes comme les « données » d'une combinatoire : le musicien compose avec cet ordre social, il passe un compromis avec lui. On ne peut que composer avec l'ordre des choses où on est, même si c'est sur le mode des affrontements, des violences catastrophiques. Et l'artiste compose donc son œuvre en fonction de cette réalité-là qui est la sienne ; il le fait, dans le cas présent, par combinaisons d'éléments « donnés » : ici donnés par des « automatismes » machiniques. Dans l'art du siècle ce procédé a pour nom générique : le collage. Le collage a commencé d'être systématiquement employé en littérature : les mots-valises de Lewis Carroll et de James Joyce ; et Sigmund Freud qui propose une théorie du mot d'esprit. Rappel sans doute, du fondement de la pensée : le mouvement de la métaphore. Le collage, dans une logique de la combinaison de tout avec tout, se dévoie bientôt vers le défi absurde : un bricolage qui n'aurait pas de fin utile pour le bricoleur. La réunion du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection provoque une stupéfaction qui est un point de blocage, non une relance pour la pensée. Le collage des peintres cubistes, vers 1912, ouvre au non-sens insolent des ready-made de Marcel Duchamp. Il s'ensuit aujourd'hui le n'importe-quoi, pourvu que ça colle ; et la colle devient en effet l'essentiel du collage. Je parle du liant social que sont les mouvements de mode et les fourretout des médias...”. De modo hay que tener cuidado, ponerle atención, no caer en lo maquínico del “siendo dado” que al cabo significa “siendo Estado”. Al día siguiente, 11.11.87, continúa la diatriba, el collage ha de ser un trabajo de duelo : “L'art du collage va de pair avec la logique sociale de la combinaison de tout avec tout, du changement des rôles, de la circulation rapide des informations sur des réseaux où êtres et choses sont des nœuds et des relances de la communication. C'est ainsi. C'est ça qui est à vivre. Baudelaire en annonce l'événement : c'est le temps

inter-collage, prollage y anti-collage, así como ese precollage estético que es el *pastiche* proustiano, el estiloso idiotismo internacional (que es un ideolecto) flaubertiano e incluso, de cuando en cuando, al insublime “cutting and pasting” o la “swimming in motion” joyceana; se usará también, la combinación articulada [*Gliederung*] e incluso, un poco musicalmente, se recurrirá al *impromptu*, viéndonoslas asimismo con el contrabando, esa *traslatio studiorum* de la que proceden los difíciles y rebuscados establecimientos (*ex situ* y los correlativos exilios *in situ*), y en fin, a la contrahechura, la *Bildung* sin concepto y la deformadora cohesión zigzageante: pues, sin duda, es preciso un reencantamiento dialéctico, fenomenológico y psicoanalítico del estado del arte, que es el estado de lo real. Habrá también, en la medida de este mismo *atechnon*: vestigios coyunturales, aperturas múltiples, intuitivos estallidos de las “matemáticas severas” (Lautréamont), en fin, la *maraviglia* de los “sofismas mágicos” (de nuevo Rimbaud, pero también Breton) del amor, los saludos al plagio por anticipación (OuLiPo), las demostraciones sin más transposición que la del puro arte (es el único atajo cuántico) y las hipótesis y lugares de igualdad provenientes de la emancipación política subjetivante, siempre contemporáneamente prehistórica. Y “se echará mano” quiere, en esta ocasión al menos, decir que se sustraerá, se suspenderá y se implicará, como venimos haciendo incorregiblemente (a base de meta e hipertraducciones), en los rodeos y meneos de esta escritura faltante, toroidal, borromea, pero siempre haciéndose en su futuro anterior.

Puesto que el pensamiento indispensable se nos habrá deshecho, final e irremediablemente, impensable si no es pensado en la complicación misma de las *Denken orienteren*. El resto no es más que la prosopopeya de la verdad que, aun balbuciendo amorosamente, dice en efecto mejor que todas las parlancias o habladorías. Y ello tan siquiera *quasi parlando*, tal vez a instancias de Nietzsche (= *Niezthesex*), ese Hr “La Mort et le Rien” que, si el gusto fuera verdaderamente nuestro, debería usufructuar eternamente su impropio evo contrafenomenológico, también llamado

de la « modernité ». Les flux de la communication ont des allures de marées, du moins quand l'art s'y laisse porter. Ça va ça vient. L'innovation recycle le passé. On cite. Certains sont dits ou se disent peintres « citationnistes ». Ils couplent un bout de Manet avec un bout de Goya ; ils peignent salopement pour dire qu'ils ne sont pas dupes. J'essaye, quand je cite, de ne pas oublier. Je me souviens qu'on oublie. Citer n'est pas une connivence ; pas même l'appel à une autorité. C'est un travail de deuil, comme toute écriture. On interprète encore ce dont on sait que le sens est déjà perdu”. El olvido, como fundamento infundado, es mil y una veces anterior al distraído recuerdo. Acordémonos del olvido, así pues. Y, por fin, concluye el 12.11.87 : “L'interactivité serait le nom convenible d'un régime actuel du savoir”. Vd. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, pp.162, 164 y ss.

Nietzschevo.

J'ezXX
XX
XX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXzSaxsaxsayes.

En fin, lo dejamos aquí: en la inelegancia de este esquematismo. *Je me rappelais les vulgarités sans nombre dont chacun était composé... « Et que tout cela fût un astre dans la nuit !!! »*. Es decir que, en realidad, ni a base de Proust se sale del brutalismo epistemológico. La “Unité d'habitation” del pensamiento también se hace con el hormigón *brut* del Inconsciente²⁴⁹... La vida misma, es decir, una vez más el Inconsciente (*Das Unbewusste* >< *L'Une-Bevue*), es la demarcación inmaterial de la Verdadera Vida Ausente.

2.4 ESCOLIO. Bajo las especies de una eternidad transitoria: la verdadera vida ausente

Primum vivere, deinde philosophari. Ahora bien, sea en cemento, silicona o carbón, siempre hay que empezar, por así decir, destetándose del Big Time. La palabra, eso se dice, parece que se remonta a hará unos 800.000 años y pico, la voz (desde el comienzo, también, cantada y ritmada, ni que decir tiene) debe tener, en cambio, algo así como millón y medio de años. Total: yottagramos y yottagramos de engramas. En la multiplicidad de un mundo, el sujeto, ni siquiera constituye una pequeña línea de fuga en el indeterminado horizonte. Pero sólo la inacción engendra, en el sujeto, incertidumbre. Hay que soltar lastre. Hay que aligerar, sostenerse en una eternidad un poco más ligera y, así, transitoriamente, la verdad es que (se) aligera: *Têtue Eternité ! je m'en vais incompris? / Pauvre histoire ! / Transitoire / Passeport? / J'ai dit : mon Dieu. La terre est orpheline / Aux ciels, parmi les séminaires des Routines. / Va, suis quelque robe de mousseline... / — Inconsciente Loi, / Faites que ce crachoir s'éloigne un peu de moi ! / Voraire / De la Foire, / C'est la mort*. Escribimos hoy, bien que mal se apreciaba ya en esos versos de Lafargue, bajo las especies de una eternidad transitoria. Es decir, asimismo, aunque un tanto aún esquemáticamente y en claroscuro, escribimos

²⁴⁹ Con ello se pretende decir que lo daremos todo en bruto, aun previendo el que se reciba inmediatamente como una decepción en ciernes.

desde ese mínimo vital múltiplo que es el Inconsciente, y no ya a cuenta de unas tales Musas o de un cual Espíritu Santo, nombres todos pre-analíticos de la libido, más o menos religantes y/o mitologizantes. Su cambio de forma, en este sentido, mediatiza el cambio material de las sociedades. Pero eso ya lo previó Marx, provocando variopintas maldiciones, pestes y tempestades. Las de su tiempo y también, a lo que parece, las de los venideros. De eso, sea cual sea la ignorancia que practiquemos, ¡qué duda cabe!

Sus flaquezas y neurosis tuvo, a este respecto, el gran dador discursivo del psicoanálisis, antes que descubridor continental del inconsciente (siempre estuvo ya-ahí). Si bien Freud sabía muy bien que la neurosis era lo que reemplazaba, en nuestra época, a ese convento al que tenían por costumbre retirarse las personas decepcionadas con la vida y demasiado débiles para soportarla, cuenta Jung entre sus *Recuerdos, sueños, pensamientos* (poco importa que fueran encubridores, ya que todos los son de antemano) uno muy vivo de Freud demandándole apasionada y paternalmente no abandonar jamás la teoría sexual, de la que, pensaba él, debían hacer un dogma, un “bastión inquebrantable”. Jung, según su relato, le habría replicado, sorprendido: “¿Un bastión?, ¿contra qué?”. A lo que Freud, vacilante pero quizá intuyendo genialmente las derivas jungianas que se irían sucediendo más tarde, le habría contestado: “Contra la negra avalancha de... del ocultismo”. ¡A un paso del convento! Se trata, sin duda, de las miserias y lujos que acompañan a los *potlaches* acontecimentales.

La cuestión fundamental que actúa detrás del “automatón” de todas nuestras escrituras y trabajos intelectuales consiste, básicamente, en cuantas disimulaciones puedan darse alrededor de un enunciado que no deja de resultar, a simple vista, ciertamente infantil, inocente, por así decir omni-impotente, cuya enunciación no es otra que la siguiente: “¿de dónde vienen los niños?”. Pues bien, por lo general, no alcanzamos a reaccionar frente a la esplendorosa mediocridad de ese real de otro modo que mediante la debilidad mental o el paso al acto fascistizante. *Europe, nous voilà: la faillite, la faillite, nous voici...*

Sin duda el premio gordo, a día de hoy, no es ya la lucidez, ni tan siquiera su ensayo, sino la pasión por una poderosa ignorancia cada vez menos reveladora y, por lo tanto, cada vez más totalizante. Así percibimos, cotidianamente, los eternamientos de nuestras eternidades *sub specie aeternitatis*. De ahí que el establecimiento se presente, a nuestros ojos, como una de las figuras más acuciantes para la autorización de uno mismo: el arte de no ser enseñado, gobernado ni, incluso, psicoanalizado de ninguna de

las maneras. Y, al mismo tiempo, el arte de naufragar en ello a cada instante.

Ahora bien, si algo cabe aguardar de esa otra pulsión ignorante que totaliza lo contemporáneo es el advenimiento de un tipo de intelectual nuevo: el que no sabe leer ni escribir. *Distruzione, costruzione, merda ai..., rose a...* Pero lo que pudieran suponer buenas noticias para el significante se disimula, como decimos, sin que quede en ello un gramo de vergüenza, hasta que los flujos o los cuerpos (sin bordes) en negra avalancha aguanten, es decir hasta que no se desparramen obscenamente por todas partes, debajo de la alfombra o dentro del armario de los significados más saturados. Eso sí, en ello no veremos ni un ápice de exquisito cadáver. El nuevo mundo del Bienestar en la Barbarie pagará con libras de carne el alquiler del viejo mundo: el del Malestar en la Cultura, *mutatis mutandis*, esa otra Barbarie. Y, a las bravas, terminaremos por saber, no obstante, que era la mediocridad pornográfica del tiempo presente (lo real que, en la debilidad mental, nos constituye) la que aplastaba, oscureciéndola hasta la plusvalía, la tontería o la canallada, a la multiplicidad infinita de las verdades y que la locura, por cierto, procede siempre de países lagunares. A Artaud se le podría conceder casi cualquier cosa, excepto que fanfarroneara cuando hablaba de *l'entrelacs fibreux de la matière*.

Leer, cuando la obra es una auténtica locura de la visión²⁵⁰, consiste en

²⁵⁰ ¿Qué es la visión? De momento digamos que sería una modalidad de la experiencia. Pero retengamos, también, las siguientes palabras de Pierre Baudry en "Le décollement figurale": "L'entre où le sujet s'élide et les fissures par où le désir vient à passer dans le champ du visible, Merleau-Ponty nous en donne un témoignage des plus saisissants. Ce qu'il fait remarquer de l'épaisseur de l'écart comme «feuillets» de «l'être de latence», d'une certaine consignation et d'un certain abandon de l'identité. «On comprend alors pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être perçu, et à la fois, nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui; (...) cette différence sans contradiction, cet écart du dedans et du dehors... ». Dans cette épaisseur de la déposition, l'élosion vient aux dépens du voyant comme du visible. «Il n'y a pas ici de problème de l'alter ego parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux ... » [...] la pensée maîtresse se détourne et se distraie au profit d'une pensée impossible (pour le sujet) du divisé dans son multipli. Que la proximité ne se distingue plus de l'éloignement ne désigne pas seulement la suspension phénoménale dans la rencontre, le lieu d'une différence où le produit ne se distingue plus de sa production, mais qu'il faudrait que nous puissions approcher ce qui perd figure et identité (par compulsion de répétition) comme la performance d'un travail improductif - prenant la forme d'une névrose d'échec. Aussi la description de Merleau-Ponty prend-elle une autre dimension à la lumière de ce que Lacan met de l'avant. A savoir que le champ qui anonymise les rapports de proximité et d'éloignement, cette différence qui met enjeu tous les effets de déformation et de perte n'est pas réductible au visible et aux expériences phénoménologiques, mais à des déterminations inconscientes. «La schize qui nous intéresse n'est pas la distance qui tient à ce qu'il y a des formes imposées par le monde vers quoi l'intentionnalité de l'expérience phénoménologique nous dirige, d'où les limites que nous rencontrons dans l'expérience 'du visible. Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et

destetarse de la lechosa ubre del tiempo, una y otra vez, y una vez otra todavía. La eternidad transitoria, así considerada, no es más que semancia atómica, despensa sexual, *incertum tempus* y *punctum temporis*, espuma cuántica, compartición (*mit-sein* y *partage*) de eternidad para volverla, en este barroco perpetuo, hoy ya totalitariamente digital, un poco transitoria²⁵¹. *Que serait un Tout Un que le néant scinde ? elle est l'éternité à tout moment : événement écrit, l'écrit comme événement*. Entonces, la lectura es la única transición que, a decir verdad, cuenta²⁵².

Pensamos que esa y no otra cosa es a la que apuntaba Celan, ya casi pospoéticamente, en *La Rosa de nadie* (“Die Niemandrose”):

comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de la castration. ». La vision n'aura donc par ce fait même aucune consistance sinon celle de suspendre toutes ses arrivées et de consommer dans la dimension intermédiaire tous ses départs, ne sachant pas d'où il tombe, c'est-à-dire là d'où ça regarde”. Págs. 57-58 de *Change* n° 26/27 in CHANGE; *Change numérique – Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, edité par Abigail Lang (Compilation numérique et indexation réalisées par Dominique Pasqualini et Olivier Perriquet), Les presses du réel, 2016.

²⁵¹ El resto no serían más que represiones *in fieri*. En una de entre sus cartas a Fliess, Freud, hacía referencia a los períodos de la vida (*Lebensalter*) y a las épocas de transición (*Übergangszeiten*) “durante las cuales, en general, se produce la represión”. Claro que, a decir verdad, tal y como nos recordaba Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*, el hecho de enunciar “todas las transiciones ya han sido efectuadas”, significaría: “ya no tengo elección”. Leer, sin embargo, quiere decir deshacer procedimientos verdad. Dice Loraux a este propósito: “quita de en medio a todos los intérpretes [En nota: Gesto análogo al “¡Descartemos todos los hechos!”, cuya ejemplificación práctica recordemos que es la de Rousseau] y estarás en presencia del autor. El eslogan es ciertamente hermoso, pero debe prescribirse ese gesto con precaución, pues nada asegura de antemano que vaya a cumplirse con efectividad. Se trata, y no es una cuestión menor, de acabar —aunque sea ficticiamente— con la interposición como tal y eso exige de nosotros que demos la talla a la hora de soportar el escenario cegador del autor enfrentándose a la Cosa misma. La tradición nos ha instituido como *lectores* y eso significa que deberíamos habituarnos a ver mejor. Es un considerable cambio de registro. Leer siempre ha significado deshacer los procedimientos de disimulación mediante los que se indicaba la Cosa misma al esconderse. Así que estamos invitados a dar libre curso al fantasma en persona: el autor como fantasma de la Cosa misma vista sin interposición pero, para nosotros, por procuración”. Y es al albur de esa operación, puesto que no es natural, donde la vida, de cuando en cuando y ya sin elección posible, pega un salto. Por mentar una plausible reformulación: $f(x) = x^2$, donde “f” sería el nombre de la Función, “x” el input o el Argumento y “x²” el output o el Valor. Por transcribirla ahora de algún modo: *Mais dans ce secteur limité de la vie de l'esprit, et presque étanche à tous les autres, qu'est la production artistique, la distance entre le quelconque et l'excellent est stellaire, incommensurable: quiconque croit naïvement “écrire”, et en fait n'écrit pas, reproduit à peu près pour le connaisseur l'écart glaçant du fou d'asile qui se prend pour Napoléon...Se reconocen, creemos, unas gracquianas maneras.*

²⁵² Le Bot, una vez más: “L'essentiel ne peut être que là: sinon, pourquoi ne pas cesser d'écrire? Sachant qu'on ne cessera jamais bien qu'on ne cessera jamais bien qu'on n'espère pas pouvoir tout dire. On écrit ou lit pour se mettre à l'écoute”. Cf. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, p. 134.

TANTAS ESTRELLAS que / *SOVIEL GESTIRNE, die*
nos ofrecen. Yo estaba, / *man uns hinhält. Ich war,*
cuando te miré — ¿cuándo? — / *als ich dich ansah -wann?-,*
fuera en / *draußen bei*
los otros mundos. / *den andern Welten.*
Oh esos caminos, galácticos, / *O diese Wege, galaktisch,*
oh esa hora, que nos / *o diese Stunde, die uns*
preponderó las noches en / *die Nächte herüberwog in*
la carga de nuestros nombres. No es / *die Last unserer Namen. Es ist,*
verdad, lo sé, / *ich weiß es, nicht wahr,*
que viviéramos, sólo / *daß wir lebten, es ging*
pasó ciego un aliento entre / *blind nur ein Atemz wischen*
el allí, el no-allá y el a veces, / *Dort und Nicht-da und Zuweilen,*
como un cometa silbó un ojo / *kometenhaft schwirrte ein Aug*
hacia aquello extinguido, en las gargantas, / *auf Erloschenes zu, in den Schluchten,*
allí, donde se entremoría el fulgor, estaba / *da, wo's verglühte, stand*
espléndido en tetas el tiempo, / *zitzenprächtigt die Zeit,*
en el que ya crecía, decrecía / *an der schon empor- und hinab-*
y recrecía lo que / *und hinwegwuchs, was*
es o fue o será, / *ist oder war oder sein wird -*
yo sé, / *ich weiß,*
yo sé y tú sabes, sabíamos / *ich weiß und du weißt, wir wußten,*
no sabíamos, sí / *wir wußten nicht, wir*
estuvimos aquí y no allí, / *waren ja da und nicht dort,*
y a veces, cuando / *und zuweilen, wenn*
sólo la nada estaba entre nosotros, nos encontramos / *nur das Nichts zwischen uns stand, fanden*
uno al otro totalmente. / *wir ganz zueinander*²⁵³

²⁵³ Vid. Paul Celan; *Obras completas*, Trotta, Madrid, 2002, pp. 156-157 (trad. J.L. Reina Palazón). Pongamos que el tiempo (*aion*) fuera, como quería Heráclito (cf. el conocido fragmento 52), un niño que juega a los dados, y que si, en la traducción de Heidegger, el tiempo destinado al destino se pervierte ahora en niño que mueve los peones (*Seinsgeschick, ein Kind ist es, spielend, spielend das Brettspiel; eines Kindes ist das Königtum*), la escritura de Celan lo que hará es, como quien dice, el equivalente a deslizar una “z” para, esplendorosamente, ofrecernos la posibilidad de destetamos de los “pezones” de esa eternidad transitoria. Conocido de sobra sigue siendo, por otra parte, el amargo episodio del desencuentro de Celan con el silencio nazi de Heidegger (Professeur Heil). En fin, se puede considerar este escrito de Celan, con todo derecho, a guisa de una verdadera directiva, posgenocida, enviada a aquellos mamíferos vivos que aun pretendan liberarse de las ilusiones celestes y sus tiranías. A nuestros amigos, pues: *children and stepchildren of Time* y otras “tribus impostoribus”. En fin, que se nos perdone el mal gusto, pero al igual que sucede con lo autoevidente, el mal gusto es algo que a veces merece la pena de ser cultivado (consigna: adornarse desde el gusto elevado, por tanto paródicamente trágico, en el ejercicio del mal gusto). Lo mismo que la grosería infinita, por otra parte: pues son de amor todas las palabrotas del mundo, pero están cargados de exterminación industrial y programada los estúpidos estupores de algunos silencios, asesinos las más de las veces, figurativos casi todas. Si bien los griegos demostraban piedad en el humo de sus holocaustos, lo que hace el despiadado Heidegger es silenciar el sentido, obliterar la apertura de la que sin embargo se declaraba pretendido guardián ontológico. Y ello muy a pesar no sólo de Celan, Trakl o Hölderlin, sino también de Novalis, por ejemplo, que tomaba el pensamiento como si fueran la partes genitales de la naturaleza. He ahí la obertura física, el salto cuántico de ciertos “a priori” sensualistas, cuales fueran “du téton ou du grain de beauté”. Pero el silencio no existe. Eso es lo más doloroso de todo este asunto. Y, sin embargo, se trata ésta de una suerte de cosa que, sin duda, complacería a muchos cosmonautas fenomenológicos, dialécticos y psicoanalíticos, yo incluido. *Le silence n'existe pas : il n'existe pas silence quoi soit un rien de sonorités, de bruits, de rumeurs. Le silence, s'il était un rien, serait un silence de mort. Il ferait taire, dans le désert absolu de la mort, jusqu'aux rumeurs de mon corps intérieurement, les battements de mon sang, de mon souffle. Le silence, s'il existe, est une autre mort, symbolique : il est, parmi les sons, le silence ou la mort du sens.* El único enigma heideggeriano no es otro que su nazismo denegado, la maternidad nazi de su silencio.

Visto lo cual, y en lo atinente a nuestro trabajo, por esta vez prescindiremos, además de muy buena gana, del vulgarismo hipotético, incluso de la más tímida potencia o meditación psicodélica, aunque no del *witz* y su pequeño brío, ni, por supuesto, renunciaremos tampoco a una cierta mierdancolía (casi siempre en *maestoso sostenuto*): nada se hace, *à la verité*, sin pagar en “no small amount of bile”; es decir, precisamente, sin ese cupo narcisista de marras. “A l’instar des fauteils de Balzac”, el resto es Victor Hugo fisiológico. Y sus erecciones datadas, por supuesto, que no serían ahora más que indispuestas metáforas obedientes.

– “Todo, ¿acaso eres para siempre?”, parecería preguntar la Nada eclipsada en resonancia, suponiendo que el Todo no estuviera ya conchabado con el nihilismo de antemano.

El “pas-tout” lacaniano, sin embargo, por muy envuelto o desenvuelto que se quiera en un estructurante “rien que signifiant”, está íntimamente ligado en vez y lugar del “rien que phénomène” ampliado y del “aussi que verités” renovado. Hay, como si dijéramos, un hotel infinito, una suerte de locura hipertética, del continuo analítico-fenomenológico-dialéctico. Tanto es así que, a modo de orientaciones en el pensamiento, casi nos atreveríamos a proponer que se perimplican, a la vez que complican la existencia de dichas verdades, a saber: arte, política, ciencia y amor; en una palabra: la Verdadera Vida Ausente, en sus dimensiones intensionales y extensionales (muerte, deseo, cuerpo, lenguaje) de siempre. *Quidquid progredior in vastiorem me altitudinem ac velut profundum invehí* que paradójicamente va en corriente subterránea de Tito-Livio, como poco, a Husserl y, por abajamiento, llega desde Anaximandro hasta Derrida, pasando por Heidegger.

Pues bien, situándonos ahora al ras de los fenómenos, diríamos con Marc Richir que se trata siempre de

fenómenos de mundo, y no fenómenos de seres o cosas. Por tanto, no fenómenos de mundo en tanto que totalidad de seres y cosas, sino fenómenos (originariamente plurales) que, como *nada* más que fenómenos, despliegan en la nada el mundo como pluralidad de horizontes en donde los hombres vienen a ser. Para guiar al lector, añadiremos algunas precisiones preliminares de aspecto dogmático pero que se irán aclarando y justificando al albur y en la medida de lo que sigue:

– Los fenómenos de mundo, que generalmente escapan a la conciencia clara, constituyen el campo fenomenológico y la *dimensión* fenomenológica de la experiencia humana en tanto que, al tratarse de la dimensión del “en otra parte”, indeterminidad radical aunque indefinidamente determinable. Así pues, debemos olvidarnos de buscar el origen de las determinaciones. La parte esencial de los fenómenos de mundo reside en su carácter no inmediatamente manifiesto, en su no donación. Inconvertibles en datos, constituyen el carácter irreductiblemente tornasolado, efímero, inestable y contingente del aparecer.

– Las determinidades de la experiencia, que, en efecto, nunca hacemos más que reconocer, se nos aparecen como siempre ya *dadas* en lo manifiesto, que es preciso distinguir muy cuidadosamente de lo fenomenológico. En este sentido, todo lo ya dado depende de lo que nosotros llamamos la institución simbólica, término genérico mediante

el cual identificamos todo lo siempre ya codificado de las prácticas y representaciones humanas. A pesar de la apariencia de esta designación global, la institución simbólica, que nombramos de ese modo puesto que se da junto a la ausencia de su propio origen – contrariamente a las “instituciones” en el sentido clásico–, es muy compleja, consiste en la *articulación* de “sistemas” simbólicos que van desde la lengua hasta las técnicas de caza, pesca, agricultura, industria, pasando por las reglas de parentesco o las prácticas y representaciones que pensamos como políticas o religiosas. Con respecto al campo de la donación determinada en significantes y significaciones, la institución simbólica aparece, así pues, como un todo complejo sin afuera. Su explicitación depende hoy de las disciplinas antropológicas.

– A pesar de su heterogeneidad de origen, campo fenomenológico y campo simbólico se recubren y se recortan en la experiencia humana, en el seno de la elaboración simbólica. En consecuencia, no existe institución simbólica “viva” sin el juego, en ella, de la dimensión fenomenológica como dimensión de indeterminidad y sin la cuestión del instituyente. Pero so pena de acorralarlo enteramente en el campo de las codificaciones simbólicas de la institución, éste último, que no puede pre-contener las determinidades, no puede tampoco ser concebido a modo de un principio activo de manera determinante, según estilos de causalidad más o menos complejos. Como se verá, el instituyente simbólico es más bien el lugar de un enigma, el del encuentro, o el malencuentro, entre campo simbólico y campo fenomenológico. A este título, hay en el encuentro un doble estatuto a la vez simbólico y fenomenológico. Es instituyente en tanto que el hombre se instituye en él como el enigma que constituye para sí mismo, en su anclaje a los dos campos. En el malencuentro, el instituyente se autonomiza como el Gran Otro que maquina maquinalmente el campo simbólico, es decir, los seres las cosas, sus relaciones y sus prácticas –es la ilusión activa y por tanto eficaz de un orden simbólico que “funciona solo”, ilusión de la que el estructuralismo como doctrina e ideología se ha mostrado cómplice²⁵⁴.

La pobre verdad, por lo que respecta a ella, habla como puede, casi siempre entre balbuceos, prosopopeyas y semidecires, mientras que el saber escucha y transcribe banalidades de base, la mayor parte de ellas en la lengua de Esopo, ni que decir tiene. Como por ejemplo: “Epigramma (esbozo). 17.7.79. Esopo pela una manzana”. *Parler, écrire, est un événement, n'« exprime » rien qui soit antérieur à la prise de parole. Écrire pour naître toujours à nouveau dans la langue qui, en cela seulement, est maternelle.* Lo que deseterniza es, pues, una lectura *in fieri*, parayuxtapuesta a una *close writing*. Leer, pero eso ya se ha dicho, es una cuestión militar, de litraguerra... El propio Agamben nos descubre el juego en *Luso dei corpi*: “La struttura originaria della politica occidentale consiste in una ex-ceptio, in una esclusione inclusiva della vita umana nella forma della nuda vita. Si rifletta sulla particolarità di questa operazione: la vita non è in se stessa politica – per questo essa deve essere esclusa dalla città – e, tuttavia, è proprio l' exceptio, l'esclusione-inclusione di questo Impolitico che fonda lo spazio della politica. È importante non confondere la nuda vita

²⁵⁴ RICHIR, Marc; *Du sublime en politique*, Payot, París, 1991. Sin duda el de lo sublime, como elevación del objeto a la dignidad de la Cosa, es el momento utópico, por tanto sistemático, clave: digamos, sin más, que se trataría del verdadero *modus operandi*. Y no sólo para lo político. El establecimiento y la autorización de uno mismo son el enigma del estilo en todos los campos y procedimientos.

con la vita naturale. Attraverso la sua divisione e la sua cattura nel dispositivo dell'eccezione, la vita assume la forma della nuda vita, di una vita che è stata, cioè, scissa e separata dalla sua forma. In questo senso si deve intendere, alla fine di *Homo sacer I*, la tesi secondo cui «la prestazione fondamentale del potere sovrano è la produzione della nuda vita come elemento politico originario». Ed è questa nuda vita (o vita «sacra», se sacer designa innanzitutto una vita che può essere uccisa senza commettere omicidio) che, nella macchina giuridico-politica dell'Occidente, funge da soglia di articolazione fra zoè e bios, vita naturale e vita politicamente qualificata. E non sarà possibile pensare un'altra dimensione della politica e della vita se prima non saremo riusciti a disattivare il dispositivo dell'eccezione della nuda vita²⁵⁵. Por lo demás este nomadismo que detestamos es el inmundo *sic transit gloria mundi*. Fuera de ello, es decir, fuera de esa “Nuda vita” de la mercancía desnuda, ¿qué puede entenderse por vida? Y, aún más, ¿qué podría entenderse por una vida bajo las especies de una eternidad transitoria? La respuesta estriba, destetados como estamos de la Vía Láctea, en el síntoma de la Verdadera Vida Ausente.

En la entrada “Vida” de la *Encyclopædia Universalis* el avisado lector, tal vez, pudiera no darse de bruces con un largo y hermosísimo artículo de George Canguilhem que, a todos los efectos, nos valdría muy bien para singlar nuestras desnudas peripecias vitales. En él, después de un incipiente epígrafe de Valéry («Quién sabe si la primera noción que pudo formarse el hombre sobre la biología no fue esta: es posible dar la muerte»), Canguilhem se pregunta cómo es que lo vivo ha podido llegar a convertirse, sin laguna o redundancia alguna, en objeto del conocimiento científico. A ello le sigue un amplio repaso histórico que va desde la noción aristotélica de vida hasta la poderosa mediocridad plástica que impera sobre ese producto observable, manejable, incluso legible y transferible de nuestros días, pasando por los naturalistas de la época clásica como Linné o Buffon, los filósofos Descartes, Locke, Kant, los pre-biólogos Bichat, Stahl, el positivista Comte y un largo etcétera que incluye, cómo no, a Lamarck, Cuvier, Müller, Bernard, pero también a Schrödinger, Kahane, Rank, Bergson, Freud, Bachelard o Foucault. Acaba, tal y como empezó, con una pregunta última y una cita inaplazable. La pregunta final que se formula, y nos formula el bueno de Canguilhem no es otra que la siguiente: ¿no se enraíza el valor de la vida, y la vida como valor, en el conocimiento de su esencial precariedad? La cita inaplazable con la que se despide es de Borges, en *El Aleph*:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté

²⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio; *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2014.

por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso.

Es decir, precisamente, ¿no es su desnudez misma lo que vuelve tan preciosa a la vida? En realidad, no. Es, más bien, la vida lo que vuelve preciosa a la desnudez. Lo que Aristóteles llamaba vivir como inmortales. «No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario», continuaba la frase, cortada de cuajo por Canguilhem, de Borges. Lo divino es la vida misma. El sujeto de ~~La~~ literatura y el arte no habrá sido otro que hacerlo presente. De ahí, asimismo, que no haya rostro que se dibuje como el rostro de un sueño²⁵⁶.

En efecto, ocurre que: por un lado no hay, nunca hubo, tal excepción o supremacía de la animalidad humana; y, por otro, que sencillamente no queda ya nada biológico en el hombre, ni siquiera el hecho de ser un animal (no artificial, aunque sí *unnatural*) como todos los otros pero que habla... y se suicida, a lo que parece. *If not business, then life as usual*. Y es que, tal y como nos espetaba Lacan en el *Seminario 2*, a la postre no resultaría muy sensato pensarnos que

la vida es una diosa exultante surgida para culminar en la más bella de las formas, no crean que hay en la vida la menor fuerza de cumplimiento y progreso. La vida es una hinchazón, un motor, no se caracteriza por otra cosa —y así lo escribieron muchos otros aparte de Freud— que por su aptitud para la muerte. La vida es eso: un rodeo, un rodeo obstinado, por sí mismo transitorio, caduco y desprovisto de significación. ¿Por qué razón en ese punto de sus manifestaciones llamado hombre, algo se produce que insiste a través de esa vida y que se llama sentido? Nosotros le decimos humano, pero, ¿es esto tan seguro? ¿Es tan humano el sentido? Un sentido es un orden, es decir, un surgimiento. Un

²⁵⁶ En este punto habría que retener, aunque sólo fuera de pasada, la ya de por sí memorable carta de Dedekind a Cantor: “venimos de una estirpe divina, tenemos el poder de crear”. Y es que, en efecto, si, como justipreciaba quienquiera que se escondiese detrás del nombre de Shakespeare, estamos hechos de la misma materia con que se hacen los sueños, esa materia sin duda sería, antes que nada, divina por el solo hecho de estar formada a partir del Inconsciente. Crear consiste siempre en un modo de organizar el vacío o, última y tautológicamente, crear una creación: hacer surgir el amor con todas sus patologías. Así pues, en principio el arte tendría que ver más con el amor (aunque éste también es, o lo es un poco al menos, algo así como un comunismo mínimo) que con la política. Y si bien, se puede hacer muy buen arte con la política, la ciencia o el amor (toda la historia de ~~La~~ Literatura no da prueba de otra cosa) sus efectos serán siempre y exclusivamente intra-artísticos, jamás saldrán del mundo del arte. Es ingenuo pretender cambiar cualquier otro mundo desde el mundo del arte. Creemos que es así como debería entenderse y practicarse la siguiente tesis badioudiana: “el arte no imperial debe estar tan sólidamente construido y ser tan riguroso como una demostración matemática, tan inesperado y sorpresivo como un ataque nocturno, y tan elevado como una estrella”. Los PV están en igualdad pero nunca en identidad, es decir, que se dan en diferencia, jamás se les debería condenar al infierno de lo idéntico y a la mismidad de lo mismo. Si una verdad aparece suturada a otra verdad, ello supone, lo más generalmente o todo lo menos por lo regulín regulero, una deriva oscura o reactiva para la destinación subjetiva militante o fiel y, por lo tanto, una pérdida irreparable para el procedimiento genérico de fidelidad como tal. Sucede, por ejemplo, cuando la política se sutura a la ciencia, pero también cuando se sutura al arte: la política dejaría de ser igualitaria y emancipadora, y el arte dejaría de ser creador. Sombra del verdadero arte, se convertiría rápidamente en academicismo o iconoclastia: pura mistificación donde, en esa idolatría, todo se convierte en sacramento y nada vale ya, pues, si no es su profanación. La diferencia, en la igualdad anti-identitaria, actualmente es no querida o no requerida por nadie. Por eso es oprobiosa para nuestra cultura y, *a fortiori*, hay que conservarla. Vid. no obstante, para esta cuestión en concreto nuestro monográfico: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

sentido es un orden que surge. En él una vida insiste en entrar, pero él expresa quizás algo que está totalmente más allá de ella, pues cuando vamos a la raíz de esa vida y detrás del drama del paso a la existencia, sólo encontramos la vida unida a la muerte. A esto nos conduce la dialéctica freudiana. La teoría freudiana puede parecer, hasta cierto punto, explicarlo todo, incluido lo vinculado con la muerte, dentro del marco de una economía libidinal cerrada, regulada por el principio del placer y el retorno al equilibrio, que supone relaciones de objeto definidas. La coalescencia de la libido con actividades que en apariencia le son contrarias, por ejemplo la agresividad es atribuida a la identificación imaginaria. En lugar de romperle la cabeza al otro que tiene delante, el sujeto se identifica y vuelve contra Sí mismo esa dulce agresividad, concebida como una relación libidinal de objeto y basada en lo que llaman instintos del yo, es decir, las necesidades de orden y armonía. Hay que comer: cuando la alacena está vacía, se embucha uno a su semejante. Aquí la aventura libidinal está objetivada en el orden viviente, y se supone que los comportamientos de los sujetos, su interagresividad, están condicionados y se explican por un deseo fundamentalmente adecuado a su objeto. La significación de *Más allá del principio del placer* es que esto no alcanza. El masoquismo no es un sadismo invertido, el fenómeno de la agresividad no se explica simplemente en el plano de la identificación imaginaria. Freud nos enseña con el masoquismo primordial que la última palabra de la vida, cuando fue desposeída de su palabra, no puede ser sino la maldición última expresada al final de Edipo en Colona. La vida no quiere curarse. La reacción terapéutica negativa le es sustancial. Por lo demás, ¿qué es la curación? La realización del sujeto por una palabra que viene de otra parte y lo atraviesa. La vida de la que estamos cautivos, vida esencialmente alienada, ex-sistente, vida en el otro, está como tal unida a la muerte, retorna siempre a la muerte, y sólo es llevada hacia circuitos cada vez más amplios y apartados, por eso que Freud llama elementos del mundo exterior. La vida sólo piensa en descansar lo más posible mientras espera la muerte. Es lo que come el tiempo del lactante al comienzo de su existencia, por sectores horarios que no le dejan abrir sino apenas un ojo cada tanto. Traicioneramente hay que sacarlo de ahí para que alcance ese ritmo por el cual nos ponemos en concordancia con el mundo. Si el deseo sin nombre puede aparecer a nivel del deseo de dormir ello se debe a que constituye un estado intermedio: el letargo es el estado vital más natural. La vida sólo sueña en morir²⁵⁷.

Brevemente, lo que nos enseña Lacan aristosadomasoquizando, como de costumbre, a esa *audiencia suya de proleburgueses viene a ser en una palabra: que el deseo no depende de función biológica alguna; que no está ligado a ningún objeto, ni muchísimo menos, aberratio ictus*, a un supuesto objeto que pudiera declararse como natural; que su objeto mismo es fantasmático. De ahí su extravagancia. Conque le resultará, asimismo, lábilmente inaprensible a quienquiera que pretenda amaestrarlo, dominarlo, adaptarlo. El deseo nos embroma, se pitorrea aunque sea de

²⁵⁷ Cf. LACAN, Jacques; *El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires, 1990. Palabras a las que no se perdería nada por allegar en un plano antisimétrico, he ahí nuestra cubomanía futurocha(v)acana, las siguientes de G Luca: “this mortal passageway to the marvelous, in its lascivious perilousness, in its chaotic, aphrodisiac catacombs, where the never-before-encountered and the never-before-seen are the current characters of a continual surprise, this passageway to life and death in the marvelous being for me the neural center of existence, the frontier point where life begins to be worth living, because this frontier point of existence contains in its secret warnings the transcending of human existence in all its oppressive aspects, the solution to the great Oedipal drama that unravels the human being, that suffocates the human being, that walls the human being alive in its own grave”, extraídas de LUCA, Ghérasim; *The inventor of love & other writings*, Black Widow Press, Boston, 2009.

nosotros y, sin embargo, es el deseo mismo y su devenir (*if possible*) deseante, lo único deseable en este mundo asesino y sin sentido, que nada tiene que ver ya con un jardín de Poussin, ni mucho menos de un Poussin con hoces y martillos. Para colmo, aun cuando ello mismo se reconociera como tal, no dejaría de fabricar sus síntomas: *et in Arcadia* [alter] *ego*. Sólo que, tratándose del deseo, ya que está vertiginosamente sobredeterminado, lo único que acaso le habrá satisfecho –al deseo mismo no todo le hace frufú– son las cosas que no existen. Como ~~La~~ *economía*, ~~La~~ *Literatura* o ~~La~~ *revolución*, por ejemplo. Recordemos, si no, el en su día famoso *Deseorevolución* de Lyotard:

Desuniendo lo que un supuesto orden había articulado e impuesto desplazando y condensando los elementos conocidos sin relación el collage hace el trabajo del sueño En este grupo de operaciones que desconstruyen las órdenes recibidas transgreden los intervalos regulados violentan las prohibiciones el deseo como movimiento como fuerza demoledora es el poder y la significación que se traiciona como se traiciona en el trabajo onírico Las figuras que el collage produce ofrecen la subversión de la figuración y esta subversión es príncipe Fantasma del cuerpo órfico desgarrado reunido en un desorden sintáctico que es el orden del sentido es este lado de las significaciones Forma primitiva puesta al día²⁵⁸

Nuestra única posibilidad estriba en atravesar el fantasma de la Plusvalía hacia el síntoma de la Verdadera Vida Ausente. Es decir, dar el salto cuántico del *Natura non facit saltum* (Newton-Leibniz) al *parce que de temps en temps la vie fait un saut* (Artaud). Y, ello, seguramente, no siempre para bien en el mejor de los mundos posible. *Aburteilung*. El verdadero enigma es, pues, el vacío que genera el no-lugar del discurso, cuyos tejidos vinculan a la vez lenguajes, cuerpos, fenómenos, sentidos, seres, desastres, sujetos, acontecimientos y verdades.

²⁵⁸ Se trata, obvio, de la etapa pre-posmoderna de Lyotard. Vid. para estas y otras beldades revolucionarias de cuando todo parecía posible: LYOTARD, Jean-François; *Dispositivos pulsionales*, Fundamentos, Madrid, 1981 y LYOTARD, Jean-François; *A partir de Marx y Freud*, Fundamentos, Madrid, 1975. En cuanto a la *fashionable* “desconstrucción” (aún con “ese” por aquellas) ya hemos dicho lo que debíamos, con todas las precauciones, más arriba. De la revolución y de nosotros que la quisimos tanto hablaremos en el punto siguiente de la tercera parte. Y es que el deseo juega siempre con los dados cargados y las cartas marcadas. En una palabra, el deseo es siempre nuestra sinrazón de ser. El deseo : la falta que nos impele a tapar el insondable agujero de lo que nos falta. Ahora bien, para ~~La~~ literatura que, desgraciadamente, al igual que la mujer no existe, puede que deseo y goce sean siempre la misma exacta cosa. De cualquier manera, para comprenderlo siempre sería mejor Guyatot, no obstante: “La révolution est désirable, c’est évident. Pour deux raisons, dont l’une est absolument irréfutable : c’est l’état physiologique, matériel, social et politique, de centaines de millions d’êtres humains sur notre planète. La seconde raison est peut-être plus intérieure : tout être humain sensé ressent le dégoût de la répétition sensorielle, intellectuelle, artistique, amoureuse, gestuelle, sociale, politique. La première raison suffit à vouloir la révolution. La seconde raison : il faut une certaine quantité d’expérience atteinte, une énergie supplémentaire, un élan musculaire voulu, pour la ressentir toujours ; c’est même, je pense, une des conditions non pas de la survie de l’adulte mûri, mais du renouvellement de sa vie. Il y a dans le monde un encrassement de misère, une couche réelle de misère – c’est devenu presque une strate géologique –, qu’aucun processus libéral ne peut traiter et faire exploser, ou fondre. L’oubli que la vie est à vivre dans l’instant. Pourquoi cela nous serait-il réservé à nous autres les nantis, et pourquoi les autres auraient-ils à attendre ? L’oubli qu’eux aussi n’ont qu’une vie. La révolution, c’est tout de suite”. Cf. GUYOTAT, Pierre; « Pierre Guyotat », *Lignes* 2001/1 (n° 4), p. 88-90.

La obra no es sino esta locura de la visión, un trozo y un trazo de eternidad de lo visible que hasta entonces no habría sido visto o, acaso, sólo lo fue sin ser verdaderamente mirado, sin dejarse mirar por ella, lo audible inaudito hasta que se hizo el despliegue de una cierta escucha flotante, lo legible inédito pasaportado a la lectura sin salida de un destete escritural, extraliteratuterrario (sic). Un trazo de sin antes ni después, corte de “epojé” acontecimental, un trozo de real que encubre y señala, al mismo tiempo, al sujeto y a su porvenir en subjetivación: “este descubrimiento que el arte podía obligarnos a hacer ¿no era, en el fondo, el que más precioso debería sernos, y que generalmente nos es desconocido para siempre, nuestra verdadera vida, la realidad tal como la hemos sentido y que difiere tanto de lo que creemos que tan felices nos sentimos cuando un azar nos trae el recuerdo verdadero?”, decía Proust en el “Tiempo recobrado”. Caos del mundo, silencio planetario, prodigiosa caosmosis de las ficciones que devienen en multiverso mediante el síntoma del verdadera vida ausente: lo único transformador es el fantasma de un materialismo de lo vivo. *Le silence du sens dans les mots, l'éclat des sons célèbrent l'office de la séduction. On se raconte. Mais le secret qu'on est pour soi? Où serait-il ailleurs que dans sons de la voix? Mon passé serait ce silence: quand je l'écute, j'entends une autre voix*, nos dice la voz de Le Bot en nosotros.

Y, asimismo, es que el *materiatutur* de la verdadera vida pasa, necesariamente, por esta suspensión de la ley del valor y su acción más restringida en los procedimientos de fidelidad genéricos: arte, política, ciencia y amor, posándose en el aparecer del fenómeno que es ya acontecimiento del despertar, con nosotros, de un mundo donde fulgura el sintomático Vivir con Idea. En los 66 enunciados que colofonan *Lógicas de los Mundos*, Alain Badiou se preguntaba no hace mucho «¿qué es vivir?». He aquí sus respuestas:

Enunciado 58.– Vivir supone el dato de una huella acontecimental.

Enunciado 59.– Vivir supone alguna incorporación al presente acontecimental.

Enunciado 60.– Vivir supone que un cuerpo sea apto para sostener algunos puntos.

Enunciado 62.– Vivir supone que alguna fidelidad engendre el presente de una verdad nueva.

Enunciado 63.– Para la dialéctica materialista «vivir» y «vivir para una Idea» son una sola y misma cosa.

Enunciado 64.– La máxima del materialismo democrático «vive sin Idea» es inconsistente.

Enunciado 65.– A todo animal humano le es otorgada, varias veces en la vida y por lo que respecta a varios tipos de Ideas, la posibilidad de vivir.

Enunciado 66.– Comenzar, o recomenzar, a vivir para una Idea es, puesto que posible, el único imperativo²⁵⁹.

Allí donde la vida aparece hoy mismo como cada vez más invivible, es decir, precisamente en el nervio mismo del Discurso Capitalista y su desertificación de cualquier resquicio de lo genérico-común para el presente horizonte de acontecimientos, la obra, el acto, el gesto, la voz, el fantasma, la frase –como topes si eso se quiere, dado que pensamientos primeros de lo impensable– dan prueba cada vez más imperativamente del hacer vida y, por tanto también, dar la muerte, aun en travieso, a ese invivible específico que es la relación infernal (*the love & live*) de la plusvalía²⁶⁰.

El arte, en tanto que inhumana mediación entre animales humanos, tal vez soporte, pues, la única comunicación genérica, excediendo la espectral constelación de lo humano en el enigma. Como dice Luca: “the non-Oedipal position projects for the first time in the form of human behavior that sumptuous liberation of matter from its petrified three-dimensionality, the theoretical and experimental rediscovery of the universe, which the new relativistic problem furnishes us with, and which non-Oedipus reflects theoretically and experimentally in the field of love, constitutes at present a veritable infusion of the real, an unsuspected capture and devouring of the real, and implicitly the denunciation of a symmetrical world, mechanical, positive, formal, regressive, enslaving, elementary, spatial and corpuscular, a world that supports biology, society, and the universe of my contemporaries. Exchanging the particular between them, the crystals and their uninterrupted assault on nature, preserving on the lips the indecipherable kiss of the quanta and the inexpressible, time-space and non-Oedipus follow through the same curious and priapic spyglass the spectral constellation of exceeding the human”²⁶¹.

La Verdadera Vida Ausente (esa pre-objetividad energética, sin límites ni formas pre-

²⁵⁹ Vid. BADIOU, Alain; *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement*, 2, Seuil, París, 2006. La traducción es mía.

²⁶⁰ A eso, intuimos, es a lo que ya se refería el ínclito John Ruskin bajo el título “Transition from typical to vital Beauty”, y algún puñado de ítems más. Donde la “belleza vital” podría leerse, perfectamente, como “belleza genérica”, matemática, política, amorosa, artística. Y es un poco lo que puede verse, dado que se hizo *ad hoc* y se dio a ser y a pensar para ello, en el Brumaria works # 5 *Das Kapital*. He aquí un vínculo a la obra en concreto: <http://brumaria.tictail.com/product/das-kapital> Plausible traducción brechtiana de la pieza: en este mundo asesino sólo sale gratis la muerte, pero no la lápida ni tampoco el entierro. *Umsonst ist nur der Tod*. Pero, bueno, todas la traducciones son, primero, lecturas. Y lo que impide ese Capital lapidario a base de mármol es, precisamente, la lectura, permitiendo no obstante todas las no-lecturas posibles. De modo que también valdrían, pues, para esta pieza en concreto, los versos de la op. 23 de Webern, es decir, los versos de la *Viae inviae* de H. Jone que musicó Webern. Digamos que es el aire, o el aria, que tal vez deba darse a esa piedra. También se podría acudir, si se prefiere, a alguna serie de títulos de Valerio Adami, tal que: - *Lidée fixe* (4.2.79). Historia de una mirada. - John Ruskin se transforma en Quirón que enseña a tocar la lira al joven Aquiles. - *Kiss of the moon* (14.2.79). [Li Po] tenía El complejo de William Blake. - *Luomo sandwich* (14.2.79). Un autorretrato con el pintor Euphronios.

²⁶¹ LUCA, Ghérasim; *The inventor of love & other writings*, Black Widow Press, Boston, 2009. La perspectiva No-édipica de Luca puede volverse esencial puesto que Edipo, efectivamente, es el padre de toda esta Historia.

instituidas) se inscribe hoy, en efecto, con la pátina posgenocida que deja La Literatura otra del Inconsciente: en esa eternidad transitoria que no conoce el tiempo ni la contradicción, en esa prehistoria contemporánea que descrea toda economía, toda familia, toda cultura, toda sujeción. No hay sentido común que valga, sino un comunismo en el sentido. Y también, claro, una dimensión comunista del sentir: eso es el Arte. Pero: *das steht auf einem anderen Blatt*, ni que decir tiene²⁶².

Y en el Arte es donde la visibilidad de un mundo (el pensar lo Otro en el movimiento, es decir el flujo: esa figuración narrativa desfigurada como una auténtica masa informe, de mi impropio impensado en el pensamiento) va a empezar a mutar de su carne, emigrando hacia la Verdadera Vida Ausente (esa *Ineinanderleben*). El Arte, aunque también, por implicación igualitaria, cualquier procedimiento de verdad genérica, bajo desastre subjetivo y exilio *in situ*, consiste en la negación de ese simulacro del simulacro que no hay, de ese simulacro que funda al simulacro como real y propicia que el semblante se vuelva más real que lo real, discurriendo orientativamente a fuer de clivaje y descentramiento encarnado en subjetivación (incluso un hipoquimeno cualquiera es ya multiplicidad en “sí mismo”) proveniente. Dado que “ce qui nous appellons chair n'a de nom dans aucune philosophie”²⁶³. Y ello se vive a guisa de incognoscible

²⁶² ¿Se está barruntando, entonces, que ya no habría Historia? Rotundamente no. En absoluto. Lo que se está prediciendo es que, desde ahora, es allí mismo, en las verdades, los fenómenos y lo real del acontecimiento donde la historicidad habrá pasado, donde se habrá encarnado, donde se escribe y, encarnizadamente, se nos impone y desempeña. Se trata, pues, de la Historia en “n” dimensiones y el tiempo en infinitas facetas. He ahí, en subjetivación, la Verdadera Vida Ausente (VVA). *Toi seule es réelle*. Todo futuro está condenado, de antemano, a la prehistoria contemporánea. Conque se tiene que actuar, por así decir, en el exilio “in situ”, aunque la pasión por lo real conlleve, a un tiempo, la pulsión por salir fuera de este amasijo de locura *fût-ce ici même* o dondequiera que sea. Εσμι (yo respiro) siempre fue, a lo que existe, muy anterior a εμi (yo soy) y, hasta el final del suflé, de buen seguro que continuará siéndolo. En lo real, como siempre. Un real al que Lacan pensaba que le convenía muy seriamente el gongorino nombre de Polifemo. Ahora que, si bien los Polifemos siempre tiran con Rolling Stones, hay exilios que nada tienen que ver, ni lo tendrán nunca, con la Main Street. Y esos son, ni que decir tiene, los exilios *in situ*. Por decirlo con Godard una vez más: “Ya es hora de que el pensamiento vuelva ser lo que es en realidad: peligroso para el que piensa y transformador de lo real [...] La verdadera violencia es la acción del espíritu. Todo acto creador contiene una amenaza real para el hombre que se atreve a ello. Por eso una obra impacta al espectador o al lector; si el pensamiento se niega a pensar, a violentar, se expone a padecer infructuosamente todas las brutalidades que su ausencia ha liberado. A veces uno estaría tentado a desear que en Francia la actividad del espíritu volviera a ser causa de encarcelamiento: eso devolvería un poco de seriedad a los espíritus libres. En cualquier decisión creadora está la persona. De lo que se deduce que toda la agitación del mundo no es nada más que una cuestión que me es dirigida, pero que sólo se precisa en mí en el instante en que me obliga a actuar. Los partidarios del nosotros se equivocaron acerca de la persona. Las contradicciones del mundo figuran en la ecuación fundamental de cualquier existencia: x es una persona, un elemento creador, una libertad incalculable”. Vid. para esta cita un poco reparada por nosotros: GODARD, Jean-Luc; *Historia(s) del cine*, Caja Negra, Buenos Aires, 2007.

²⁶³ Vid. M. Merleau-Ponty; *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, París, 1964, p. 193. Se podría esperar, a partir de Merleau, una deseable historia de la encarnación desacralizada (ese ocioso himeneo con la *feminalité*: cf. la última frase de *Une saison en enfer*: « Et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps»). Tanto como la de la santidad de una obra en cuanto entidad autónoma siempre destruida (pongamos que hablamos de Stepanova). Una historia, pues, que vaya desde esa cosa, que no tiene nombre en filosofía alguna pero las recorre todas como en una visitación del deseo, a los *Wirkungsquanten* de Plank en el despliegue del espacio cuántico del mundo como paisaje, y como paisaje devorado por los *Wertquanta* de Marx, así como por los *Machtquanta* de Nietzsche. De algún modo es precisamente eso lo que están intentando escribir, ahora mismo, los pensadores más

común, cual síntoma del nombre innombrable, permanente enigma (αίνιγμα), vertiginosamente sobredeterminado por el efecto-Inconsciente: como un *andante amoroso*, o como un *allegro misterioso*, mientras se asuma en su fidelidad genérica.

En el Desierto del Pensamiento ya no existe, así pues, ciertamente la reconquista (*zurückgewinnen*). Se podría, incluso, sostener junto a Marc Richir que: “Practicar efectivamente la *epojé* fenomenológica como algo distinto a un simple juego de palabras es aceptar, como ya hemos visto, no ver, sentir o pensar ya nada determinado, es correr el riesgo de lo ilimitado, no solamente en extensión sino también en intensidad, por lo tanto, al menos se trata de que nadie puede instalarse y habitar en este ilimitado límite, partir al abandono de sí mismo como ser representado, correr, en este sentido, el riesgo de su propia muerte para encontrarse en las lindes de un inmenso e impensable desierto, el del inmemorial e inmaduro salvajismo, y que, desierto desde siempre, lo será por siempre, dado que es el de lo inhabitado y el de lo inhabitable: en alemán, lo *Unheimlichkeit* de todo fenómeno de mundo como nada más que fenómeno de mundo. Tal es, si existe alguna, “la verdad de la apariencia”. “Verdad” paradójica puesto que nunca somos tan humanos como cuando dejamos de protegernos “frenéticamente” en esas certidumbres que sólo actúan como sombras de nosotros mismos y, en fin, sólo lo hacen porque actúan como las sombras siempre ya proyectadas de nuestra muerte en lo humano”²⁶⁴.

Ahora bien, de cuando en cuando, aunque no siempre tenga por qué ofrecérsenos demasiado dulcemente, la vida a pesar de todo pega un salto. Nunca habrá habido un tiempo tan desertado para el pensamiento como el nuestro, sin duda. Pero, los desiertos están hechos de arena... Y la arena, acontecimiento de las piedras, siempre se encuentra a orillas de algo, incluso el desierto infinito está a orillas de algo, es un intervalo, un espacio nulo, ni esto ni aquello. Nada que dominar, tan sólo hay que cruzarlo. Incluso en el más inhóspito desierto aparecen, de cuando en cuando, quién sabe si al albur de un sorpresivo espejamiento, estallados parpadeos fenomenológicos, sustraídos entredoses dialécticos, tímidos síntomas impertérritos.

Une lisière simplement, de vie précaire certes, mais encore tout à fait habitable – seulement c'est la lisière du désert absolu. Ici l'imagination prend le mors aux dents. Le désert chaud n'est qu'un entre-deux, un répit entre deux verdure : au nord seulement s'annonce le figement de la vie, le froid et le silence crépusculaire final – au seuil de

“jóvenes” de la vieja Europa: nos referimos a los Badiou, Rancière, Nancy, etc., pero también, más cerca de nosotros, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Pablo Posada Varela, Carlos Enríquez del Árbol, Pedro García Olivo, Marina Garcés, Montse Rodríguez Garzo, en fin, etc., y eso sólo por poner algunos heroicos ejemplos.

²⁶⁴ Marc Richir, “La vérité de l'apparence”, *op. cit.*, etc.

celui-ci seulement se lève, non les mirages changeants des sables, mais les grandes figures immobiles et paniques : les Portes d'Hercule neigeuses d'Arthur Gordon Pym ou le Sphinx des Glaces. Encore vert, et même vivant quand un rayon de soleil le visite entre deux nuées troubles, le bord du monde habité et vivable est en vue ; l'au-delà de cette frange, qui est tissé du gel et de la nuit finale, fait que les derniers vestiges de vie s'y projettent cernés d'une lumière noire, comme la neige des très hauts sommets contre le ciel déjà d'un bleu de nuit ; et de ces petits clignements de vie pathétiques silhouettes déjà sur le néant, on peut dire ce que Roméo dit en l'apercevant de Juliette :

*It seems she hangs upon the cheek of night*²⁶⁵

He ahí, por fin, pareciendo colgar en la noche (como la fina alhaja en la oreja de un Etíope), un Potlatch cuántico sin contrapartida: la Verdadera Vida Ausente. La única cura contra el pensamiento hemipléjico del capitalista, tal vez, pueda residir en esa subjetivación *gratis pro deo*, a cuenta y a cuento del cambio de hora en los Inconscientes. El resto no será coser y cantar, ni por supuesto un simple juego de palabras, pero sí cosa de “externidad” y, desde luego, ella sigue y seguirá siendo femenina, si no feminista a más no poder: *das Ideelle als übersetzte Materielle*²⁶⁶. Como el enigma de la Verdadera Vida Ausente...

²⁶⁵ GRACQ, Julien; *Lettrines 2*, José Corti, París, 1974.

²⁶⁶ Fijémonos un poco más de cerca en el asombroso palabro que para nada está improvisando Marx: *übersetzte*. Se trata del participio de traducir (*übersetzen*). De modo que tendríamos “lo Ideal como lo material traducido”. El énfasis, en el alemán de Marx, se entiende espejando, *mutatis mutandis*, el francés de por medio... De modo que “elle” en las terminaciones alemanas, en realidad, retorna “ella” en francés: *this is the very Idea*. Y esa es la razón, asimismo, por la que a ella se la difama, es decir, porque se la dice femenina o se la traduce, debiendo entonces perder lo que no tiene. *C'est l'absence de pénis de la femme qui la fait phallus, objet du désir*. En todo caso, esa feminización afrancesada que deslizamos es, por supuesto, la nuestra. Y es que traducir es un oficio plenamente fenomenológico, dialéctico, psicoanalítico, o no es nada: en la verdadera traducción uno aspira a cuasi-decir, no la misma cosa, sino la cosa misma. Lo que Ponge llamaba “la mirada-de-tal-suerte-que-se-la-habla”. Como el equívoco paso del *Unbewusste* freudiano a *L'Une-Bevue* lacaniana. Aunque también es cierto que, para acompañarnos, de aquí en adelante, no nos vendría mal algún plus de jazz, o cualquier otro sonido de la sorpresa... Pero la música es francamente totalitaria, puesto que incluso la más pequeña de sus frases, aspira al todo de la sonoridad del mundo. Mejor :

Éclats : écarts.

Estallidos : descartes.

Expresar : existir : resistir : crear.

Ahora bien, expresar, existir, resistir, crear ¿qué cosa? Una idea, ni siquiera una idea justa sino justo una idea: *cosa mentale*, como el arte, como la matemática, la emancipación, el comunismo mínimo de la escena amorosa. Y recrear, en un segundo tiempo, una idea dialéctica, fenomenológica, analítica para el vivir con Idea. Se dice en fin que Mozart empleaba el fa como tonalidad del aria, y todo parece indicar que ese hecho quiere seguir intentando significar algo. A lo mejor que la verdad, como la mujer, es múltiple, infinita y, sin embargo, no-toda.

...& ■ & ■ & ■ &c²⁶⁷

²⁶⁷ Comoquiera que ya se habrá hecho notar re-estilamos, lo más a menudo posible, la ligadura &, sea en su forma simple o sea en sus avatares compuestos para los diversos *etcaeteri* y “etcéteras”. En un precioso libro numerado (*La evolución de un pictograma alfabético*, Biblioteca Antonio Machado de obras raras y curiosas, Madrid, 1985) Alberto Corazón narra sus peripecias. Allí encontramos: “La escritura es un gesto comunicacional, la respuesta gráfica a una descarga/respuesta, entre el pensamiento y la mano. Un garabato cinestésico de difícil rastro en el que destreza y aprendizaje no son suficientes. ¿Por qué estas dos formas y no otras? Como diseñador, sé que hay signos que parecen tener una especial energía, hay trazos de resonancia arquetípica, de compleja y sutil armonía. Un signo más ha aparecido. Repasando los manuscritos de la época sorprende la enorme cantidad de ligaduras que se utilizaban, contracciones gráficas que acumulaban significados más allá de sus necesidades formales. Todas ellas fueron desapareciendo con el tiempo, excepto el & que ha llegado hasta nosotros. No solamente va a resistir cambios estilísticos, culturales y tecnológicos, sino que mostrará, a lo largo de su historia, una asombrosa capacidad para representar el cambio virtual de la evolución alfabética”. Y es que desde lo tirónico (es decir, lo estenográfico *in nuce*) a lo tiránico, el signo & lo habrá resistido todo, incluso sus más inmanentes diferencias en lo irónico. Aunque solamente fuera por eso, pensamos que debería seguir vindicándose. Siempre se trata del “eso”, así pues.

TERCERA PARTE

A-SISTEMÁTICA

UNA PRIMERA LÓGICA DE CASOS

LA LITERATURA EN EL R.E.A (RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE) Y LA IMPLICACIÓN DE
LAS ORIENTACIONES EN EL PENSAMIENTO

TERCERA PARTE. A-SISTEMÁTICA.

UNA PRIMERA LÓGICA DE CASOS. LA LITERATURA EN EL R.E.A (RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE) Y LA IMPLICACIÓN DE LAS ORIENTACIONES EN EL PENSAMIENTO

« Vous seriez traversé de plaintes confuses taillées dans un agglomérat d'injures, de vociférations, de menaces... Capitale mirage - en majuscules quiescentes- que vous parcourriez sans pouvoir la retenir ... (Hébel habalim - buée des buées) : (dédale d'une bibliothèque évidée détruite par un livre) : citadelle renversée apprise par cœur au creux de laquelle vous iriez chercher refuge pour échapper à la schlague ...») »...

Maurice Roche, *Compact*

Así como el borrón no cuenta –nuevamente– nada sino el hecho de que, en sí mismo, supone ya el *incipit* más genuino de la mirada, la Cosa (flujo, duración, deseo...) se habrá configurado plausiblemente en la etiología de una Historia que, al menos por lo que al futuro anterior del acontecimiento, las verdades y el desastre del sujeto en la VVA se refiere, bien podría no consistir –valga la pretensión del “a partir de ahora”– más que en esas vicisitudes (en *n* dimensiones e infinitas facetas) de una trinidad de epidemias: la plaga dialéctica, el contagio fenomenológico, la peste psicoanalítica. De donde se des(pres)cribe una primera lógica de casos, habiéndose preimpuesto, asimismo y de antemano, toda una larga lista de grandes, dulces y desfiguradas figuras familiares: Francesco Rabelais, Michael Cervantes, Guillermo Shakespeare, Frédéric Hölderlin, Lourenço Sterne, Artie Rimbaud, Von Lautréamont, Stephen Mallarmé, Paolo Celan, Franz Ponge... antes de llegar a nuestros verdaderos singletones o nombres acontecimentales: Balzac, Flaubert, Proust, Joyce y Beckett... *Lares, Heroes, Genii*, lotería de metáforas paternas, simples epónimos en posición de causalidad metonímica o pura ficción legal, si se prefiere²⁶⁸.

268

Nuestra Sagrada Familia: “Il y avait pour la critique du XIXe siècle un roman qui avait reçu une espèce de statut éternel, mais il n’empêche que ce roman-là, le roman balzacien et puis son envers plus subtil, le roman stendhalien, n’étaient même pas visibles pour une conscience du XVIIe siècle ou du Moyen Âge, cela va de soi, bien que ce soit au Moyen Âge que le roman naisse, comme chacun sait. Pour la conscience du XIIIe siècle, il était impossible d’apercevoir les choses mêmes qui étaient visibles dans le récit balzacien ou stendhalien. Comment naissent donc ces espèces d’essaims de regards sur la réalité et comment ils finissent par confluer, puis ensuite, se rediviser, c’est ce qui m’intrigue depuis toujours et dont, peut-être, on pourrait parler. Pour ma part, je vois une double série de ces visions, de ces dédoublements qui s’agglomèrent les uns avec les autres, forment une sorte de boule de neige, au Xxe siècle, et finissent presque par converger, par frapper l’un contre l’autre, puis ensuite par se reséparer. Il y a toute une famille qui commence (une famille où bien entendu chacun est distinct et sans parenté avec l’autre) avec

El Inconsciente (en sus varias y promiscuas traducciones, polimorfos travesuras y múltiples travesías) es el no-lugar donde los mundos tienen lugar, mientras que la castración habrá sido el animal o el mínimo de inconsciente, ese don del arte allegado al eclipse, a un tiempo, de la transmisión y la retirada. Pues, todo retrato abstrae una retirada de (y en) el ser y el seno del otro (es decir, también, del Otro que no existe). Y, sin embargo, comenta Sibony que “une écriture peut crever les limites de son rêve, et en venir au fantasme du pur tracé, géométral, géographique, orphelin, sans histoire, c'est ce qui 'accroche le plus violemment 'a une forme de l'Autre incastrable; parce qu'elle assigne l'Autre 'a la place vide o pleine”²⁶⁹. Después de todo, es en el reino de los muertos donde el errar sin error (de los Nombres del Padre, precisamente) hace que los incautos no yerren y donde los desengañados, por fin, ya no se engañan, al menos en el tonto rumor del texto interrumpido, o el cuchicheo de la antirrítmica catástrofe. La cosa se las pinta, en su latencia y malas rachas, incurable. Susurra: “Simplemente sé muy bien que ya estoy muerta en lo que tú mismo, todavía, ignoras”²⁷⁰. La maculatura es, sí, el primer modelo de la mirada.

Henry James ; qui renaît avec Proust, qui recommence avec Joyce ; puis avec leurs grands épigones, Faulkner – si l'on peut l'appeler ainsi ou plutôt cette sorte de troisième vague, si vous voulez, Faulkner et Woolf ; et enfin peut-être une quatrième vague qui serait Claude Simon. Là, justement, existe quelque chose en commun. Il y a ce récit du flux, du mouvant, du souterrain en même temps, du courant souterrain ; chacun de ces systèmes de formes romanesques s'ancre dans une pensée, une philosophie, un système de pensée plus ou moins élaboré. James, Henry, on le sait trop bien, c'est le frère de l'autre James, qui paraissait à Henry beaucoup plus grand que lui (avec un an de plus). C'est un fait : William James paraissait à Henry James le grand homme dans la famille James. Pour nous, maintenant, le grand homme, c'est évidemment Henry James. Mais, malgré tout, ce n'est pas tout à fait sans importance, qu'ils s'appellent James tous les deux : une même mélodie de la conscience s'articule (bien différemment) chez les deux frères. La paire Proust-Bergson est aussi évidente, bien que Proust, là aussi, par sa richesse, déborde largement la minceur du bergsonisme. Ensuite, avec Joyce, il y a tout. Il y a la scolastique, puis il y a aussi le fait que Joyce, comme par hasard, habite dans les lieux où habitait Freud. Il y a ainsi toute une série de croisements”, dice Papá Foucault. En fin, *Homo sweet Saint-Lupus est*. O, poniéndonos un poco escolásticos, pues la « una »-vez no hace costumbre y la costumbre, he ahí un dicho más o menos flaubertiano, se emparenta con una segunda naturaleza: *Individuum ineffabile est*. Vale. Las paradojas de hoy son los clichés de mañana. Cf. « Débat sur le roman » (dirigé par M. Foucault, avec G Amy, J.-L. Baudry, M.-J. Durry, J.P Faye, M. de Gandillac, C. Ollier, M. Pleyne, E. Sanguineti, P. Sollers, J. Thibaudeau, J. Tortel), *Tel quel*, n° 17, printemps 1964, pp. 12-54. (Cerisy-la-Salle, septembre 1963 ; débat organisé par le groupe de Tel quel sur le thème « Une littérature nouvelle ? »).

²⁶⁹ Esa es sin duda, por otra parte, la escritura con la que soñamos: una escritura llena de vacíos y agujeros, algas negras y solares, irrepresentable representación de esa sola cosa que sería el Inconsciente. ¿Qué Inconsciente? El *Unbewusste* fenomenológico, dialéctico y psicoanalítico en su traducción, travesía y travesura hacia *L'Une-Bevue*. Y, a decir verdad, algo de eso resurgirá, seguro, aunque no lo hiciera más temprano que tarde. “El nombre es el agujero de una travesía y la travesía de un agujero”, dice también Sibony, su maldición como nombre estriba en el hecho de que lo maldito tiende a reproducirse, lo bendito en cambio jamás se reproduce. *So I wasn't dreaming, after all, 'she said to herself, 'unless – unless we're all part of the same dream. Only I do hope it's my dream . . .*. Claro que yo, la verdad, mente, (sic). Es decir, yo, la verdad, hablo conmigo mismo. Es decir, yo, la verdad, sueño. Por eso Alicia, deleziana como ella sola, intuye muy bien que la jodienda empieza en el preciso instante en que te sabes atrapado en el sueño de otro. Y es que el sueño se nos configura siempre, en verdad, como una peligrosísima impotencia, por tanto, concierne a una voluntad de pujanza (*Der Wille zur Macht*) que, en su inmanencia misma, nos trasciende con creces, en una palabra: nos engulle. Vid., no obstante, en este sentido, la conferencia de Gilles Deleuze: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> Y, para la cita de Sibony, su imprescindible: SIBONY, Daniel; *L'Autre incastrable*, Seuil, París, 1978. No hay duda de que Deleuze sigue siendo, un poco, como el Marat de nuestros tiempos.

²⁷⁰ Una cosa se presta a valer, junto con su uso, lo que en la sublimidad o el abajamiento ella misma admita. Suspendiendo la plusvalía, lo que resta no es el valor de uso sino la ambivalencia: todo o nada, algo, un poco en última instancia. Explica Roudinesco que “Freud désignait par ce nom (das Ding, « la chose ») un noyau

El acceso –fantasmático a más no poder, por supuesto, pues a lo real sólo se accede mediante el fantasma–, nos lo brindarán ciertas estrategias alusivas (involucradas como están en las orientaciones del pensamiento) y algunos puntos de insomnio (enjaezados como se hallan a las verdades procedimentales). Estas estrategias alusivas se pueden ver, muy bien, ultrarreducidas a unas simples operaciones preposicionales: la “en” y el “con” de la implicación, de donde se habrá sustraído el “entre” y suspendido el “contra” (que nos haría recaer, una vez más, en la aporía revolucionaria²⁷¹). El resto, lo aceptamos de buen grado, sin duda no transgredirá, o no demasiado,

irréductible, une expérience originelle, inaccessible au sujet, une trace indicible qu’il ne pouvait pas nommer et dans laquelle il ne distinguait aucun objet. Pour ses successeurs –Melanie Klein notamment – qui s’intéressaient bien plus aux relations d’objet qu’à la relation singulière entre le sujet et l’objet, cette chose s’apparentait au corps archaïque de la mère, à tout ce que les cliniciens modernes de nos sociétés dépressives appellent l’attachement ou le lien, ou encore l’attachement perdu – ou lien non dénoué –, ou encore la séparation possible et impossible, donnant lieu ou non à une « résilience », terme galvaudé aujourd’hui. L’innommable, donc, celui que l’on retrouve dans les romans de Samuel Beckett et dans toute la littérature contemporaine fascinée par l’abjection, l’ordure, le crime, le pathos autobiographique, le plagiat en direct et sans transfiguration littéraire de la vie des autres. « La Chose », c’est l’objet préhistorique, muet, enfoui dans un abîme de destruction. En recherchant sa trace absente, on vole, on pille, on reproduit un réel plus réaliste que la réalité. On construit des récits à partir des textes des internautes recueillis sur la Toile. Un collage de choses vues et dites. Toute la littérature moderne, comme je l’ai dit, est traversée par l’expérience pervertie de cette psychanalyse postfreudienne, postlacanienne : récit transformé en exhibition sexuelle, roman pris dans les filets de la cure ou de l’exposé de cas, spectacularisation des corps transgressifs [1](#), langue pornographique. Lacan transforma ce « La Chose » en un pur manque, en une jouissance, à travers laquelle le sujet fusionne avec l’objet : paradis perdu, corps réduit à ses excréments, comme Sade l’expose dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, texte dont il raffolait. Voix, regard, miroir, trou, sexe féminin déguisé en gueule de crocodile, fragments de Joyce : telle était la chose, sujette, sous la plume de Lacan, à toutes sortes de métamorphoses – achose, hachose, Achose, achosique –, le privatif « a » indiquant bien qu’elle se distinguait par sa béance, son trou, ou le « h » par sa décapitation : la tête coupée à la hache. En conséquence, la « chose freudienne » fut aussi pour lui un secret impénétrable – secret de l’être – dont il empruntait la forme à Heidegger. Mais la chose, c’était bien davantage l’énigme, la Sphinge, la bête qui tue, la vérité qui sort de la bouche de Freud pour prendre ladite bête « aux cornes ». On retrouve, là encore, les métaphores animalières si chères à Lacan : entre Max Ernst et La Fontaine. La chose selon Lacan, ce sont, en résumé, les fondements ontologiques de l’humanisme freudien, un humanisme désigné comme « inhumain ». Lacan reprend à son compte la critique de l’humanisme propre à toute la génération des penseurs d’après Auschwitz : le non-humain fait partie intégrante de l’humanité”. Sublime, aprendizaje inhumano: sin ello no habrá más que redupers, esto es, avatares de la personalidad reducida, monstruosos mundos unidimensionales. Importando bien poco cuales sean sus virtualidades. Sin la esencial búsqueda de lo absolutamente Otro (o cuasi) no habrá ya, a lo que parece, ni amor ni pensamiento. En este sentido, tal es hoy lo desamparado del paisaje, vamos a sostener que a la Cosa freudiana, a la Cosa lacaniana, pueden allegarse las cosas husserlianas, marxianas, nietzscheanas, badioudianas, richirianas, etc... De modo que, a pesar, de las reticencias, simpatías o fidelidades, que suscite, en la basca más vasca o en quienquiera que sea, el comunismo de los inconscientes es lo único que podría salvarnos. Luego está el Devenir, claro : el devenir cosa de la palabra, el devenir palabra de la cosa, el devenir convertido en imperativo de eternidad transitoria. El asunto está, ni que decir tiene, en esquivar, en la medida de lo imposible, lo que Flaubert llamaba « haute difficulté de l’ébranlement pyramidal ». Para la cita cf. ROUDINESCO, Elisabeth; *Lacan, envers et contre tout*, Seuil, París, 2011

²⁷¹ En un texto antiguo, bien anterior a la caída del muro y, sin embargo, cada vez más vigente, planteaba un joven Marc Richir esta aporía revolucionaria *as follows*: “que *toda* Revolución, *aun cuando* pretenda realizar y encarnar la transcendencia práctica, y *en la medida en que* se da a sí misma los medios de la fuerza (la guerra civil, la dictadura, el terrorismo ideológico y moral), conduce ineluctablemente, mediante este mismo cortocircuito, a esa inasible dualidad que es el enigma instituyente del Estado totalitario, o lo que nosotros llamaremos *la aporía revolucionaria*”. Aporía que veremos a continuación, más en extenso, con el caso balzaquiano. Por supuesto hoy el tablero es muy otro, aunque el juego, por lo que se echa de ver, permanece idéntico si lo que se pretende es ganar o perder (la Banca, la Bolsa), o si desea hablar ese mismo lenguaje (el Parlamento). La única opción es jugar, de momento, fuera de juego, locamente, a otra cosa mariposa. Para empezar habremos de inventar nuestro propio latín, *id est*: una hipótesis otra del indoeuropeo (lo cual serviría asimismo, y de qué manera, para esas pseudoneolenguas denominadas vasco-caucasianas). Matar no es jugar: *Mais Non. Tuer n’est pas jouer*. Rabelais, por ejemplo, retira del arte de plañir hasta a las más insublimes plañideras. Por lo mismo que, en francés, tan sólo Villon tal vez hubiera

la sobreimpresión transparente. *Horror vacui*. Scribbledehobble. Niquiscocio. Renquegarabato.

El bueno de Guy Davenport, ahorrándonos ciertamente nuestros buenos lustros no demasiado repletos de higos y brevas, daba con las más hermosas claves que pudieran venir a cuento. Aunque, en cierto modo, resulte abusivo, lo reconocemos, no escatimaremos aquí el montaje de la recortada cita *in extenso*. Nada como el *ready-made* recíproco para intentar obtener un poco de consuelo (no hay redención sin rendición). Por tanto, dejémonos seducir, si es que todavía estamos por la labor, por esa imaginaria geografía que sólo una sabia sugestión, como es la suya en este caso, alcanzaría a ofrecernos. Escribe Davenport:

The difference between the Parthenon and the World Trade Center, between a French wine glass and a German beer mug, between Bach and John Philip Sousa, between Sophocles and Shakespeare, between a bicycle and a horse, though explicable by historical moment, necessity, and destiny, is before all a difference of imagination. Man was first a hunter, and an artist: his earliest vestiges tell us that alone. But he must always have dreamed, and recognized and guessed and supposed, all skills of the imagination. Language itself is continuously an imaginative act. Rational discourse outside our familiar territory of Greek logic sounds to our ears like the wildest imagination. The Dogon, a people of West Africa, will tell you that a white fox named Ogo frequently weaves himself a hat of string bean hulls, puts it on his impudent head, and dances in the okra to insult and infuriate God Almighty and that there's nothing we can do about it except abide him in faith and patience. This is not folklore, or a quaint custom, but as serious a matter to the Dogon as a filling station to us Americans. The imagination; that is, the way we shape and use the world, indeed the way we see the world, has geographical boundaries like islands, continents, and countries. These boundaries can be crossed. That Dogon fox and his impudent dance came to live with us, but in a different body, and to serve a different mode of the imagination. We call him Brer Rabbit. We in America are more sensitive than most to boundaries of the imagination. Our arrival was a second one; the misnamed first arrivers must still bear a name from the imagination of

podido, a buenas horas, no plagiar a nadie. Aunque, a decir verdad, ello se nos auscultaba bastante dudoso. Ya no hay – no se han vuelto a dar nunca– los pequeños juegos que se jugaban en las grandes cosas de las pequeñas causas, y que, de resultas, significaban jugársela siempre a todo o nada. Todos los juguetes de hoy no son más que, por defecto de fábrica y obsolescencia programada, *gadgets* plusváticos controladores a marketing de los automatizados. Nuestro saber, es decir nuestra esclavitud, llega hasta donde llega la wi-fi y el (o “la”, es indistinto) internet de las cosas. Y, por añadidura, continúa revolucionario como nunca el *business-as-usual*, antes y después de Auschwitz... En fin, Cf. Marc Richir, “L’aporie révolutionnaire”, *Esprit*, n°9 : *Révolution et totalitarisme*, París, septiembre 1976, pp. 179-186. Texto íntegro de una comunicación presentada en el marco de las ‘Conferencias Europeas’, coloquios habitualmente organizados por ciertos colaboradores de “Esprit” y por un grupo de “amigos, emigrados de las democracias populares” (vid. *Esprit*, n°9/1976), durante el invierno de 1975-1976. Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamena. Para más información acerca de Marc Richir siempre se debe visitar el sitio web implementado por el gran Sacha Carlson: http://www.laphenomenologierichirienne.org/Marc_Richir/Bienvenue.html

certain Renaissance men, who for almost a century could not break out of the notion that these two vast continents were the Indies, itself a name so vague as to include China, India, and even Turkey, for which they named our most delicious bird. The imagination has a history, as yet unwritten, and it has a geography, as yet only dimly seen. History and geography are inextricable disciplines. They have different shelves in the library, and different offices at the university, but they cannot get along for a minute without consulting the other. Geography is the wife of history, as space is the wife of time. When Heraclitus said that everything passes steadily along, he was not inciting us to make the best of the moment, an idea unseemly to his placid mind, but to pay attention to the pace of things. Each has its own rhythm: the nap of a dog, the precession of the equinoxes, the dances of Lydia, the majestically slow beat of the drums at Dodona, the swift runners at Olympia. The imagination, like all things in time, is metamorphic. It is also rooted in a ground, a geography. The Latin word for the sacredness of a place is *cultus*, the dwelling of a god, the place where a rite is valid. *Cultus* becomes our word *culture*, not in the portentous sense it now has, but in a much humbler sense. For ancient people the sacred was the vernacular ordinariness of things: the hearth, primarily; the bed, the wall around the yard. The temple was too sacred to be entered. Washing the feet of a guest was as religious an act as sharing one's meals with the gods. When Europeans came to the new world, they learned nothing on the way, as if they came through a dark tunnel. Plymouth, Lisbon, Amsterdam, then the rolling Atlantic for three months, then the rocks and pines, sand and palms of Cathay, the Indies, the wilderness. A German cartographer working in Paris decided to translate the first name of Amerigo Vespucci into Latin, for reasons best known to himself, and call the whole thing America. In geography you have maps, and maps must have the names of places on them. We new-world settlers, then, brought the imagination of other countries to transplant it in a different geography. We have been here scarcely a quarter of the time that the pharaohs ruled Egypt. We brought many things across the Atlantic, and the Pacific; many things we left behind: a critical choice to live with forever. The imagination is like the drunk man who lost his watch, and must get drunk again to find it. It is as intimate as speech and custom, and to trace its ways we need to reeducate our eyes. [...] The appeal of popular literature must lie precisely in its faithfulness to ancient traditions. The charming little children's book *Le Avventuri di Pinocchio*, can scarcely claim to be included in a history of Italian literature, and yet to a geographer of the imagination it is a more elegant paradigm of the narrative art of the Mediterranean than any other book since Ovid's *Metamorphoses*, rehearses all the central myths, and adds its own to the rich stock of its tradition. It reaches back to a Gnostic theme known to both Shakespeare and Emily Dickinson: "Split the stick," said Jesus, "and I am there." It combines Pygmalion, Ovid, the book of Jonah, the *Commedia*

dell'Arte, and Apuleius; and will continue to be a touchstone of the imagination. The discovery of America, its settlement, and economic development, were activities of the Renaissance and the Reformation, Mediterranean tradition and northern acumen. The continuities of that double heritage have been longlasting. *The Pequod* set out from Joppa, the first Thoreau was named Diogenes, Whitman is a contemporary of Socrates, the Spoon River Anthology was first written in Alexandria; for thirty years now our greatest living writer, Eudora Welty, has been rewriting Ovid in Mississippi. "The Jumping Frog of Calaveras County" was a turn for a fifthcentury Athenian mime. A geography of the imagination would extend the shores of the Mediterranean all the way to Iowa²⁷².

– 272 Vid. DAVENPORT, Guy; *The Geography of the Imagination. Forty Essays*, North Point Press, San Francisco, 1981, pp. 3-15. Un poco más adelante prosigue Davenport: “[...] We can see a bamboo sunscreen-out of China by way of Sears Roebuck-that rolls up like a sail: nautical technology applied to the prairie. We can see that distinctly American feature, the screen door. The sash-windows are European in origin, their glass panes from Venetian technology as perfected by the English, a luxury that was a marvel of the eighteenth century, and now as common as the farmer's spectacles, another revolution in technology that would have seemed a miracle to previous ages. Spectacles begin in the thirteenth century, the invention of either Salvino degl'Armati or Alessandro della Spina; the first portrait of a person wearing specs is of Cardinal Ugone di Provenza, in a fresco of 1352 by Tommaso Barisino di Modena. We might note, as we are trying to see the geographical focus that this painting gathers together, that the center for lens grinding from which eyeglasses diffused to the rest of civilization was the same part of Holland from which the style of the painting itself derives. Another thirteenth-century invention prominent in our painting is the buttonhole. Buttons themselves are prehistoric, but they were shoulder-fasteners that engaged with loops. Modern clothing begins with the buttonhole. The farmer's wife secures her Dutch Calvinist collar with a cameo brooch, an heirloom passed down the generations, an eighteenth century or Victorian copy of a design that goes back to the sixth century B.C. She is a product of the ages, this modest Iowa farm wife: she has the hair-do of a mediaeval madonna, a Reformation collar, a Greek cameo, a nineteenth-century pinafore. Martin Luther put her a step behind her husband; John Knox squared her shoulders; the stock-market crash of 1929 put that look in her eyes. The train that brought her clothes-paper pattern, bolt cloth, needle, thread, scissors-also brought her husband's bib overalls, which were originally, in the 1870s, trainmen's workclothes designed in Europe, manufactured here by J. C. Penney, and disseminated across the United States as the railroads connected city with city. The cloth is denim, from Nimes in France, introduced by Levi Strauss of blue-jean fame. The design can be traced to no less a person than Herbert Spencer, who thought he was creating a utilitarian one-piece suit for everybody to wear. His own example was of tweed, with buttons from crotch to neck, and his female relatives somehow survived the mortification of his sporting it one Sunday in St. James Park. His jacket is the modification of that of a Scots shepherd which we all still wear. Grant Wood's Iowans stand, as we might guess, in a pose dictated by the Brownie box camera, close together in front of their house, the farmer looking at the lens with solemn honesty, his wife with modestly averted eyes. But that will not account for the pitchfork held as assertively as a minuteman's rifle. The pose is rather that of the Egyptian prince Rahotep, holding the flail of Osiris, beside his wife Nufrit-strict with pious rectitude, poised in absolute dignity, mediators between heaven and earth, givers of grain, obedient to the gods. This formal pose lasts out 3000 years of Egyptian history, passes to some of the classical cultures-Etruscan couples in terra cotta, for instance-but does not attract Greece and Rome. It recommences in northern Europe, where (to the dismay of the Romans) Gaulish wives rode beside their husbands in the war chariot. Kings and eventually the merchants of the North repeated the Egyptian double portrait of husband and wife: van Eyck's Meester and Frouw Arnolfini; Rubens and his wife Helena. It was this Netherlandish tradition of painting middle-class folk with honor and precision that turned Grant Wood from Montparnasse, where he spent two years in the 1920s trying to be an American post-Impressionist, back to Iowa, to be our Hans Memling. If Van Gogh could ask, "Where is my Japan?" and be told by Toulouse-Lautrec that it was Provence, Wood asked himself the whereabouts of his Holland, and found it in Iowa. Just thirty years before Wood's painting, Edwin Markham's poem, "The Man with the Hoe" had pictured the farmer as a peasant with a life scarcely different from that of an ox, and called on the working men of the world to unite, as they had nothing to lose but their chains. The painting that inspired Markham was one of a series of agricultural subjects by Jean François Millet, whose work also inspired Van Gogh. Adigging fork appears in

Dudamos muy mucho (no metódica sino, más bien, menádicamente) que, después de esa y otras gigantescas maestrías, se vuelva a poder leer nada igual, bajo la misma ficticia lámpara, con la misma exacta ceguera y pulsión escópica, muy anterior a la reeducación plusvática de nuestros ojos. Huérfanos de toda barricada, no podemos sino temerlo (*C'est la faute à Voltaire! C'est la faute à Rousseau!*). Se conoce que desde siempre existe, a este y tantos respectos (cada vez única, sin embargo, más o menos significantes), el miedo a tener miedo. Pero nuestros miedos discurren, misma y otramente, como productos de ciertas palabras, frases, enunciados, textos...

Ciertos textos que quizá no siempre estén entre los mejores de su autor (o al menos algunos de esos que se leen demasiado rápidamente, que se citan demasiado poco porque se les ha juzgado -¿sin razón?- menos significativos o menos interesantes que los otros), ciertos textos a los que jamás se les llega a considerar del todo como literatura y que se reservan a un uso efímero (excluidos de antemano, rechazados a las fronteras de la cosa escrita, casi inmediatamente destinados al abandono, a pesar del interés que comporta a veces una erudición tan vana, destinados a la sombra) pueden tener, para quien no sepa vivir sin leer demasiado, el extraño poder de obsesionar y aparecerse durante mucho tiempo en la memoria, el poder de inscribirse, uno podría decir ingenuamente, y como de ocupar un espacio casi insituable entre el olvido y la conciencia: jamás se piensa en ellos verdaderamente pero son ellos los que gobiernan siempre un poco la mirada que se toma sobre las cosas. Difícil de comprender, algo que sin duda tenía una importancia que no se ha sabido reconocer, o bien que ha despertado el eco de un recuerdo, de un sentimiento, de una sensación incluso, pero que, sin embargo, se ha querido salvaguardar a medias – porque se tiene miedo. Pero, quizá, simplemente haya en ellos una cierta perfección e, incluso si el sentido era pobre (incluso si, sobre todo, se le había creído tal –al no haber sabido leer), lo era por el acabamiento un tanto milagroso, la asombrosa necesidad de la forma que se habían impuesto de manera casi física y es, entonces, cuando se nos presentan –pero sin que se pueda sentir, comoquiera que sea, nada de esta presencia-, al igual que ciertas partes del cuerpo de las que no se tiene prácticamente ninguna conciencia, excepto cuando alguna enfermedad o el dolor la suscita o la reaviva: entonces bruscamente – o poco a poco- uno se sorprende al sentir algo allí donde nada, hasta entonces, parecía existir (donde, más bien, existía menormente –pues no se trata de un puro vacío sino de una ausencia un poco opaca y sombría, una borradura, un límite, digamos que una suerte de distancia hacia el modo en que se presentan las cosas

five of Van Gogh's pictures, three of them variations on themes by Millet, and all of them are studies of grinding labor and poverty”. Y todos ellos son estudios sobre la labor de la molienda y la pobreza... ¿Qué decirle a eso? Nada salvo que, en efecto, nuestra única dieta mediterránea ha sido, inmemorialmente, la experiencia de la pobreza, el trabajo y el hambre.

habitualmente, que no se miran sino en la indiferencia de su presencia y que, así, siguen permaneciendo durante mucho tiempo entre lo visible y lo invisible, hasta el día en que, percibiéndolas de pronto, aparecen como aterradoras y reveladoras de algo insoportable); se tiene miedo. Uno puede suponer que el sueño –algunos sueños, al menos- juega, para estos textos, un papel análogo al que juega la enfermedad para determinados órganos o un acontecimiento del pensamiento para el pavor ante las cosas²⁷³.

A estas alturas, que el Inconsciente sea (o no) ideológico es, la verdad, lo de menos. Lo de más es que no deja de quererse la mar de resultón, así como dialógico, transindividual a todos los efectos. *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*. En él, hasta la pieza más ñoña del arte-mueble produce sus deseadas interacciones. Las cerraduras artísticas, al ojo inquieto, sólo le sirven para escudriñar. Disponen agujeros para seducir, albergándolas, a las miradas. Echémosle, pues, un buen ojo. Lo que allí se contemple será, más o menos verosímil pero, sobre todo, será simplemente verdad (“Tout ce qu’il y avait en elle de réminiscences, d’images, de combinaisons s’échappait à la fois, d’un seul coup, comme les mille pièces d’un feu d’artifice”... ni verdadero ni falso), es decir, multiplicidad inmanente a la peculiarísima ficción propia del procedimiento genérico: verdad son las increíbles maravillas entre siniestras y droláticas de *La Comedia Humana*, verdad los salambovarismos, la barométricas tonterías o las copias textuarias flaubertianas, verdad las proustianas teletransportaciones y transustanciaciones *in situ* a otra escena (Venecia o donde fuere) cada vez que así se le antoje a la caprichosa memoria involuntaria: ese olor (los adoquines, por

²⁷³ LACOUE-LABARTHE, Philippe; *Préface à la disparition*, Christian Bourgois éd., París, 2009. La traducción, para no variar, es mía (A. Arozamena). Ni siquiera la poesía –ya fuere vaginal o clitoriana– deja de tener miedo al miedo, y ello muy a pesar de las numerosas tentaciones (*Versuchungen*)... perdón, a pesar de numerosas tentativas (*Versuche*)... de lengua. En este sentido, el poemático murmullo de Le Bot nos envuelve, una vez más, amorosa y locamente: “Le poème se prend à un murmure, sans commencement ni fin de la langue. Qui murmure? La langue murmure, empruntant toutes les voix singulières. Le murmure s’entend hors l’enchaînement des syllabes aux syllabes, hors l’articulation du sens des mots où se décrit le cours du temps. Le murmure de la langue est un hors-temps. On isole le sens des mots qui suit son cours temporel, sans entendre le murmure des corps parlant la langue. On oublie le corps de la langue et, puisque la langue nomme tout, on oublie la présence de l’autre corps qui parle et des corps dont il parle. Quel corps existerait s’il n’était physiquement présent comme murmure faisant corps avec le murmure anonyme de la langue? L’énigme des langues est qu’elles forment des flots de sens et de sons parmi un murmure infini que, cependant, leurs propres résonances, seules, attestent: présent en elles, nulle part ailleurs. Je trouve une métaphore lumineuse de cette énigme dans la pensée de l’ombre: elle est le mutisme du jour dans le jour. Quant aux livres, ils sont accidents de langue qui donnent une voix offerte à tout venant. J’entends, en écrivant, une musique inouïe dans les mots qui s’écrivent. Je ne sais m’écrire qu’en livre: tout y est en secret au grand jour de la page. La multiplicité des voix, la multiplicité des langues, l’écart entre les termes et la refente en leur intérieur, comment penser que tout ça fasse un Tout, plein de soi? Tout y est séparé de soi comme en mon corps le mâle et la femelle. Les poèmes approchent au plus près le secret celé dans les langues par l’insistance qu’ils mettent à relever les indices physiques de ses effets. Ils rendent présent le travail de la langue en ses sonorités et, parmi elles, les effets de bourdon. Ils rendent la langue présente en marquant ses écarts internes. Par là, ils consacrent la présence de tout réel que la langue, quand elle le nomme, convoque à comparaître. Le secret celé dans les langues est ce qui les fait parler: la présence, insensée mais sonore en ses résonances à elle, de tous présent. Il n’y a pas d’indicible, mais des trous dans les langues. Ça parle quand le vertige vous prend. Rien ne devient ce que ça aurait à être puisque ça vient buter sur la folie et la mort”. Cf. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d’Oedipe*, Plon, París, 1989, pp. 49 y ss. Por lo demás, cada una de nuestras frases debería ser tomada como una interrogación, obviamente.

ejemplo y la *aubepine*) o este sabor sintomático (la empalagosa magdalena), aquel color fenomenológico (el amarillo Bergotte-Vermeer), el presentimiento de lengua y la frase dialéctica (los toponímicos nombres y la *petit phrase* de Vinteuil); verdad que a Molly le hace frufurá la evocación de las frutas, el bodegón *cougar* del “métensecosas”, que al día siguiente habrá fantaseado con realizar en el mercadillo, caminando como una Gradiva tampoco muy de buena mañana. Sí, ella dijo sí, tenemos metempsicosis muy buenas. *It's very beautiful in its way...*

Digamos ahora, un poco mediante nuestros típicos saltos de ángel, es decir, saltos de DIVA que son saltos de VIDA y que conllevan siempre imprevisibles efectos de traducción (*highdive*: se sabe que Lichtenberg, a fuer de arrimarse a Homero, creía leer Agamemnon cada vez que se topaba con la palabra *angenommen*), que es en el espacio del “entre” –en lo intervalario del umbral, para entendernos– donde lo acontecimental, múltiple en situación o sitio al borde del vacío, se redespliega y desredpliega (la *Zwiefalt...* derechef) a modo de organización, verdad procedimental, deformación coherente, en fin, espaciamiento en tiempo haciéndose. *Une force constante de défaillance travaille les institutions de l'espace et du temps: travaille la pensée qu'on en forme parce que nos corps pensants sont travaillés par le sexe et la mort. Par le corps sexué et mortel, advient qu'espace et temps échappent à la prise mentale. Reste ce qui est là, advenant comme présence. Et il advient qu'on lui soit présent. Mais cette pensée de la présence et du présent n'est une notion ni spatiale ni temporelle.* Sin duda para el animal humano el cronotopo más fundamental lo da el *continuum* sexo-muerte, y eso, a lo que discurre en plusvalía, no hay mecánica de medios que lo resuelva bajo ninguno de sus delicados tejemanejes. Es sólo que, cuando los saberes ya no saben, la severidad -y el didacticismo que *velis nolis* comporta de suyo- también se nos acomplejan, siempre, eso sí, Inconsciente mediante (I. m.): nada se escabulle al recordar, en este punto, que Heliogábalo pertenecía a la dinastía Severa. Y de ello nos cercioraremos, aun aviesamente, más bien pronto que tarde.

Una verdad literaria, por ejemplo, puede verse reducida, perfectamente, al enunciado: “llueve”²⁷⁴. De inmediato eso va a acontecer múltiplemente. Pero hay que nominarlo... y se pierde.

²⁷⁴ En realidad, el llover o el no llover, simples fenómenos atmosféricos, pueden tomar asimismo la sintomática categoría (o el tono: *Stimmung*) de acontecimientos. Advierte Chevrier que “todo objeto es una cosa, pero no toda cosa es un objeto. La polisemia de la “cosa” incluye la definición de “objeto”. El objeto es una cosa aprehensible. Pero, también, existen muchas otras cosas: todo aquello que es y acaece en el mundo, los hechos, los acontecimientos. Es en este sentido en el que Francis Ponge afirma su “toma de partido por las cosas”. Las cosas de Ponge son, en su mayor parte, objetos, ya sean naturales o artificiales. Pero la primera cosa de la que habla en su texto de 1942 no es un objeto, ya que se trata de la lluvia, un fenómeno natural y un espectáculo, cuyo discurrir transcribe el poeta. Una cosa como la lluvia puede ser descrita a la manera de un objeto y, en ese caso, como un objeto mecánico o un mecanismo. Pero, sobre todo, es un acontecimiento y un acontecimiento verbal. La toma de partido por las cosas alude a un trabajo de la lengua que no puede limitarse al establecimiento de un hecho objetivo, a una descripción. El objeto existe en un mundo de objetividad, distinguiéndose así del sujeto tanto como la objetividad de la subjetividad. Aunque la existencia de las cosas no se reduce a esa relación. Tal y como lo apuntó

De modo que la nominación misma se trata, a un tiempo, de un desastre y un acontecimiento para el sujeto. Sin más, es ya un desastre del sujeto. Solo por hipérbole uno podría decir que la apariencia prende estructura, aunque la estructura abstraiga, las mas veces, aparecencia o concretud en parpadeo²⁷⁵. La fenomenología no estándar suspende la estructura, he ahí el paso previo, y eso es también lo que le va dar una oportunidad a la sustracción dialéctica y a la implicación psicoanalítica. Luego se amplía. Aquí conjugaremos, así pues, las tres operaciones. Intentando evitar, en la medida de nuestros imposibles, no el sincretismo que siempre es digno de encomio, pero sí la sutura o la amalgama. (Obviamente: no siempre lo conseguimos, ni que decir tiene). Que la verdad sea simple, eso, ya está dicho, pues nos lo descubrió Nietzsche definitivamente, supone una doble mentira. Las verdades son como arabescos, blanco sobre blanco y negro sobre negro, soplados en el papel-cristal de los Inconscientes. El motín, el orgasmo y la fiesta son las presencias saturadas de la presencia. La revuelta, la castración y el trabajo lo son de la VVA. Claro que la experiencia de la presencia tiene otro nombre: se trata del sentido *in fieri*. El significante, por contra, solamente supone el símbolo de una ausencia, donde el sujeto se eclipsa en la demanda.

Pero regresemos a Davenport tan sólo un instante:

Samuel Beckett en un texto de 1948 sobre Bram van Velde, la cosa designa todo aquello que tienen en común todas las cosas singulares, la “cosidad” (Beckett evita el término filosófico de “coseidad”). La pintura de Bram van Velde es “el estadio último de la Escuela de París, tras su larga persecución no tanto de la cosa como de la cosidad, no tanto del objeto como de su condición de ser objeto”. Habiendo en ello un “rechazo a aceptar como dada la vieja relación sujeto/objeto”. Segunda advertencia, esta vez complementaria: un objeto de arte no es necesariamente una cosa pública. El objeto de arte está en el mundo, entre las cosas del mundo, pero no necesariamente debe aparecer en público”. Pero nuestro objeto del arte es la frase. Tomemos la conocida *Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville...* es sabido que pasa por una frase que versificó Verlaine pero, en realidad, le pertenece (y por descontado) a Rimbaud que fue su verdadero autor escondido y quien la desescribió anticipadamente: no en verso, sino, más bien, en pura eversión, ya que esa era su costumbre por otra parte (fijo que no bromeaba cuando decía que a los 12 años ya había ilustrado *La Comedia Humana*). Pues bien, poniendo muy en práctica su cubofuturismo del instante, Alejandro Ruiz Morillas, quizás el mejor poeta del Siglo XXIII, hace poco la volvía a localizar (casi como una invariante poética) en Althusser, en un librito suyo que se llama “Para un materialismo aleatorio”. Él dice que es la mejor frase de Althusser y, dado que es un cubofuturista chaVacano, la reduce minimalistamente a: “Llueve”. En realidad, como todo el resto, esa lluvia también está en Beckett, concretamente en la primera pieza de su trilogía novelesca, *Molloy*, un portento de humor cuántico. La segunda parte empieza así: “Es medianoche. La lluvia azota los cristales”. Y, después de tropecientos págs, dispuestas en un mismo párrafo, termina del siguiente modo: “Entonces entré en casa y escribí, es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía”. En fin, por supuesto todo eso pasó y no pasó a un tiempo, así que vid. para esta escansión a cántaros cuánticos: CHEVRIER, Jean-François; *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública o los avatares de la conquista del espacio*, Brumaria, Madrid, 2012; RUIZ MORILLAS, Alejandro; *Alicia_hot*, Esdrújula, Granada, 2015; VERLAINE, Paul; *Poesía Completa I y II*, Ediciones 29, Barcelona, 1994 y BECKETT, Samuel; *Molloy*, Éditions de Minuit, París, 1951. En fin, ¡que la *objecthood* del Arte nunca fue otra que la de *Das Ding*! Y ¡que el mundo equivale, como ya sucedía para Artaud y Bataille, a una escritura!

²⁷⁵ En torno a este concepto de cuño admirable y profundamente fenomenológico, es preciso consultar las exquisitas disquisiciones de su más brillante hacedor teórico, a la sazón nuestro gran amigo Pablo Posada Varela. A este propósito vid., pues, como poco: POSADA VARELA, Pablo; “Fenómeno, concepto, concreción. El quehacer fenomenológico richiriano”. In: *Eikasia*, vol. 40, septiembre 2011, pp. 449-482; POSADA VARELA, Pablo; “Hipérbole y concretud en parpadeo. En torno al último libro de Marc Richir *Variaciones sobre el sí mismo y lo sublime* (2010)”, In: *Eikasia*, vol. 34, septiembre 2010, pp. 439-458. O sus trabajos publicados en *Investigaciones Fenomenológicas* o *Annales de Phénoménologie*. La locura es la palabra sin un gramo de análisis, dialéctica o fenomenología.

In 1840-when Cooper's *The Pathfinder* was a bestseller, and photography had just been made practical-an essay called "The Philosophy of Furniture" appeared in an American magazine. Dickens made fun of Americans for attending lectures on the philosophy of anything, the philosophy of crime on Monday, the philosophy of government on Wednesday, the philosophy of the soul on Thursday, as Martin Chuzzlewit learned from Mrs. Brick. The English, also, we know from Thomas Love Peacock's satirical novels, were addicted to the lecture. The great French encyclopedia, its imitators, and the periodical press had done their work, and audiences were eager to hear anybody on any subject. Crowds attended the lectures of Louis Agassiz on zoology and geology (in 1840 he was explaining the Ice Age and the nature of glaciers, which he had just discovered); of Emerson, of transcendentalists, utopians, home-grown scientists like John Cleve Symmes, of Cincinnati, who explained that the globe is open at the poles and another world and another humanity resident on the concavity of a hollow earth; and even Thoreau, who gave lectures in the basements of churches. This "Philosophy of Furniture" was by an unlikely writer: Edgar Allan Poe. In it he explains how rooms should be decorated. "We have no aristocracy of the blood," says this author who was educated at a university founded by Thomas Jefferson, "and having therefore as a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the *display of wealth* has here to take the place and perform the office of the heraldic display in monarchial countries.". We are familiar with Poe's anxiety about good taste, about the fidelity of the United States to European models. What we want to see in this essay is a clue to the structure of Poe's imagination, which Charles Baudelaire thought the greatest of the century, an imagination so fine that Paul Valéry said it was incapable of making a mistake. [...] Poe titled the collection of his stories published that year *Tales of the Grotesque and Arabesque*. These two adjectives have given critics trouble for years. *Grotesque*, as Poe found it in the writings of Sir Walter Scott, means something close to *Gothic*, an adjective designating the Goths and their architecture, and what the neoclassical eighteenth century thought of mediaeval art in general, that it was ugly but grand. It was the fanciful decoration by the Italians of grottoes, or caves, with shells, and statues of ogres and giants from the realm of legend, that gave the word grotesque its meaning of *freakish, monstrous, misshapen*. Arabesque clearly means the intricate, nonrepresentational, infinitely graceful decorative style of Islam, best known to us in their carpets, the geometric tile-work of their mosques, and their calligraphy. Had Poe wanted to designate the components of his imagination more accurately, his title would have been, *Tales of the Grotesque, Arabesque, and Classical*. For Poe in all his writing divided all his imagery up into three distinct species. Look back at the pictures on the wall in his ideal rooms. In one we have grottoes and a view of the Dismal Swamp: this is

the grotesque mode. Then female heads in the manner of Sully: this is the classical mode. The wallpaper against which they hang is arabesque. In the other room we had a scene of oriental luxury: the arabesque, a carnival piece spirited beyond compare (Poe means masked and costumed people, at Mardi Gras, as in "The Cask of Amontillado" and "The Masque of the Red Death"); the grotesque, and a Greek female head: the classical. A thorough inspection of Poe's work will disclose that he performs variations and mutations of these three vocabularies of imagery. We can readily recognize those works in which a particular idiom is dominant. The great octosyllabic sonnet "To Helen," for instance, is classical, "The Fall of the House of Usher" is grotesque, and the poem "Israfel" is arabesque. [...] Were we to follow the metamorphoses of these images through all of Poe-grotesque, or Gothic; arabesque, or Islamic; classical, or Graeco-Roman-we would discover an articulate grammar of symbols, a new, as yet unread Poe. What we shall need to understand is the meaning of the symbols, and why they are constantly being translated from one imagistic idiom to another. [...] Poe's imagination was perfectly at home in geographies he had no knowledge of except what his imagination appropriated from other writers. We might assume, in ignorance, that he knew Paris like a Parisian, that Italy and Spain were familiar to him, and even Antarctica and the face of the moon. The brothers Goncourt wrote in their journal as early as 1856 that Poe was a new kind of man writing a new kind of literature. We have still to learn that his sensibility was radically intelligent rather than emotional. [...] Night after night, from 1912 to 1917, a man who might have been the invention of Poe, sat in a long, almost empty room in a working-class district of Berlin, writing a book by candle light. Might have been the invention of Poe-he was basically a classicist, his doctoral thesis was on Heraclitus, his mind was shaped by Goethe, Nietzsche, von Humboldt, and Leo Frobenius, the anthropologist and cultural morphologist. Like Poe, he thought in symbols. He was Oswald Spengler. His big book, *The Decline of the West*, was meant to parallel the military campaigns of the Wehrmacht in 1914-1918, which by pedantic adherence to tactics and heroic fervor was to impose German regularity and destiny upon Europe. Spengler's book, like the Wehrmacht, imposed only a tragic sense that history is independent of our will, ironically perverse, and, a nightmare. The value of *The Decline of the West* is in its poetry of vision, its intuition of the rise, growth, and decline of cultures. By culture Spengler meant the formative energy of a people, lasting for thousands of years. A civilization is the maturity of a culture, and inevitably its decline. His feeling for the effectness of a finished culture was precisely that of Poe in "The Fall of the House of Usher" and "The Murders in the Rue Morgue"-both stories about the vulnerability of order and civilized achievement. Spengler's most useful intuition was to divide world cultures into three major styles: the Apollonian, or Graeco-Roman; the

Faustian, or Western-Northern European; and the Magian, or Asian and Islamic. Historians instantly complained that the cultures of our world may not be divided into three but into seventy-six distinct groups. What interests us, however, is that Spengler's categories are exactly those of Edgar Allan Poe. And those of James Joyce. Look at the first three stories of Joyce's *Dubliners*. The first is concerned with a violation of rites that derive from deep in Latin culture by way of the Roman Mass, the second takes its symbols from chivalry, the moral codes of Northern knighthood, and the third is named "Araby." This triad of symbolic patterns is repeated four more times, to achieve fifteen stories. The first three chapters of *Ulysses* also follow this structure, even more complexly; and the simplest shape to which we can summarize *Ulysses* is to say that it is about a man, Leopold Bloom, in a northern European, a Faustian-technological context, who is by heritage a Jew of Spengler's Magian culture, who is made to act out the adventures of Ulysses, exemplar of classical man. "We have museum catalogues but no artistic atlases," the great French historian and cultural geographer Fernand Braudel complains in his *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, "We have histories of art and literature but none of civilization.". He suspects that such a map of the arts would disclose the same kind of historical structure that he has demonstrated for food, clothing, trade routes, industrial and banking centers; and that our understanding of our imaginative life would take on as yet unguessed coherence and hitherto to uncomprehended behavior. Such a map would presumably display such phenomena as the contours of the worship of Demeter and Persephone, coinciding with grain-producing terrain, and with the contours of Catholicism. This would not surprise us. It might also show how the structure of psychology and drama nourished by grain-producing cultures persists outside that terrain, continuing to act as if it were inside, because its imaginative authority refuses to abdicate²⁷⁶.

²⁷⁶ Si de Voltaire con Poe (*Zadig + Dupin*) proviene lo policíaco (o sea, en el sentido más lato: lo moderno); la moral burguesa, en cambio, habrá dependido de un cierto "Kant con Sade". El resto no es sino Stendhal con Balzac primero y, luego, por supuesto, Baudelaire con Lautréamont. Así, lo menos que puede decirse del arte, en este sentido todavía duchampiano, es que nos hace rumiar la urinaria ruina en el pensamiento (la Historia) y que, de existir algún comisariado lógico, ello sería un auténtico terremoto. Por algo el terremoto de Lisboa movilizó a todo el mundo en el pensamiento dieciochesco, de Leibniz al Papa, pasando por Voltaire, Wolff o Rousseau, Madame du Châtelet, Von Haller y Kant. De donde, lógicamente, pasaríamos a las ruinas del romanticismo decimonónico comisariadas por Young, o antes por Diderot, pero también en los comisarios lógicos apodados Whately, Hubert Robert, Piranesi, Panini o Jackson, y de ahí, *via* la modernidad policíaca de Voltaire-Poe-Balzac-Baudelaire-Lautréamont, sólo habría ya un salto (*via*, esta vez, Conan Doyle-Christie-Hammett-Chandler) a James Bond, Jean Pierre Andreon, Peter Watkins, Terry Gilliam, Blade Runner o Lars von Trier, entre otros más banal o sublimemente posmodernos. Pero, bueno, quedémonos con que la modernidad tuvo y tiene una estructura catastróficamente policíaca. Y que la única posverdad (aunque ese palabra tan en boga no deje de ser fruto de la topológica tontería ambiente) que existe es la del Acontecimiento. Para la cita de Davenport, *vid. supra*. Siendo, por supuesto, yo mismo [A. Arozamena] quien ha hecho el recorte. De cualquier manera, para la cosa policíaca hay que remitir obligatoriamente a: DUBOIS, Jacques; *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, París, 1996; DUBOIS, Jacques; "Naissance du récit policier". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 60, novembre 1985. Images "populaires" pp. 47-55; GINZBURG Carlo; *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*, FCE, Bs. As.,

¿Dónde residirá, pues, la “una” V.E.R.D.A.D aquí semidicha? Para empezar pongamos que, en lo que a nuestro caso concierne, siempre *made in ailleurs*, es plausible que escondida a simple vista de su acrónimo más estructurante: Verdaderamente En Redropelo Del Arte Decimonónico. Ese biodegradable siglo XIX cuya contemporaneidad con nuestro mundo no es ya histórica, sino originaria. Y es que el XIX, lejos de suponer el catapum chim-pum, nos dará, antes bien, la hiperprueba del XXI al través, claro está, de ese umbral intervalario que habrá sido el largo siglo XX y el simple deslizamiento de un número romano. Lo cual, admisiblemente, siempre podría suscitar *per se* el mismo interés que deseemos concederle al metro como medida, aun sabiendo que la única cosa de la que no puede decirse (ni no decirse) que mide un metro es, justamente, el metro patrón de París. *On ne sait rien d'autre que cette énigme : il y a*. Pero el enigma reside precisamente en que un mero artificio de escritura, rompiendo el curso de las representaciones preestablecidas para el pensamiento, va a dejar aparecer la representación en sí misma, lo incalculado en el propio estatuto de lo visto, lo leído, lo escrito : el sentido haciéndose²⁷⁷.

Hay un cierto presentimiento, muy duchampiano por lo demás, de las cosas – esa lengua extranjera– allí donde ya no funcionan las leyes del espíritu métrico. Tal y como nos requiere, brillantemente, la atención Antonio Orihuela en *La Caja Verde de Duchamp*:

2010; GINZBURG Carlo; “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico”. In: *El signo de los tres*, Tusquets, Barcelona, 1989; HOVEYDA, Ferydoun; *Histoire du roman policier*, Éditions du Pavillon, París, 1965; MILNER, Jean-Claude; *Détections fictives*, Seuil, París, 1995; REY, Alain; “Polarités”. In: *Littérature*, N°49, 1983. Le roman policier, pp. 43-49; muchos de ellos recogidos en el ya clásico: SEBEOK, Thomas A. y ECO, Umberto (eds.); *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1983. Y por supuesto, hay que remitirse, sobre todo, a quien tal vez sea su mejor especialista en España: VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 1. Conan Doyle. La ciencia como ficción sentimental*, Ed. Comares, Granada, 2006; VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 2. Agatha Christie. Historias sin historia de la naturaleza humana*, Ed. Comares, Granada, 2006; VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 3. Dashiell Hammett, El tweed y la seda*, Ed. Comares, Granada, 2006; VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 4. Raymond Chandler. Alma, corazón y vida*, Ed. Comares, Granada, 2006.

²⁷⁷ Pero, en realidad, si la verdad es “una” o no-toda (feminal), es porque el Acontecimiento se configura como múltiple sin uno. De donde se desprende, asimismo, el que La Literatura haya no existido siempre y el que una escritura, en trueque, nunca habrá dejado de escribirse. He aquí, de propina, una selección de (geniales) apotegmas koenignianos en punto a lo uno: “APOPHTEGMES SUR L'ADJECTIF NUMÉRAL UN [à Zénon d'Elée] 1. Un monde n'est que conventions. • 8. Un voit son double dans le miroir. • 10. Unique multiplicité de l'oeuf et de ses possibles. • 10. Un c'est l'avvers de l'autre qui n'y pensant guère végète • 13. Un, peu, beaucoup. • 16. Cessons par un commencement. • 16. Un décigramme d'exactitude. • 17b. Une tonne de sentiments déplacés. • 21. Vanité que l'accélération vers le dimensionnel. • 21. Mesurer les grands mots à l'unanimité. • 25. Se laisser aller à l'apparente erreur d'interprétation qui mène de un abstrait à un figuré. • 27. Un organe cyclopéen. • 31. Un monde naît ou avorte selon le comportement d'un tel ou d'un tel. • 33. Comme un sexe dans l'éloquence de sa nudité. • 38. Il s'agira plus tard de tentative de viol de l'impudique unité. • 46. Un s'il parlait, dirait-il: que se passe-t-il derrière moi? • 47. Un pour tous, tous pour un. Un pour tous: pour un, personne. • 52. Un apophtegme sur un n'est rien moins qu'un apophtegme sur un”. Ahora que la locura, ella también, cuando uno la vive suele hacerlo, totalmente en el registro del sentido. Comoquiera que fuere, siempre valdrá la pena ir a los ingeniosos libros de Koenig: KOENIG Théodore; *L'aphorisme*, La Différence, París, 1995; KOENIG Théodore; *Philosophies*, Ed. Dell'Orso, Alessandria, 1990; KOENIG Théodore; *Analectes*, Rara international, Colognola ai Colli, 1990 y KOENIG Théodore; *La métamorphose*, Phantomas (Argon-La Proue), París-Bruselas, 1980.

El Gran Vidrio es a la pintura lo que el *Finnegans Wake* a la literatura: todavía hoy siguen sin existir parámetros por los que juzgarla. Duchamp inventó una nueva física capaz de explicar sus leyes y una nueva matemática que estableciera las unidades de sus medidas, y para albergarlas construyó *El Gran Vidrio* que, en realidad, funciona en el universo duchampiano igual que las antiguas casas de pesaje, como receptáculo donde medir, pesar, calibrar y cubicar objetos e ideas que después se integraban, se rechazaban o se desarrollaban en obras autónomas. [...] donde la utilización del vidrio como soporte de la obra le permite a Duchamp construir un antimundo en n dimensiones en el que sus enigmáticos elementos vienen a mezclarse y superponerse sobre un espacio físico, concreto y variable, de igual manera ocurre con todas las interpretaciones que se pudiera dar del mismo, también se mezclan y superponen en un espacio mental donde lo desconocido es lo que dota de existencia a lo conocido, cuya cualidad se desvanece a partir del momento en que se intenta darle un valor particular. Lo transitorio de las formas es lo que no permite al mundo consciente cristalizarse y dormirse. Lo desconocido debe añadirse a lo conocido para completarlo, como diría su admirado Pawlowski. Duchamp dijo que “quería poner la pintura al servicio del pensamiento” y eso es El Gran Vidrio, un juego de su propia invención, un juego de la mente que pospone indefinidamente su resolución a base de entregarnos una y otra vez pistas falsas que parecen conducirnos por senderos verdaderos y verdades que, por incompletas, nos parecen pequeñas mentiras. En suma, Duchamp nos coloca con su obra ante una travesura de su imaginación que, más allá de ofrecer certezas sobre nada, pretende demostrarnos lo absurdo de buscarlas y lo maravilloso de permanecer, por encima de ellas, en un tránsito eterno entre el deseo del conocimiento y la culminación del conocer, Duchamp nos libera con el Gran Vidrio de la decepción de llegar al final de un misterio, de conocer el plano del laberinto, haciéndolo desaparecer definitivamente con la posibilidad de una lectura acabada de su obra. Marcel nos deja así, como a los solteros, suspendidos en estado de deseo permanente, sin terminar de desnudar a la novia, sin terminar de verla desnuda, sin saber si la novia es o no, al fin, mujer, madre alquímica, o las dos cosas. Muchos se preguntan por qué Duchamp no continuó la senda abierta por El Gran Vidrio. La respuesta es sencilla: se aplicó a sí mismo el mensaje que subyace en este trabajo. Convertido el arte *en un estado mental*, la producción de obras se vuelve una vía muerta, En el ajedrez, Marcel encontrará la manera de salir de allí²⁷⁸.

²⁷⁸ Se trata del libro último, esta vez sobre arte, del magnífico poeta que es Antonio Orihuela. Vamos a dar otra vez sus reseñas bibliográficas completas: *La caja verde de Duchamp*, El Desvelo Ediciones, Santander, 2016. Aquí fragmentamos, en concreto, uno de sus capítulos hermosamente titulado “La casa de pesar aire”. Las páginas consignadas, a todo esto, son la 158 y ss. ¿Puede apreciarse la corriente subterránea que uniría este texto con la maravillosa frase de Davenport? ¿Quién mejor que Duchamp, exceptuando a la relatante pobreza de un Benjamin, podría ayudarnos a descubrir todavía nuevas geografías imaginarias? Quizá ese “todavía”, rebuscado *ad hoc*, sea la

En efecto, más allá del pesaje, la molienda y la jodienda de los solteros que se hacen solos el chocolate no queda, en *leftover* o desobra, sino un poco de ajedrez (*échec*) y de *lit et rature* – ambas cosas absolutamente beckettianas, por cierto–, es decir, las prácticas sin valor y los objuegos del fracaso: así, la genial argumentación sin argumentos de Baisecul (1. Presentación de los hechos 2. Refutación de la tesis adversa 3. Exposición de las circunstancias 4. Producción de piezas justificativas 5. Apología 6. Censura 7. Citas 8. Amonestación 9. Juramento 10. Llamada a la piedad...) es ya la inelectible modalidad del pensamiento de un Stephen Dedalus, H.C.E o *El innombrable*, en los avatares hacia una retórica reducida a la propia esencia musical del pensamiento.

Nos las gastamos, hasta nueva orden, con la malversa incertidumbre, la incompletitud y la fisión de lo moderno, cuyo porvenir todavía tarda puntualmente demasiado. ¿Por qué no hacer entonces de la necesidad, virtud y de nuestra capa un sayo, a este y otros tantos respetos? *Calme bloc ici-bas. No more monoliths*, desde luego. Tantos números primos hay, en teoría conjuntista, como números naturales, paradoja que acaso puede transformar, en lo sucesivo, el 2 + 2 en algo patético, dado que un no-todo incoherente puede poseer, en cambio, toda la paraconsistencia del mundo. Sócrates, en este sentido, se desmarca ahora, notoriamente, como el supersofista *par excellence*. Con lo cual se entiende, pues, que Nietzsche, para protegerla, tuviera que inventarse Atenas. Así que Hermes lleva siglos pidiendo, a gritos, nuevos ritos que no sean ya los ritos de sangre de la civilización (i.e. la barbarie cultural) burguesa. He ahí un fresco de Pordenone, ¿todavía no se entiende? De no ser el caso, tal vez nos sirva, entonces, la confesión de Slonimski: “It takes approximately twenty years to make an artistic curiosity out of a modernistic monstrosity, and another twenty to elevate it to at masterpiece”. Descartando lo de la obra maestra, podríamos quedarnos con el resto de la frase. ¿Por qué? Porque, cuando la epopeya tenía sentido, Tucídides fue un Balzac ateniense.

De modo que siempre se habrá tratado, como quien dice, más de un *tempo* (salvaje) que de

pedra angular de todo el asunto. Lo encontraremos negativizado en el secante principio del Finnegans, el conocido: “riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs. Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had **passencore** rearived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to taufauf thuartpeatrack not yet, though venissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe. Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface. The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthumuk !)” y lo encontraremos, cómo no, titulando el eterno seminario XX de Lacan: *Encore*. Cuando lleguemos a Joyce lo veremos más en detalle. Sólo se trataba, en el ínterin, de engolosinarnos. Hasta en literatura terminan las eternas “soirées” y, tanto en melodrama, teatro, novela o poesía, las infernales temporadas.

un tiempo del pensamiento, un *tempo* que, por añadidura, destroza la visión del mundo (la *Weltanschauung* de marras, también conocida por su notoriedad):

“Hay para cada época del arte un ritmo secreto tan natural, tan espontáneo como puede serlo el ritmo de la respiración, y que, mucho más profundamente que su pintoresco exterior, más profundamente que su pintoresco exterior, más profundamente incluso que las imágenes-clave que la habitan, influye en su ser y la hace realmente existir: es ante este ritmo solamente que el mundo para ella se pone a bailar al compás, es ante esta marcha sólo que ella capta y traduce la vida, así como la aguja del gramófono no puede leer un disco más que a una cierta velocidad regulada y fija. El *tempo* de Mozart es fundamentalmente distinto del de Wagner, pero mantiene una estrecha relación, vital, tanto con *Las relaciones peligrosas* como con *Manon Lescaut* o con *El ingenio: Las bodas de Fígaro* firman la conjunción natural de su velocidad específica con la literatura representativa de su tiempo; así como, en otra época, el lento *maestoso* de Wagner está emparentado con Baudelaire y con Poe, y con toda la literatura simbolista. Un cambio de ritmo también esencial, una disminución de la misma naturaleza del *tempo*, más importante sin duda que la modificación del material novelesco o que la concepción del personaje – y que tal vez a fin de cuentas lo preside y lo ordena – se para en la historia de la novela *La prima Bette* o *La Cartuja* de un lado, y *Madame Bovary* del otro. Una sobrepresión novelesca donde las páginas se empujan unas a otras, donde el contenido se arremolina como el agua de un depósito que se vacía por el fondo, como si el mundo de pronto intentara escapar literalmente por un conducto demasiado estrecho, congestiona de principio a fin *La Comedia humana*, confiere a las obras de Balzac la densidad sofocante de un mundo agitado que roza, se diría, el límite de su tensión interna. Y el *allegro* de *La cartuja*, más aéreo, es más rápido aún: es el de viajeros sin equipaje que no molestan ni en los voluminosos furgones balzaquianos. El tempo de Flaubert, tanto en *Madame Bovary* como en *La educación sentimental*, es el de un andar retrospectivo, el de un hombre que mira por encima del hombro – mucho más próximo por esto de Proust que de Balzac, pertenece no tanto tal vez al momento de la conciencia burguesa desdichada como a ese en el que la novela, agotada su energía cinética, de ser por completo de prospección, se desliza progresivamente hacia la rumia nostálgica. Intentemos releer las grandes novelas del siglo XIX como si fueran la mirada final del héroe sobre su vida, esa captación iluminadora remontando el curso de toda una existencia que se atribuye a un moribundo en sus últimos instantes: una ficción así es rechazada desde el principio por *Rojo y Negro* como por *Papá Goriot*, que se inscriben contra ella en todas sus páginas, pero constituye el enfoque mismo, el único enfoque plausible de *Madame Bovary*, con los puntos de órgano entumecidos, estupefactos, donde vienen a ser engullidas una tras otra todas sus escenas: una vida entera rememorada, sin partida real, sin problemática alguna, sin la menor palpitación de futuro. Tempo soñador y embarrado, de colaboración débilmente onírica, que no procede solamente, lejos de ello, de una constante personal y de las exigencias de un tema, sino que es el bajo sordo y rítmico de toda una época, y que hace, si se quiere, mientras que sus polos imaginativos coinciden, de *La educación sentimental* una réplica de *Las ilusiones perdidas* casi totalmente irreconocible²⁷⁹.

²⁷⁹ Cf. GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005. págs. 36-37. Sin duda leerse y escribirse, de hecho, es básicamente la única consecuencia lógica, independientemente de la sexuación del sujeto, de acostarse en un lecho. En cuanto a la partitura de este *tempo*, se puede señalar que su texto escandido es ya cuerpo, pero también cadáver, resto del discurso, y de un discurso que se basará, así pues, en su inmemorial originalidad, tal y como echará de verse, prontamente, en la matriz dialéctica todo/nada. Ahora bien, se pueden añadir a los preciosos apuntes gracquianos de más arriba, estos otros de Jean Laude en su “RÉCIT D'UNE DESTRUCTION DES FORMES”, aparecido en el *Change* n° 2 de 1969. “Une ruse de l'Histoire : Avec le Cubisme, le pré-constructivisme, les différents arts abstraits (Delaunay, Kandinsky, Mondrian, Malevitch), ce n'est pas, aux alentours de 1913, le goût qui se modifie. De toutes parts, l'événement déborde la mode. Ce sont des valeurs, des notions, des conceptions, des mécanismes qui changent - et qui changent en profondeur -, de nouveaux rapports qui s'instaurent. Dans les arts plastiques, certes. Mais aussi dans les lettres (Pound, Benn, Kafka, Joyce), la musique (Schönberg), les Sciences (les deux théories de la relativité paraissent en 1905 et en 1915). La psychanalyse,

La Ciudad, la Autodisolución, la Biblioteca y la Ruina se nos heterolocalizarán, *de facto*, como sus primeras y más activas alegorías –todo lo que actúa es comediante, a sinsabiendas, del Acontecimiento–, primitivas y, sin embargo, no primas así pues²⁸⁰. La “realidad” de estos personajes, o de su interacción misma, sería ya, tan incontestable como los nenúfares de Monet o la Albertine de Proust, sería por ello la realidad de su estilo (no como moda, sino en cuanto modo de lo visible, audible, etc.), de su lengua trabajada en esa unidad frásica que es donde vienen a perderse, como en la Verdadera Vida Ausente (esa vida de la que Winnicott decía, por cierto, que ya se estructuraba de suyo como una terapia), los sentidos, las verdades, lo real y la *Zwischentat*²⁸¹.

l'ethnologie, la linguistique se constituent comme des modes inédits d'exploration, d'extension et d'approfondissement du réel, en même temps que comme des ensembles critiques, théoriques, susceptibles de susciter une réflexion sur les soubassements de l'évidence immédiate. Un centre se dérobe (il s'évanouit) : il laisse, vide, une place et, ouverte, la « crise du déterminisme ». Dans toutes les disciplines, une déstructuration s'opère et s'accélère, à mesure”. Vid. CHANGE; *Change numérique – Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, edité par Abigail Lang (Compilation numérique et indexation réalisées par Dominique Pasqualini et Olivier Perriquet), Les presses du réel, Dijon, 2016. Obligado es, por supuesto, descreer, constatar, demostrar, &c. Pero, los hechos (muy incluidos los hechos artísticos) son consecuencias y hay que contar por anticipado, pongamos que en el *a priori exclusive*, con los desechos del Inconsciente que, en efecto, siempre ya se habrá estructurado como un lenguaje.

²⁸⁰ Las alegorías son comienzos de estrategias alusivas que hablan en voz baja, pero no palabras primas. Con respecto de la otrodicha alegoría conviene retraer a colación, antes que nada, la palabra de Nancy en su epilogoito a un póstumo de Ph. Lacoue-Labarthe: "À voix basse, on parle de ce qui est caché, de ce qui reste sous les choses, de ce qui ne peut être confié qu'à l'intimité dans laquelle, au lieu d'être divulgué, le secret encore et plus intime que l'intimité. On parle de ce qui ne saurait être exposé, communiqué, parce que cela passe et précède toute communication: cela se communique depuis toujours et depuis avant toute communication. Cela n'est pas "incommunicable", c'est beaucoup plus grave: cela n'a rien à faire avec aucune communication, mais ouvre la possibilité de toutes. C'est pourquoi la chose ou l'acte nommé "littérature" s'intitule, ici, d'un mot qui dit une parole à son objet. Le premier texte, éponyme, est intitulé "L'allégorie". Les guillemets font partie du titre, et en compliquent singulièrement la signification. Si l'allégorie désigne le procédé par lequel on présente une idée au moyen d'éléments concrets qui lui servent de métaphore, et si elle est opposée de manière constante dans le romantisme au "symbole" comme présentation dans un élément homogène (la foudre est symbole de Zeus, le personnage qui la tient est son allégorie), alors l'allégorie désigne une régime d'alterité irréductible entre le désigné et la désignation. Si la littérature est allégorique, c'est que le matériau verbal reste étranger à ce qu'il évoque, invoque ou convoque. [...] Or la notion de précédence infinie, ou plus rigoureusement encore la notion - si c'en est une - de disparition de la provenance ou pis encore de provenance dans la disparition - de provenance et de destination dans la disparition - se dérobe à la prise idéelle ou idéale. La perte n'est pas une Idée, n'a pas de forme: elle consiste à s'en aller au fond et au sans-fond du fond. Voilà pourquoi l'allégorie de Lacoue-Labarthe est flanquée des guillemets d'une impropiété foncière: elle allégorise ce qui reste hors de prise allégorique. Si l'allégorie est en générale une espèce de mimesis, elle est ici la mimesis de elle-même, une allégorie d'allégorie, la répétition d'un geste impossible qui reviendrait à traduire l'intelligible dans le sensible. Or il n'y a pas de traduction, parce que l'intelligible - en sa véritable et première essence- n'est rien de déterminable ni de présentable, et pour tout dire rien d'intelligible. L'intelligible est dans l'intelligence suraiguë d'un inintelligible. Intelligence suraiguë, douloureuse, insupportable -c'est-à-dire impropre à un sujet. Si donc la littérature et avec elle l'art entier prétend porter l'intelligible au sensible (qu'on le mette en version kantienne, hégélienne, heideggerienne ou adornienne), cette prétention s'effondre ou s'efface d'elle-même -pour la seule raison qu'il n'y a proprement rien à porter au sensible. Rien -que le grondement des choses, rien que le voyage impossible, rien que l'étranglement du chant". Jean-Luc Nancy, "Un commencement", in LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *L'“allégorie”*, Galilée, París, 2006. pp. 156-159.

²⁸¹ La *Zwischentat*, en realidad, sería un término que bien pudiéramos exportar de la física de los *quanta*. De modo que, en principio, no se dejaría pintarrapear, al menos de por sí, ni siquiera con cierto colorido ético o abiertamente racional: no son sólo negocios sino vacío superfluido y, en este caso, es tan personal como todo lo que zozobra, o sea, cosa de física, mecánica general, cuerpos deformables, calor, luz, electricidad y magnetismo... nada que rechistar, sólo que el palabra se dejaría traducir, sin embargo, por “interacción” o “acción mutua” (de las masas

En efecto, La Ciudad-Mundo del XIX, no fue otra, sin duda, que París. Nada que venga del *interior extimo meo* habrá existido, a lo que parece, sin pasar por la caja de resonancia de París, he ahí lo que Mandelstam llamaba, un aire (y es que al recuerdo, al *souvenir*, a la reminiscencia, Mandelstam la llamaba «pogoudka», literalmente: aire), y he ahí, asimismo, un aire que soplado y embotellado en una ampolla de cristal con cabezal de percha se venderá mucho mejor, acabando colgado de una tanza en Philadelphia. Título: *Air de Paris*, efectivamente. De modo que, por lo demás, París seguirá estando, como hasta ahora, en Texas... O sea, en Texas, en Illinois, en Michigan, Tennessee, Nueva York, Iowa, Ohio, Maine, Wisconsin, Kentucky, Arkansas, Idaho... en fin, en todos los sitios menos en Francia. Para eso sirven las falsificaciones, los desfalcos, las derivas, las tergiversaciones, las contramaneras:

París. Pero el que fuera París de Debord, el París que él cantó, música de las esquinas y “población sedentaria de los pisos” que protege la calle, ese París ya no existe. París se acabó con Pompidou y ese pueblo que evocaba la Comuna, o incluso Mayo del 68, ya ha desaparecido. Oficialmente, ya no hay pueblo en París. La Goutte d'or ha sido destinada a Neuilly. El París revolucionario degradado al merendero, los cafés inteligentes que eran como los días – aquellos en en las damas biempudientes, o sea las que tenían salón, recibían-, todo eso ya no existe. El cinturón que hasta hace poco y sin ninguna razón era

subatómicas y las otras). “Cuando dos sistemas, de los que conocemos sus estados por su respectiva representación, entran en interacción física temporal debido a fuerzas conocidas entre ellos y tras de un tiempo de influencia mutua se separan otra vez, entonces ya no pueden describirse como antes, esto es, dotando a cada uno de ellos de una representación propia. Yo no llamaría esto «un» sino «el» rasgo característico de la mecánica cuántica”, Schrödinger *dixit*. Ahora bien, lo cuántico para nosotros se reduce meramente al “blow-up” de lo clásico: las correspondencias de Baudelaire se adelantaron medio siglo al principio de correspondencia de Bohr. He aquí, a modo de divertimento, un acertijo con voltereta de poética cuántica: si el iluminado de Sils de María es la misma persona que el loco de Turín, entonces, ¿quién de los dos escribe el siguiente telegrama: Poème d'Opéra Brusquer frais. - C'est sans Balzac nobility. En Chambre ; fonds. - J'y chose qui, soussier personne. Là de faute?”... Pues bien, una plausible respuesta podría resultar la siguiente: $[E = mc^2 = (lg) \times (3.10 \cdot 10^8 \text{ cm/s})^2 = 9 \times 10^{20} \text{ ergs}]$. Todo está, en fin, verdaderamente enyoecido hasta la médula. *If I Wasn't Alexander I Would Like to Be Diogenes*. Y es que, indudablemente, la física no deja nunca de ser admirable. Vale. Ahora bien, la cuestión para nosotros, molar y molecularmente, clásica y cuánticamente, es un poco otra: devenir... Se trata, en suma, de devenir Balzac y devenir Flaubert con Marx, devenir Proust con Husserl, devenir Joyce con Freud, devenir de una vez, junto a las ampliaciones, renovaciones y refundiciones contemporáneas, Beckett. En esas estamos... y, sin embargo, de necesitarse algunos elementos para una poética cuántica, esos serían, a lo poco, así de cienciaficcional: 1. Bifurcación, perimplicación y lectura en paralelo; 2. Eco; 3. Deslizamiento (Sliding/Glissement); 4. Multiverso; 5. Paradigma vs. Paradigma interior; 6. Vórtice... elementos todos que, junto con muchos otros, ya hemos ido diseminado a lo largo y ancho del texto. Con todo, para cualquier fundamento de cuántica básica, vid. los ya paradójicamente clásicos: BOHR, Niels; *Foundations of Quantum Physics (Niels Bohr Collected Works 6. 1926–1932)*, Elsevier, Nueva York, 1985, BOHR, Niels; *The Correspondence Principle (Niels Bohr Collected Works 3. 1918–1923)*, Elsevier, Nueva York, 1976, BOHR, Niels; *Essays 1958-1962. Atomic Physics And Human Knowledge*, Interscience Pub., Londres-NY, 1963, BOHR, Niels; *Atomtheorie und Naturbeschreibung*, Springer, Verlag, Berlín-Heidelberg, 1931, BOHR, Niels; *Theory of Spectra and Atomic Constitution. Three Essays*, Cambridge U. Press, Londres, 1922; FEYNMAN, Richard P. et al.; *Quantum mechanics and path integrals*, Dover Pub. Inc., Nueva York, 2005; FEYNMAN, Richard P.; *Selected papers of Richard Feynman with commentary*, World Scientific Publishing Company, Singapur-Nueva Jersey-Londres-Hong Kong, 2000; y FEYNMAN, Richard P.; *Quantum Electrodynamics*, Addison Wesley, Reading (Mass.), 1962; HEISENBERG Werner; *Kosmische Strahlung*, Springer, Berlín-Heidelberg, 1943, HEISENBERG Werner; *The Physical Principles of the Quantum Theory*, Dover Pub., NY, 1930; SCHRÖDINGER, Erwin; *Physique quantique et représentation du monde*, Seuil, París, 1992, SCHRÖDINGER, Erwin; *Was ist Leben*, Piper, Munich-Zurich, 1989, SCHRÖDINGER, Erwin; *Space-Time Structure*, C.U.P., Cambridge, 1985.

rojo se llama ahora suburbio, un nombre muy hermoso, por otra parte.

Lo que nace de la derrota -hemos expulsado a los obreros de París y los llamamos inmigrantes para negar, precisamente, que son obreros- existe tan sólo a través de una elección. No como efecto de las condiciones materiales. Habiendo roto inmortalmente con todo lo que traducía su quimera, la ciudad de clases, la ciudad del motín, en lugar de renegarse triunfa como ciudad cosmopolita. En el vaivén sucesivo de la mirada, la ciudad se convierte, aquí y allí, en una ciudad de gente de todas partes. Esta ciudad no es un hecho: hay que elegir entre París la blanca o la otra. Maravilla para quien pueda verla. Cosmopolitas no son los trans-europeos express y los cigarrillos de boquilla dorada. Cosmopolita es el momento moderno, el nuestro. No es la mezcla, la diferencia o el fragmento lo que aquí se saluda. Es lo mismo: la Idea. Sobre lo Uno del difunto pueblo viene ahora a entrar en liza lo múltiple de la *cosmópolis*.

La capital, en lo sucesivo, es *ciudad-mundo*, en un sentido sustraído al de Braudel. *Ciudad-mundo* porque no es aldea, ni étnica ni religiosa, y porque uno se encuentra en ella y no termina nunca de integrarse, pero existe. La ciudad-mundo ya no es la ciudad de clases con sus barrios *ad hoc*. Tiene al metro por río, a los mercadillos por guarnición, un aire bobalicón y anacarado; ya no tiene sus fábricas. La última, Renault-Billancourt, cerró sus puertas este mes de Junio (1993), mientras sus obreros (a los que la prensa de modo unánime, y por lo demás no hablando en exceso sobre ello, es a quienes precisamente llama inmigrantes) rechazaban firmar el consentimiento a su propio despido. La Organización Política inventó las citas en Billancourt, a las que sólo venían ellos.

Los hombres-mundo, aquellos que son de todas partes y que los franceses, también unánimes en esto, consideran un “problema”, son los que iluminan a lo lejos la ciudad cosmopolita. La ciudad se hizo cosmos con sus estrellas muertas y su luz viva.

Y, sin embargo, todavía venimos a ella para congregarnos... Hablo solamente de algunos de nosotros, claro...

En la ciudad cosmopolita ya no es el principio de los conjuntos y el Todo lo que funciona, y mucho menos el de las partes y lo comunitario: es el principio de lo raro. Nada es necesario, no hay leyes (de la Historia), lo único que existen son las decisiones, el axioma de elección. No hay *polis*²⁸².

Y es que los abstraídos sujetos del S. XX siguen al Acontecimiento Abstracción del XIX

²⁸² Se trata del anteriormente citado “El amor jacobino”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. Justo unas líneas antes del fragmento aquí extractado, Natacha Michel da unos apuntes geniales del natural novelesco: “La novela, si hablamos de ella de un modo distinto al que supone pensarla como mercancía o escrito clientelar, al menos en Francia, coincide estrictamente con el amor. ¿Definición de uno y de otra? Mi idea es que el amor es materia de novela francesa. Al amor es a quien la novela debe su movilidad y su espacio por correspondencias, el mecanismo en el que viene a confirmarse la ficción. Entonces, la novela intempestiva contemporánea o la que llamamos de segunda modernidad, es decir, la que vale lo que veinte ejemplos que no daré, debe su grandeza a algo que no es una novela. Digamos que, si es de lo prosaico de lo que estamos conversando y de ese momento en el que supuestamente se interrumpe lo sagrado en beneficio de lo dialógico, la novela que nos apremia a lo relativo es una categoría del saber, un compartimento-estanco de la estética y no un procedimiento de verdad. Situación aparte, ahora bien, la novela busca la verdad. La cual, decía el viejo Lacan muy sabiamente, se instituye en una estructura de ficción. La novela de ficción es la novela que se destina a una verdad. Lo que significa que ya no es, o al menos no totalmente, una novela. Es *novela excesiva* o prosa. Porque, en ella, no hay más que la lengua, no hay más que el amor”. Y justo después hace referencia a sus camaradas y, sin embargo, amigos Badiou y Sibony con quienes, por supuesto, aquí se comparte políticamente todo. Cf. a la ampliación autobiográfica para esos presupuestos. Y de la Michel vid. como poco: MICHEL, Natacha; “Le XX siècle a eu lieu”, in: *La distance politique*, mars 1999 no 30-31; MICHEL, Natacha; *El instante persuasivo de la novela: ensayos metafóricos*, Ágora, Málaga, 1995; MICHEL, Natacha; “Dix symptômes”, in *Le Perroquet*, número 64, été 1986; MICHEL, Natacha; “Et la littérature ? (2)”, in *Le Perroquet*, número 23-24, 11 avril 1983; MICHEL, Natacha; “Et la littérature (entretien avec Natacha Michel)”, in *Le Perroquet*, número 19/20, 21 janvier 1983; MICHEL, Natacha; “Littérature et autrement, entretien avec Denis Roche”, in *Le Perroquet*, número 15, 16 octobre 1982; MICHEL, Natacha y BADIOU, Alain; “Contre l’abaissement des intellectuels”, in *Le Perroquet*, número 1, 2 décembre 1981.

que, muy a su pesar, plausiblemente, acabará abstrayendo hasta el dinero del siglo XXI (hoy virtual, puesto que en su materialidad de papel pesaba y olía demasiado, por lo que se conoce, para la inodora, incolora e insípida proleburguesía dada a la lírica de bitios posmodernos). Ciertamente, sin duda, que cualesquiera de las crisis históricas del capitalismo, tan semiseculares ellas, han venido arrojando, religiosa y revolucionariamente, el guante a la escritura y el arte. Por ejemplo: en la gran crisis de 1825-29 será Balzac quien lo recoja, y es casi como si le viéramos, aún hoy, haciendo entrar en quiebra a su imprenta editando la *Comédie Humaine*; en la de 1873-1879 se dará, en cambio, la escena siguiente: el cada vez más restringido mercado del arte, así como el habitual mamoneo del circuito de galerías &c., acabarán consiguiendo que, por fuerza, una pandilla de anti-académicos instale sus obras en los *ateliers* de Nadar, dando lugar a la primera exposición impresionista; la crisis de 1929-1936 viene oscuramente puntuada por el advenimiento del nazismo, cosa que condenará a Brecht al exilio, pero que le llevará, al mismo tiempo, a la invención del teatro épico. Y, anticipando un poco la crisis del petróleo en los años 70, llegará el acontecimiento Beckett y lo contemporáneo (el “68-art” que llama Sibony en alguna parte). Ahora bien, en nuestro actual horizonte de acontecimientos, cada vez más *in partibus* ni que decir tiene, cabe preguntarse cuál será el desparpajo dialéctico, fenomenológico, psicoanalítico que demuestren la escritura y el arte para dar la réplica o, cuanto menos, agarrar el debido rebote. Por supuesto que dejamos la pregunta abierta, imaginándonos que la respuesta será, a su vez, precisamente esa: que no va a haber respuesta²⁸³.

²⁸³ Nuestra hipótesis consiste, sin duda, en presuponer optimistamente que esta respuesta, si la hubiere, no será científica, sino más bien rabelesiana a más no poder. Igualmente cierto es que, desde que Dios ha muerto pero Él no lo sabe, pensar y vivir se han convertido en asuntos terriblemente arriesgados. Contra Dios se vivía mejor que contra el escurridizo bosón de Higgs. “Ainsi, en certains moments de l'histoire, et singulièrement lorsque la religion fait régner l'écriture comme Écriture de Dieu — lorsque le monde, au même titre que le Livre, porte la marque de l'écrivain divin et requiert du lecteur la même piété —, dans l'oeuvre humaine qui mêle la peinture à l'écriture, l'écriture est première. S'il y a un plaisir à peindre et à goûter la peinture, ce plaisir, quand il n'est pas interdit — et l'on sait qu'il l'a été parfois — est clandestin ou au mieux toléré. La peinture ne vaut que comme ersatz de l'écriture, pour le message que la représentation transmet. Rien d'étonnant à ce que cette représentation s'adjoigne du texte lorsque la figuration risque d'être équivoque ou obscure ; de fait, la peinture officiellement reçue dans les musées comporte toujours du texte : un titre, une signature. Rien d'étonnant non plus à ce que le texte s'adjoigne de l'image lorsqu'il risque d'être incompris ; les signaux routiers utilisent toujours cette redondance ; et la prime de plaisir que procure la peinture donne au texte plus de force. Dans tous les cas, l'important est la lisibilité. C'est dire que l'écriture, si elle s'introduit dans la peinture, doit préserver sa spécificité et transporter le sens qu'elle médiatise. C'est dire aussi que le visible, même s'il est goûté pour lui-même, doit être lui-même lisible ; donc, astreint aux codes qui en autorisent la lecture : codes de l'analogie iconique, bien sûr, codes de la représentation conventionnelle (emblèmes, couleurs, etc.), codes de l'organisation plastique”, se percata Dufrenne. Sólo que hoy viviremos, más bien, en lo visible sin mensaje: la locura de diarios, blogs, epistolografías y cuadernos de pseudoartistas donde se encolan letras que se pueden leer y que, sin embargo, no componen ya texto ninguno (acaso sea por eso que lo llamamos hipertexto: porque no hay ninguna hipergrafía). Lo que de por sí no es malo ni bueno, excepto si se subsume a la plusvalía. Y eso es lo que veremos más adelante, con Ranciére, bajo la rúbrica del Régimen Estético del Arte. Un régimen de visibilidad que se busca fuera, e incluso contra, la escritura. Bien es verdad que Desde los cuadernos de Da Vinci hasta los diarios de Warhol, pasando por la epistolografía de Poussin o el diario de Delacroix, el arte consistiría en una curiosísima especie de no-saber, es decir una práctica, que sin embargo se piensa. O, por decir mejor, una actividad que, a cambio de estructurarse como no-saber, da qué pensar. Sin embargo, a lo mejor ya

Pero el XIX será, ante todo, la época de la triunfante Revolución Absoluta, es decir, de la Burguesía Absoluta, lo andrógino y lo divino no toman la calle sino como mercancías, siendo la escasa resistencia que por aquellas quedaba utópica, bohemia, maldita: el *dandy*, la prostitución, el *clown* y el saltimbanqui, el delincuente y la maula, etc., en una palabra: es la época del Artista-rey, sobre la que ya hablábamos en el apartado anterior. Nada más parisino, por otra parte, que la desusada última moda de estar a la vanguardia de todo. Jean-Claude Montel en “L'ÉTAT DES PROSES”, nos proporciona algunas pistas: “Depuis que le« label» d'avant-garde existe en Europe (depuis quand au fait?) il n'a cessé d'être de mode, de dernière mode. Et s'il ne sert plus guère à l'éloge de la vitesse, du progrès technique ou de ... la guerre, le ton, lui, demeure : comminatoire, terroriste et vengeur. En effet, pour pouvoir faire partie de ce qui est devenu « une tradition de l'avant-garde », il faut, et il suffit, d'occuper une place que personne d'autre n'occupe encore, d'y demeurer en faisant grand tapage (par voie de manifestes) aussi longtemps que le grand nombre ne s'y joint et ne s'y associe pas. Car alors il faut chercher, souvent au prix d'acrobaties et de volte-face, voire de reniements, d'autres terres vierges. ~tre de l'avant-garde n'est pas de tout repos à mesure que l'Ouest recule. C'est sans doute à cela que pensait un poète qui, par-delà le tarn-tarn magique de ces petits groupes « qui en sont » (façon Mme Verdurin) écrivait dernièrement : «la littérature sent le moisi». Qu'est-ce à dire en effet?”²⁸⁴. Quizás sea Rastignac, ahora, el más dandy y lacaniano entre

es hora de darse por vencidos (los griegos escribían y pintaban con la misma palabra): la *graphein* es la única, razonable, crítica y cínica realidad junto a su politburó de secretos absolutamente públicos, no ya transparentes sino autoevidentes para todas las necrofilias y fetiches burgueses. De lo contrario, ¡a buen seguro que no nos atreveríamos a unos decires tan tontos! *Vertical block of concrete ("cluster" occupying the space of a tritone in the middle register) which expanded in time — a fresco ever presenting the same image shifted onto the same image. One or two insistent notes lit up, faded out, intertwined, became undone, only to be submerged in the "tutti" of this oppressive chorus of robots.* Al final todo se reduce a que uno presenta arte del mismo y exacto modo en que presenta batalla.

²⁸⁴ Artículo incluido en la revista *Change* n° 18, pp. 22-32. Una bibliografía muy sucinta sobre el tema, podría figurársenos la siguiente: BENJAMIN, Andrew; *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a philosophy of difference*, Routledge, Londres-Nueva York, 1991; BEST, Susan; *Visualizing feeling. Affect and the feminine avant-garde*, I.B. Tauris, Londres-Nueva York, 2011; BUCHLOH, Benjamin H. D.; *Neo-avantgarde and culture industry : essays on European and American art from 1955 to 1975*, October Books (The MIT Press), Cambridge (Mass.)-Londres, 2003; BÜRGER, Peter; “L'oeuvre d'art d'avant-garde”, In; *Rue Descartes*, 2010/3 n° 69, p. 84-95; BÜRGER, Peter; *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000; CHATEAU, Dominique; “Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art: à propos de l'avant-garde des années 20”, *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 3, n° 1, 1992, p. 78-94; CROWTHER, Paul; *The Kantian Aesthetic. From Knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2010; ESTIVALS, Robert; “De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai.”, in *Communications* 12 (1968): 84-107; ESTIVALS, Robert; *La Philosophie de la histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Guy Leprat, París, 1962, FLYNT, Henry; “Mutations of the Vanguard”, in *Ubi Fluxus*, catalogue (Mazzotta, Milan, 1990), FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, GIROUD, Lambert; “Aktivismus” in *Inter : art actuel*, n° 108, 2011, p. 50-51, GIROUD, Lambert; « Dadaction », in *Inter : art actuel*, n° 99, 2008, p. 11-12, GIROUD, Lambert; “Les revues de l'avant-garde au XXe siècle”, in *Inter : art actuel*, n° 91, 2005, p. 27-31, GIROUD, Lambert; “L'art, c'est la vie, l'art pour la vie”, in *Inter : art actuel*, n° 85, 2003, p. 22-23, GIROUD, Lambert; “Rebelle et furieux, vivant”, in *Inter : art actuel*, n° 66, 1996, p. 35, GREENBERG Clement; “Avant-Garde and Kitsch”, in: *Art and Culture*, 1936, HEINICH, Nathalie; “Comment être plusieurs quand on est singulier: les manifestes et l'avant-garde artistique”, In: *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, La Lettre Vólée, Bruselas, 1994, HOPKINS, David (ed.); *NEO-AVANT-GARDE*, Editions Rodopi, Ámsterdam-Nueva York, 2006,

los héroes balzaquianos, quien mejor nos sirva para figurarnos el personaje literario del “vanguardista autodisolvente”. Leamos: “Dans les premiers jours du mois de décembre 1829, je rencontrai Rastignac, qui, malgré le misérable état de mes vêtements, me donna le bras et s’enquit de ma fortune avec un intérêt vraiment fraternel. Pris à la glu de ses manières, je lui racontai brièvement et ma vie et mes espérances. Il se mit à rire, me traita tout à la fois d’homme de génie et de sot. [...] Les imbéciles, s’écria-t-il, nomment ce métier-là *intriguer*, les gens à morale le proscrivent sous le mot de *vie dissipée* ; ne nous arrêtons pas aux hommes, interrogeons les résultats. Toi, tu travailles : eh ! bien, tu ne feras jamais rien. Moi, je suis propre à tout et bon à rien, paresseux comme un homard : eh ! bien, j’arriverai à tout. Je me répands, je me pousse, l’on me fait place : je me vante ? l’on me croit. La dissipation, mon cher, est un système politique”²⁸⁵.

JANOVER, Louis; *Tombeau pour le repos des avant-gardes*, Sulliver, Arles, 2005, KOSTELANETZ, Richard; *Dictionary of the Avant-Gardes*, A Cappella Books, Chicago, 1993, KRAUSS, Rosalind E.; *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1985, KRISTEVA, Julia; *La Révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, 1974, MAAAYAN, Myriam D.; "From Aesthetic to Political Vanguard: The Situationist International, 1957-1968." in *Arts Magazine* 63.5 (1989): 49-53, MANN, Paul; *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University P., Bloomington, 1991, OHRT, Roberto; *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Edition Nautilus, Hamburgo, 1990, OSBORNE, Peter; *Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*, Verso, Londres, 1995, PARTOUCHE, Marc; “Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme”, in: *Inter : art actuel*, n° 99, 2008, p. 2-10, PARTOUCHE, Marc; *La lignée oubliée: Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, Marsella, 2004, POGGIOLI, Renato; *The Theory of Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968, PERLOFF, Marjorie; “Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry”, in *Revue française d’études américaines*, 2005/1 no 103, p. 117-141, PIOTROWSKI, Piotr; *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, Londres, 2009, PRAZ, Mario; *Perseo e la Medusa: dal romanticismo all'avanguardia*, Mondadori, Milán, 1979, RESTANY, Pierre; “Néo-expressionnisme Transavantgardia & Mitteleuropa”, in *Vie des Arts*, vol. 27, n° 108, 1982, p. 21-23, ROBERTS, Graham; *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU. Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge Studies in Russian Literature, Cambridge, 1997, TAMINIAUX, Pierre; *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*, Honoré Champion, Paris, 2013, VERGER, Annie; “Le champ des avant-gardes”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 88, juin 1991. Les avant-gardes. pp. 2-40, VVAA; *Source. Music of the Avant-garde 1966-1973*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2011, VVAA; *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of Continent*, de Gruyter, Berlín, 2009, VVAA; *The Invention of Politics in the European Avant-Garde, 1906-1940*, Rodopi, Ámsterdam-NY, 2006, VVAA; *Amazons of the Avant-Garde*, Guggenheim pub., Nueva York, 2001, VVAA; *Astronauts of Inner-Space. An International Collection of Avant-Garde Activity*, Stolen Paper Review, San Francisco, 1966, WINOCK, Michel; *Les derniers feux de la belle époque. Chronique culturelle d’une avant-guerre (1913-1914)*, Seuil, Paris, 2014.

²⁸⁵ H. de Balzac, “La peau de chagrin”, in *Études Philosophiques* Tome I, Furne-Dubochet y Cia-Hetzel, París, 1845. Por cuanto a lo que concierne a Lacan como el más sublime Rastignac del psicoanálisis debe acudir a las roudinescas historias del psicoanálisis, la comparación después se expande triplemente al universo de los personajes balzaquianos, convirtiéndolo a Lacan en un concentrado: “Lacan était à lui seul sa propre mère, son propre père, son géniteur, donc, désirant posséder les choses et les êtres : il aimait les listes, les collections, les inédits, les éditions rares. Ce grand théoricien de la relation d’objet, de la nécessité du manque et de la revalorisation de la fonction symbolique du père passa sa vie à penser contre lui-même. Contre sa difficulté à être père, contre l’angoisse du manque, contre sa détestation des mères. Il songeait souvent à ce qu’il aurait aimé être : un texte, une femme, un poète, un artiste, un clown, un saint homme, ou encore Salomon, fils de David, célèbre pour sa sagesse et pour avoir conduit le peuple d’Israël à l’apogée de sa puissance. Aussi bien fut-il, comme psychanalyste et comme chef d’école, une mère pour ses disciples de sexe masculin, un père pour ses élèves de sexe féminin. Il ne pouvait ni les quitter, ni les aimer pour eux-mêmes, ni être délaissé par quiconque sans s’abandonner à des crises de rage et de dépit aussitôt qu’il fallait choisir un parti contre un autre. Lacan était un aventurier de son siècle, un héros sartrien, certes, mais plus encore un personnage balzacien, rêvant de vivre dans le monde révolu de la noblesse d’Ancien Régime, celui de Saint-Simon et de La Rochefoucauld. Ni Hugo, ni Dumas, ni même Flaubert : Lacan écrivait contre la littérature

Fijémonos un poco más de cerca en ese último postulado de Rastignac: “La disipación, *la disolución*, querido amigo, es un sistema político”²⁸⁶, vierte la sobretraducción, ya clásica, de Julio C. de Acerete. En esa “disolución” introducida *sottomano* por el traductor está la clave. Sin embargo, Fedora, que “si queréis es la sociedad”, está en todas partes. Por eso la democracia, a la larga, no podría consistir sino en el bovarismo generalizado. Y por eso la vanguardia, tanto artística como política, se habrá estructurado, en cuanto histeria colectiva, básicamente como autodisolución. La función más esencial de la vanguardia revolucionaria, en una palabra, consiste en autodisolverse. “Ainsi, cette catastrophe était un bonheur, après tout; comme ces tremblements de terre qui découvrent des trésors, elle lui avait révélé les secrètes opulences de sa nature. Mais il n’existait au monde qu’un seul endroit pour les faire valoir : Paris ! car, dans ses idées, l’art, la science et l’amour (ces trois faces de Dieu, comme eût dit Pellerin) dépendaient exclusivement de la capitale”, escribe Flaubert, en *La educación sentimental*, para el año de 1840. Habría que esperar hasta 1871 para probar un Dubonnet mejor y peor a la vez. No hay que descuidar nunca la importancia del aperitivo: el vermú es una función, fundamental y cotidiana, como la novela, desde la caída del Imperio romano en Occidente. El arte de mañana será impersonal y científico. ¿Qué es un dandy, al fin y al cabo? Un sujeto eclipsándose entre el significante, la verdad y lo fenómeno.

A modo de prueba daremos, ahora, un breve inventario, muy poco exhaustivo por lo demás, de autodisoluciones vanguardistas ateniéndonos, fundamental pero no exclusivamente, a esa complacida complacedora en arte, política, ciencia y amor que es París y que, como es bien sabido, junto al Zurich dadaleninista y la Viena freudiana y “sin atributos” de fin de siglo y comienzos del XX, fue la capital histórica más vanguardista para la política y el arte²⁸⁷: empezando muy fuerte,

romanesque du XIXe siècle. Et pourtant son histoire était l’histoire d’une destinée balzacienne transposée auXXe siècle, et du même coup refoulée. Je l’ai dit : l’histoire de Lacan, c’est la jeunesse de Louis Lambert, la maturité d’Horace Bianchon, la vieillesse de Balthazar Claës. Le premier sombra dans la folie après être passé de l’idéalisme le plus élevé au sensualisme le plus aigu. Le deuxième fut un admirable médecin de l’âme et du corps, menacé par l’insurrection de ses désirs, indulgent envers les autres, sévère avec lui-même. Le troisième se laissa emporter par une avidité de savoir qui le conduisit à l’autodestruction”. La tesis unaria de su archienemigo Jacques-Alain (capo) Miller, en cambio, es que Lacan sería, antes bien, la ¡Madame Firmiani balzaquiana ! Vid. Con todo : ROUDINESCO, Elisabeth; *Lacan, envers et contre tout*, Seuil, París, 2011, ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años II*, Fundamentos, Madrid, 1993, ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años III*, Fundamentos, Madrid, 1993, y MILLER, Jacques-Alain; *Vida de Lacan*, Gredos, Madrid, 2011.

²⁸⁶ Honoré de Balzac, *La piel de zapa*, Alianza, Madrid, 2007. Sin duda, en esa infidelidad, es donde descansa la verdadera traducción. Es decir, la traducción como creación, como cambio de autor y establecimiento de autoría. *I considered writing this word, which henceforth took the place of my mistress, on a large piece of paper — wrapping paper, for example — that I would then place beside me in bed. Fragile palindrome (prick a small hole in it at the tip of the V!) that I would caress from bottom to top (my hand measuring the heat that emanated from its curves), from top to bottom; ... "von hinten wie von vorne."* ... Hecha por un artista hay, en la traducción, una feminalidad portátil, una genialidad que, verdaderamente, es, como la verdad misma, a saber: no-toda.

²⁸⁷ Sobre las más variopintas psicogeografías urbanas de dichas ciudades (y algunas otras) damos una abultada bibliografía en la última parte de nuestra tesis: la, así llamada, “ampliación autobibliográfica cronológicamente ordenada”. Por hacer desglose: 1. Sobre París: BENJAMIN, Walter; “Paris, capitale du XIXe siècle” (1939), in: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, pp. 60-77, BOIME, Albert; *Art and the French*

encontraríamos a Bakunin que, el 26 de septiembre de 1870 y junto a otros 25 obreros lioneses, firmaba el documento, redactado la noche anterior, de autodisolución de la República Francesa en su conjunto; 6 meses más tarde, nacerá la Comuna de París, disolviendo, entre otros muchos aparatos estatales y académicos la Ecole des Beaux-Arts, estamos, así pues, en 1871; cinco años más tarde (1876), en Filadelfia, USA, se autodisuelve la Primera Internacional, polifónicamente pero al grito unánime de “Proletarios de todos los países, ¡uníos!”; asimismo, la Liga de los Comunistas es disuelta por Engels en 1885; en septiembre de 1891, en una carta publicada en *Le Figaro*, Jean Moréas confirmaba la defunción del Simbolismo: “Le Symbolisme, qui n’a eu que l’intérêt d’un phénomène de transition, est mort”; un poco más adelante, en enero de 1908, se autodisuelve el grupo de la Abadía de Créteil, en principio se trataba de un falansterio artístico pero, venido cada vez a menos, acabaría por convertirse, según ellos mismos, en una “capilla literaria”; el primero de noviembre de 1914 se produce un hecho curioso, un solo individuo va a proclamar la autodisolución de la Segunda Internacional, el individuo en cuestión era un tal Lenin: ¡abajo el oportunismo y viva la Tercera Internacional!; entre 1921 y 1924 DADA se disolverá n veces + 1; la Tercera Internacional se disuelve por primera y última vez (a la tercera va la vencida, ya se sabe) en 1943, lo único bueno que en realidad contraía, a saber, el Monumento proyectado por Tatlin, jamás llegó a construirse, cosas del posmodernismo estalinista y del socialismo en un sólo país; en 1951, *un, deux, trois... trois, deux, un* se disuelve, habiéndose hecho la picha un lío a propósito de la oposición abstracción/figuración, el grupo CoBrA; la revista de Edgard Morin y Kostas Axelos *Arguments* se disuelve en 1962, la de Cornélius Castoriadis, *Socialisme ou Barbarie*, en 1967; la UNEF (no la Unión Fotovoltáica Española sino la Unión de Estudiantes Franceses) se disuelve

Commune, Imagining Paris after War and Revolution, Princeton University Press, Princeton, 1995, CLARK, Timothy J.; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1985, COLINON, Maurice; *Guide de Paris mystérieux*, Éd. Tchou, París, 1966, ESTIVALS, Robert; *La Philosophie de la histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Guy Leprat, París, 1962, GLUCK, Mary; *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard U. P, Cambridge Mass.-Londres, 2005, HAZAN, Eric; *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Seuil, París, 2004, HIGONNET, Patrice; *Paris. Capital of the World*, Harvard U. Press, Cambridge-Londres, 2005; 2. Sobre Zurich: RASULA, Jed; *Destruction was my Beatrice. Dada and the unmaking of the twentieth century*, Basic Books, Nueva York, 2015; 3. Sobre Viena: SCHÖRSKE, Carl E.; *Viena Fin-de-Siècle*, Gustavo Gil, Barcelona, 1981.4. Sobre Berlín: BOYD WHYTE, Iain y FRISBY, David; *Metropolis Berlin : 1880–1940*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2012. 5. Sobre Londres: ADLER, Jeremy D.; *A short history of London*, Writers Forum, Londres, 1979, BEAUMONT, Matthew; *Nightwalking. A Nocturnal History of London*, Verso, Londres, 2015, BROOKER, Peter; *Bohemia in London. The Social Scene of Early Modernism*, Palgrave Macmillan, Londres-NY, 2004, COVERLEY, Merlin; *Psychogeography*, Oldcastle Books, Harpenden, 2010, COVERLEY, Merlin; *Occult London*, Pocket Essential series, Harpenden, 2008, COVERLEY, Merlin; *London Writing*, Pocket Essentials, Harpenden, 2005, SALER, Michael; *The Avant-Garde in Interwar England. Medieval Modernism and the London Underground*, Oxford University Press, Oxford-NY, 1999; 6. Sobre Nueva York: GOLDSMITH, Kenneth; *Capital: New York, Capital of the 20th Century*, Verso, Londres-Nueva York, 2015. &c. &c. Por todos esos sitios, y muchos más, puede uno pasearse en esa autoficción bibliográfica ampliada hasta tal límite que se diría de un rigor tan incomparablemente inútil como el de un mapamundi a escala de mundo. Pero, si queremos sintomatizarlo todo en un sólo año, también se puede consultar el hermosísimo libro de Florian Illies: *1913. Un año hace cien años*, editado por Salamandra, en Barcelona, 2013.

como prelude de Mayo del 68 que también se autodisuelve en París, más que nada, probablemente, para que Pompidou pudiera levantar el Centro de Arte autodenominado como ídem en la proletaria Rue Beaubourg; el nº7 de Archibras, datado en Marzo de 1969 puede ser considerado como la última manifestación de lo que quedaba del surrealismo; en en abril de 1972 se disolverá la Internacional Situacionista (por aquellas se reducía a 18 personas contadas en todo el planeta), una ocasión ineludible para la creación de la efímera Antinacional Situacionista que no durará un año; el grupúsculo “mao” Oser lutter, finalmente, deja de atreverse y se disuelve en París, para variar, en 1972; ese mismo año abandona la labor de zapa la Librairie "La Vieille Taupe"; la Gauche prolétarienne hará lo propio, dejando así de perseverar en su ser, en 1973 porque, según Benny Lévy, que sin duda es quien firma el manifiesto aparecido en el nº 2 de los *Cahiers prolétariens*: “toute organisation doit apprendre constamment à mourir”; los cristianos revolucionarios de *Echanges et dialogues* se disuelven en 1975 siguiendo lo que ya estaba escrito en Lucas XVII-6; la revista *Actuel*, de las pocas supervivientes a Mayo, cierra sus puertas también en 1975; la peligrosísima Fundación Brigitte-Bardot se despide de sus actividades revolucionarias en 1976 (*Tout ce qu'il vous faut pour prouver que 1) Brigitte Bardot est une institution dont la formule barwisienne est : il est bien connu que Brigitte est bien connue**, 2) *l'argent est une institution : il est bien connu que le pouvoir de l'argent est bien connu*, 3) *Brigitte Bardot et l'argent sont des institutions de même type : ce qu'il y a d'admirable dans l'institution argent et dans l'institution Brigitte, c'est l'universel effectif, l'universel qui agit et contraint, l'universel doué d'effet*), pero en realidad sólo será un “hasta luego” puesto que las rubias, es muy de temer, siempre se lo pasan mejor; la Sección de la L.C.R del distrito XVII de París se disuelve muy a pesar del conocidísimo dirigismo en el bendito seno del irreductible trotskismo internacional, ahora estamos en el año del Señor de 1977; *Politique-Hebdo* y los Sex Pistols se disuelven, casi al mismo tiempo pero por separado, en 1978, seguramente al enterarse de que la Bardot ha dejado las armas o, más respectivamente, por Inglaterra, el hogar y la belleza; el Théâtre Mouffetard y la revista *L'ordinaire du psychanaliste* tiran la toalla en 1978... y, en fin, Jacques Lacan disuelve la École freudienne de París, en enero de 1980. Se trata, si eso se quiere, del momento cartesiano que late bajo el suicidio de Emma²⁸⁸. Pero hasta la autodisolución sólo habrá sido un truco. Truco o trueque, he ahí el colmo

²⁸⁸ Hemos intentado retomar aquí, por las consabidas necesidades del guión, algunos apuntes que dimos en nuestra contribución autorial a *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. Sólo que allí la cosa continuaba del modo siguiente: “La religión religa y la política-arte, a lo que parece, (se) disuelve. Disolverse: como la sustancia en química o como todo lo sólido (*all that is solid*) que no cesa de disolverse en el aire (*melts into the air*). Pero el arte, en su eternidad provisoria, no solamente desembucha lo que es, sino también (mucho más crucialmente) lo que no es, toca lo real que la política no puede, es verdadera creación bajo-acontecimental, ora pulsión ora pasión de lo real, de ahí la verdad de su apariencia como alquimia fenomenológica, irreductible a cualquier tipo de *amor fati*. En suma, no es que no haya arte político, aun a trueque de que en esa extravagante amalgama no pueda verse despuntar sino el oxímoron (*Less Oxy than moron / You've a*

infantil de la decisión alienante.

En la retaguardia de la ideología vanguardiológica, en trueque, no hay sino Biblioteca Fantástica. Y para encontrar la tumba de las vanguardias (D.E.P) habrá sido preciso excavar muy a fondo de esa tierra ignota de la Biblioteca, remanso de fantasía flaubertiana: “À moins que peut-être Flaubert n’ait fait là l’expérience d’un fantastique singulièrement moderne [et encore peu connu jusqu’à lui]. C’est que le XIXe siècle a découvert un espace d’imagination dont les âges précédents n’avaient sans doute pas soupçonné la puissance. Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n’est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide incertain ouvert devant le désir : c’est au contraire la veille, l’attention inlassable, le zèle érudit, l’attention aux aguets. Le chimérique désormais naît de la surface noir et blanc des signes imprimés, du volume fermé et poussiéreux qui s’ouvre sur un envol de mots oubliés ; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l’autre côté sur des mondes impossibles. L’imaginaire se loge entre le livre et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l’attend pas non plus des incongruités de la nature ; on le puise à l’exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire”²⁸⁹. Para soñar no hay que cerrar los ojos, hay que leer. Y es que, a fuer de

mind like a whore on/ The way to Bundoran), es que el arte como procedimiento genérico se hace con las verdades; con las verdades políticas, por supuesto, pero también con las verdades científicas y amorosas, así como, un poco más palimpsestuosamente, a favor y en contra de las verdades artísticas mismas, es decir que se tematiza y subjetiva a partir de lenguajes y cuerpos, *via* la reduplicación fenomenológica de sentidos, cuya verdadera vida y existencia histórica se teje en las especies de la verdad bajo acontecimiento, del fenómeno como nada sino fenómeno y del sintomático ¡ah! de la Cosa, que es donde siempre debería venir a posarse el espléndido pájaro del sabotaje. Dice Francis Ponge a este respecto: “[...] del mecenazgo al arte dirigido, del estado de bufón al de ingeniero de almas, del poeta jocoso al poeta pensador, de las torres de marfil a los escenarios de los mítines, de lo verdadero a lo bello, al bien, y de lo amable a lo útil —desde hace siglos la condición de los artistas se ha inscrito entre esos dos términos. Pero sucede que ambos implican conjuntamente una sola idea de sí mismo, de la que deseamos ayudarlo a liberarse, aun siendo fuerte y antigua e imponiéndose actualmente más que nunca. ¿Qué idea? Pues bien, precisamente aquella según la cual el hombre sería ante todo un espíritu que hay que convencer, un corazón o una sensibilidad que hay que encantar. Tal es la idea, a decir verdad bastante humillante, de la que nacieron desde hace milenios no sólo todas las artes poéticas —lo que tal vez no sería demasiado grave— sino también todas las filosofías y religiones — aparentemente contradictorias— y por último todos los sistemas de educación y de gobierno que se han sucedido hasta hoy, al menos en la sociedad occidental, y en nombre de los cuales los pueblos, con mayor o menor fanatismo, es preciso decirlo, se evangelizan, se subyugan o se abalanzan finalmente unos sobre otros”. Ponge, el partidista de la coseidad, no yerra. De modo que: *Achtung! Feck [sic] off!* ¡A aburrirse a otra parte!”. Vid., por consiguiente, AROZAMENA, Alejandro; “Autodisolución. En trueque a la amalgama arte-política y de cómo ella no podría ser sino otro mito, a comenzar por el mito de sus orígenes (las así llamadas vanguardias históricas)”, In: *El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

²⁸⁹ He ahí el famoso posfacio que le endosó Foucault a la edición alemana de las flaubertianas Tentaciones de San Antonio: *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Francfort, Insel Verlag, 1964, pp. 217-251. Texto que, posteriormente sería republicado con grabados, y ya en francés, in *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 59, mars 1967, pp. 7-30 bajo título de « Un fantastique de bibliothèque », para acabar finalmente incluido en los “Dichos y escritos”. El texto, dicho sea de paso, es una auténtica maravilla, y su lectura altamente recomendable. Como casi todo lo de Foucault, por otra parte. Leamos, pues: “Il y a dans La Tentation quelque chose qui appelle Bouvard et Pécuchet, comme son ombre grotesque, son double à la fois minuscule et démesuré. Aussitôt après avoir achevé La Tentation, Flaubert entreprend la rédaction de ce dernier texte. Mêmes éléments : un livre fait de livres ; l’encyclopédie érudite d’une culture ; la tentation au milieu de la

despertar lo imaginario, se vuelven parasónmicos los textos, lo imaginario abre el mundo de antes de la razón: uno se despierta y todavía está en el texto que por otro lado, he ahí el peligro, no tiene por qué ser homogéneo con el discurso. Pero en los lugares del peligro, crece también aquello que nos salva. *Scilicet*, va de suyo²⁹⁰.

retraite ; la longue suite des épreuves ; les jeux de la chimère et de la croyance. Mais la configuration générale est changée. Et d'abord le rapport du Livre à la série indéfinie des livres : La Tentation était composée d'éclats de langage, prélevés sur d'invisibles volumes et transformés en purs fantômes pour le regard ; seule la Bible – le Livre par excellence – manifestait à l'intérieur du texte et au milieu même de la scène la présence souveraine de l'Écrit ; elle énonçait une fois pour toutes le pouvoir tentateur du Livre. Bouvard et Pécuchet sont tentés directement par les livres, par leur multiplicité indéfinie, par le moutonnement des ouvrages dans l'espace gris de la bibliothèque ; celle-ci, dans Bouvard, est visible, inventoriée, dénommée et analysée. Elle n'a pas besoin pour exercer ses fascinations d'être sacralisée dans un livre ni d'être transformée en images. Ses pouvoirs, elle les détient de sa seule existence – de la prolifération indéfinie du papier imprimé. La Bible s'est transformée en librairie ; la magie des images, en appétit de lecture. Du fait même, la forme de la tentation a changé. Saint Antoine s'était retiré dans une solitude oisive ; toute présence avait été mise à l'écart : un tombeau n'avait pas suffi ni une forteresse murée. Toutes les formes visibles avaient été conjurées ; mais elles étaient revenues en force, mettant le saint à l'épreuve. Épreuve de leur proximité, mais aussi de leur éloignement : elles l'entouraient, l'investissaient de toutes parts et, au moment où il tendait la main, elle s'évanouissaient. De sorte qu'en face d'elles le saint ne pouvait être que pure passivité : il avait suffi qu'il leur ait donné lieu, à travers le Livre, par les complaisances de sa mémoire ou de son imagination. Tout geste venant de lui, toute parole de pitié, toute violence dissipait le mirage, lui indiquant qu'il avait été tenté (que l'irréalité de l'image n'avait eu de réalité qu'en son cœur). Bouvard et Pécuchet, en revanche, sont des pèlerins que rien ne fatigue : ils essaient tout, s'approchent de tout, touchent à tout ; ils mettent tout à l'épreuve de leur petite industrie. S'ils ont fait retraite, comme le moine d'Égypte, c'est une retraite active, une oisiveté entreprenante dans laquelle ils convoquent, à grand renfort de lectures, tout le sérieux de la science, avec les vérités les plus gravement imprimées. Ce qu'ils ont lu, ils veulent le faire, et si la promesse recule devant eux, comme les images devant saint Antoine, ce n'est pas dès le premier geste, mais au terme de leur acharnement. Tentation par le zèle. C'est que, pour les deux bonshommes, être tenté, c'est croire. Croire à ce qu'ils lisent, croire à ce qu'ils entendent dire, croire immédiatement et indéfiniment, au murmure du discours. Toute leur innocence se précipite dans l'espace ouvert par le langage déjà dit. Ce qui est lu et entendu devient aussitôt ce qui est à faire. Mais si grande est la pureté de leur entreprise que leur échec n'entame jamais la solidité de leur croyance* [: ils ne mesurent pas le vrai de ce qu'ils savent à l'aune d'une réussite ; ils ne tentent pas leurs croyances en les éprouvant dans l'action]. Les désastres restent extérieurs à la souveraineté de leur foi : celle-ci demeure intacte. Quand Bouvard et Pécuchet renoncent, ce n'est pas à croire, mais à faire ce qu'ils croient. Ils se détachent des œuvres, pour conserver, éblouissante, leur foi dans la foi[149]. Ils sont l'image de Job dans le monde moderne : atteints moins dans leurs biens que dans leur savoir, abandonnés non de Dieu mais de la Science, ils maintiennent comme lui leur fidélité ; ce sont des saints. Pour saint Antoine, au contraire, être tenté, c'est voir ce à quoi il ne croit pas : c'est voir l'erreur mêlée à la vérité, le mirage des faux dieux à la ressemblance du seul Dieu, la nature abandonnée, sans providence, à l'immensité de son étendue ou à la sauvagerie de ses forces vivantes. Et, d'une manière paradoxale, quand ces images sont renvoyées à l'ombre dont elles sont faites, elles emportent avec elles un peu de cette croyance que saint Antoine, un instant, leur a portée – un peu de cette croyance qu'il portait au Dieu des chrétiens. Si bien que la disparition des fantômes les plus contraires à sa foi, loin de confirmer l'ermite dans sa religion, la détruit peu à peu et finalement la dérobe”. Ahora bien, reconozcámoslo, a partir de Proust apenas se lee, y mucho menos se sueña; sólo se devora: La Literatura se vuelve aperitiva o vomitiva.

²⁹⁰ “Es entonces cuando el verbo poético se pone musicalmente a ser, en la incertidumbre prospectada de su “aire y aspecto”, de donde emerge su sentido que es siempre anterior a sí mismo como sentido haciéndose. Situación compleja, pues liga, en la unidad de un mismo movimiento, la impresión de belleza a un acto mental, pero también al despliegue concreto de la obra, tal y como se da en un acto de lectura, audición o visión. Lo que implica que la obra de arte no es un objeto ni una simple red de significaciones conceptuales y abstractas sino, tal y como sostenía Leonardo da Vinci a propósito de la pintura: “Cosa mentale”. Habrá, así pues, una operación mental encarnada en la presencia sensible de un texto, de una tela, de un fragmento de piedra o de madera, en la partitura sonora de una sonata o sinfonía. Siendo a este nuevo sentido de la “encarnación”, característico del movimiento operatorio de las obras de arte, al que nosotros conferimos una dimensión ontológica, de la cual irradia una impresión de belleza. [...] Lo que aquí está en cuestión es un asombro primordial, pero también una maravilla, tal y como se concebía entre los griegos: (Thaumazein), que situaban en el origen del pensamiento filosófico. Estando el “hay” (il y a) primordial, formador del horizonte del acontecimiento del poema, tan inseguro de su sentido como seguro está de la presencia en ser de su enigma, se manifiesta en una impresión de belleza. A este nivel es al que se experimenta la belleza.

Es la lectura, y no la escritura, por tanto, la que se nos revela como ficción verdadera y la Biblioteca, al igual que la vanguardia, no habrá estado hecha más que de puro -ismo fantasmático, es decir, asimismo, de libros fantasmáticos. Y, es que, más acá de su aspecto, sin duda ya esencialmente, mercantil y del papel (digital o no) en movimiento que conllevan, los libros transparentan objetos intangibles, con los que, sin embargo, vamos a culpabilizarnos a nosotros mismos (y a base de bien) por el hecho de que hay que continuar haciéndoles sufrir una dinastía de tabués y transformaciones lecto-escriturales, asesinatos innaturales, no-dichos estructurantes, denegaciones originarias, primitivas faltas escénicas, forclusiones anti-feminales, etcétera.

Sans cette levée des interdits il est impossible de se mettre à l'écoute de cet objet infiniment mobile qu'est un texte littéraire, d'autant plus mobile qu'il est partie prenante d'une conversation ou d'un échange écrit, et s'y anime de la subjectivité de chaque lecteur et de son dialogue avec les autres. Une écoute qui implique de développer une sensibilité particulière à toutes les virtualités dont il devient porteur dans ces circonstances.

Mais il est impossible également, sans ce travail préalable sur soi, de s'écouter soi-même, dans les résonances intimes qui nous relient à chaque œuvre et dont les racines plongent dans notre histoire. Car cette rencontre avec les livres non lus sera d'autant plus enrichissante – et partageable par d'autres – que celui qui la vit puisera son inspiration au plus profond de lui-même.

Cette écoute autre des textes et de soi-même n'est pas sans rappeler celle que l'on peut raisonnablement attendre d'une psychanalyse, laquelle a pour fonction première de libérer celui qui s'y prête de ses contraintes intérieures et de l'ouvrir par là, au terme d'un itinéraire dont il demeure le seul maître, à toutes ses possibilités de création

*

Devenir soi-même créateur, c'est bien à ce projet que conduit l'ensemble des constatations faites ici à partir de cette série d'exemples, un projet accessible à ceux dont le cheminement intérieur les a libérés de tout sentiment de faute.

Car parler de livres non lus est une véritable activité de création, aussi digne, même si elle est plus discrète, que des activités plus reconnues socialement. L'attention portée aux pratiques artistiques traditionnelles a en effet pour conséquence de négliger, voire de méconnaître, des pratiques moins valorisées, parce qu'elles s'exercent, par nature, dans une forme de clandestinité.

Comment nier pourtant que parler de livres non lus constitue une authentique activité créatrice, faisant appel aux mêmes exigences que les autres arts ? Il suffit pour s'en convaincre de penser à toutes les capacités qu'elle mobilise, comme celles d'écouter les virtualités de l'œuvre, d'analyser le nouveau contexte où elle vient s'inscrire, de prêter attention aux autres et à leurs réactions, ou encore de conduire une narration prenante.

Ahora bien, esta belleza no falla al suscitar actitudes de posesión, de determinación, de voluntad científica en las exposiciones, que la hacen evaporarse, pues destruyen la fragilidad de su enigma sostenido en un ser en tránsito, de estilo reflectante, siempre en movimiento”, reflexiona cuidadosamente Jacques Garelli. Vid. GARELLI, Jacques; “Cuando el verbo se pone a ser”, In: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015, pp. 308-340.

Mais ce devenir-créateur ne concerne pas seulement le discours sur les livres non lus. À un degré supérieur, c'est la création elle-même, quel qu'en soit l'objet, qui implique un certain détachement des livres. Car, comme le montre bien Wilde, il existe une forme d'antinomie entre lecture et création, tout lecteur courant le risque, perdu dans le livre d'un autre, de s'éloigner de son univers personnel. Et si le commentaire sur les livres non lus est une forme de création, *la création, à l'inverse, implique de ne pas trop s'attarder sur les livres.*

Devenir soi-même le créateur d'œuvres personnelles constitue donc le prolongement logique et souhaitable de l'apprentissage du discours sur les livres non-lus. Cette création marque un pas de plus dans la conquête de soi et dans la libération du poids de la culture, laquelle est souvent, pour ceux qui n'ont pas été formés à la maîtriser, empêchement à être, et donc à donner la vie à des œuvres²⁹¹.

Una Biblioteca que, por supuesto, no sabría librarse de la ruina, ¿qué duda cabe? Así es la vida y así son las *Words, words, words... La vie et la ville ... The lie & the life...*, rumorea la catástrofe. Eso es. Y el verso retribuye la falta en ser de las lenguas y la falta en lengua de los seres. Pero el verso no es más que pura eversión, desastre del sujeto, ruina. Es, por así decir, la plusvalía de la lengua. No por nada cogitaba Garelli que “para atisbar la medida o desmedida de la situación, sería muy preciso que estuviéramos atentos al poema, es decir, al hecho de que el poema manifiesta, a través del campo metaestable que despliega, una dimensión pre-individual, la cual requiere ser meditada en tanto que tal, pues dicha dimensión nos conduce a la problemática renovada del Ser-en-el-Mundo. Y es que, solamente en el seno de esta dimensión de ser, puede evaluarse en profundidad el movimiento creador -y cargado de belleza- de la obra de arte. Y ello porque todos los procesos de individuaciones sucesivos se originan en este campo de movimiento difuso, de *mouvance*. Lo cual hace que toda individualidad, estructuralmente aparente, se despliegue en el encabalgamiento operatorio de una pre-individualidad asociada, donde se bañan las significaciones múltiples que forman la red significativa de la obra. Génesis delicada a la que empresas explicativas de un estilo estrictamente determinativo y objetivante jamás estuvieron atentas. [...] Requiere ser pensado, así pues, este vínculo entre la nueva operación del ser conducente a una mutación en la concepción del hombre como poseedor del mundo y el estatuto del movimiento operatorio de la palabra creadora a

²⁹¹ Cf. BAYARD, Pierre; *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Minuit, París, 2007. Donde Bayard, como venimos reseñando a lo largo del texto tésico da buena prueba de su genialidad pretendidamente desleída. ¿Para qué? Muy sencillo: en palabras del propio Bayard para “animer le livre-fantôme inventé par eux d'une forme de vie transitoire. C'est dire combien le discours sur les livres non lus, au-delà de la parole personnelle qu'il implique à des fins défensives, offre au même titre que l'autobiographie, à qui sait en saisir l'opportunité, un espace privilégié pour la découverte de soi. Dans cette situation de parole ou d'écriture, délié de la nécessité contraignante de renvoyer au monde, le langage peut trouver dans sa traversée du livre le moyen de parler de ce qui se dérobe habituellement en nous. Au-delà de la possibilité de découvrir de soi, le discours sur les livres non lus nous place au cœur du processus créatif, puisqu'il nous reconduit à son origine. Car il donne à voir le sujet naissant de la création, en faisant vivre à celui qui le pratique ce moment inaugural de séparation de soi-même et des livres où le lecteur, se libérant enfin du poids de la parole des autres, trouve en soi la force d'inventer son propre texte et de devenir écrivain”. Sencillo, preciso y hermoso como el mecanismo de un reloj suizo: lo escrito me lee, mis palabras mismas me leen como escritura. Lo que también quiere decir que nunca es por placer por lo que se lee, no se lee o se deja de leer.

través de la cual se despliega esa mutación. De modo que si, en lo sucesivo, señalamos la dimensión musical del poema en tanto que búsqueda verbal (cosa muy distinta a la búsqueda de sí), es porque dicha dimensión proviene de la presencia anónima de un movimiento global, irreprimible, aunque incierto en su ser, a la vez sonoro y significativo, que abre un abismo en el seno del Mundo, al cual pertenece en su tejido sonoro. Campo operatorio, metaestable, de carácter pre-individual según el cual palabras y cosas recordadas se ordenan siguiendo un acuerdo armónico, in praesentia y a distancia, junto a un flujo de viejas percepciones y despliegan un lugar (*Topos*) en el que se entrelazan, en una suerte de “hay” (“il y a”) primordial, el fondo de memoria perceptiva y nocional resultante del Mundo y la experiencia sensible y pensante del texto que se dice en un acto de lectura, siendo comprendidas estas dimensiones en recíproco quiasmo. De esta enmarañada red emerge la irrupción de un campo de tensiones nuevas, inciertas en su sentido, mediante el mismo movimiento en el que se ritma la ordenancia musical del texto. Ahora bien, aquella, en su dimensión de campo operatorio metaestable, es irreductible al recuento lógico de carácter estructural, que se agotaría en la reseña y la permutación simbólica y codificada de lo que ya no son simples signos catalogados por el saber instituido, sino un “algo” cuya dimensión pre-individual, metaestable, se hace murmurante de formas musicales, invenciones imaginarias ligadas a la memoria del Mundo, cuyo lector es ya un portador *in situ*, pero invenciones estas que son el horizonte de todo conocimiento posible y que constituyen el sentido en formación. El caso es, entonces, la emergencia del poema: que se sostiene en un “hay” (“il y a”) verbal y musical¹⁸, cargado de ese sentido en formación, de y por su enigma, el tejido de una interrogación prolongada o una cuestión fulgurante que se pronuncian en el corazón del Mundo, cuya voz musical escudriña y despliega el campo de pertenencia sensible y significativo que se despierta progresiva o bruscamente según el aire y staccato de lo que se recompone y, a través de un acto temporalizador de lectura, se busca, se medita, se interroga sobre la significación incierta, pero experimentada como “bella”, de su aventura. Una de las dificultades mayores de esta situación reside en el carácter entrelazado, a la vez conceptual, “determinante” y pre-conceptual, “reflectante” de toda creación poética. Lo cual hace que, frente a la explicitación de la situación tal y como aquí la desarrollamos, el lector pueda no estar atento sino a la dimensión determinante del texto, no ocupándose de su dimensión reflectante y estimando, por este mismo hecho, que el texto vaya a agotarse en sus redes de determinación. Y, sin embargo, según el arte de cada poeta, la dimensión reflectante o conceptual estará siempre más o menos marcada. Situación claramente explicitada por Kant en su distinción entre *Pulchritudo vaga* y *Pulchritudo adhaerens*²⁹². En una palabra: « Mnémopolis, Babel

²⁹² Vid. GARELLI, Jacques; *op. cit.*, ed. cit., etc. Y es que, hoy, poéticamente, sólo habita el mundo la plusvalía. Y el ser arrojado al mundo no es ya un ser-para-la-muerte (*Sein-zum-Tode*) sino para la Verdadera Vida Ausente, es decir,

atomisée de la fin des temps »... donde todos los libros componen anamorfosis de cráneos, ruinas verdaderos refugios. Echémosle un ojo, si no, a nuestro caso aparte Beckett:

RUINS TRUE REFUGE long last towards which so many false time out of mind. All sides endlessness earth sky as one no sound no stir. Grey face two pale blue little body heart beating only upright. Blacked out fallen open four walls over backwards true refuge issueless. Scattered ruins same grey as the sand ash grey true refuge. Four square all light sheer white blank planes all gone from mind. Never was but grey air timeless no sound figment the passing light. No sound no stir ash grey sky mirrored earth mirrored sky. Never but this changelessness dream the passing hour. He will curse God again as in the blessed days face to the open sky the passing deluge. Little body grey face features crack and little holes two pale blue. Blank planes sheer white eye calm long last all gone from mind. Figment light never was but grey air timeless no sound. Blank planes touch close sheer white all gone from mind. Little body ash grey locked rigid heart beating face to endlessness. On him will rain again as in the blessed days of blue the passing cloud. Four square true refuge long last four walls over backwards no sound. Grey sky no cloud no sound no stir earth ash grey sand. Little body same grey as the earth sky ruins only upright. Ash grey all sides earth sky as one all sides endlessness. He will stir in the sand there will be stir in the sky the air the sand. Never but in dream the happy dream only one time to serve. Little body little block heart beating ash grey only upright. Earth sky as one all sides endlessness little body only upright. In the sand no hold one step more in the endlessness he will make it. No sound not a breath same grey all sides earth sky body ruins. Slow black with ruin true refuge four walls over backwards no sound. Legs a single block arms fast to sides little body face to endlessness. Never but in vanished dream the passing hour long short. Only upright little body grey smooth no relief a few holes. One step in the ruins in the sand on his back in the endlessness he will make it. Never but dream the days and nights made of dreams of other nights better days. He will live again the space of a step it will be day and night again over him the endlessness. In four split asunder over backwards true refuge issueless scattered ruins. Little body little block genitals overrun arse a single block grey crack overrun. True refuge long last issueless scattered down four walls over backwards no sound. All sides endlessness earth sky as one no stir not a breath. Blank planes sheer white calm eye light of reason all gone from mind. Scattered ruins ash grey all sides true refuge long last issueless. Ash grey little body only upright heart beating face to endlessness. Old love new love as in the blessed days unhappiness will reign again. Earth sand same grey as the air sky ruins body fine ash grey sand. Light refuge sheer white blank planes all gone from mind. Flatness endless little body only upright same grey all sides earth sky body ruins. Face to white calm touch close eye calm long last all gone from mind. One step more one alone all alone in the sand no hold he will make it. Blacked out fallen open true refuge issueless towards which so many false time out of mind. Never but silence such that in imagination this wild laughter these cries. Head through calm eye all light white calm all gone from mind. Figment dawn dispeller of figments and the other called dusk. He will go on his back face to the sky open again over him the ruins the sand the endlessness. Grey air timeless earth sky as one same grey as the ruins flatness endless. It will be day and night again over him the endlessness the air heart will beat again. True refuge long last scattered ruins same grey as the sand²⁹³.

un ser-para-la-plusvalía (*Sein-zum-Mehrwert*). Proponemos, pues, ya que estamos, restituir el heideggeriano *Mehrwert* por el más adecuado al síntoma de nuestro real: *Sein-zum-Mehrwert*, ser envuelto en la plusvalía. Se trata, en resumidas cuentas, de una cuestión traductorial muy pertinente, entre otras razones porque lo que Heidegger hizo en *Ser y tiempo* fue cuidarse, intencionalmente, de traducir a Luckacs (*Historia y conciencia de clases*) y a Husserl, borrándoles al mismo tiempo de la existencia. He ahí un desastre de un sujeto oscuro envuelto en la parduzca masacre.

²⁹³ Se trata, como probablemente se habrá adivinado, del *Sans* de Beckett. Texto del 69, traducido, es decir, reescrito

Basta con pensar en el Sarajevo de Godard, región del noveno círculo del Infierno dantesco. La empresa de anegación humana que llamamos Progreso (aunque también podría decirse Angelus Novus o Enciclopedia Negativa) pasa por la autodestrucción y la destrucción de sus obras, incluidas las del pensamiento. Sólo que sin el documento escrito, esa barbarie, como la rosa de Coleridge, nadie tendría del todo claro si aún está (o no) en ese sueño, es decir, en ese señuelo. Y es que, *à la vérité*, nadie lo sabe efectivamente. Pues ese saber, como todos lo demás, por otra parte, es de puro semblante. «And shall not Babel be with Lebab?». No hay mucho engorro por el traspapeleo cuántico en una Oficina Barroca. Aunque, eso sí, el Museo Rodin seguirá lleno de Balzacs y Hugos. Y la Biblioteca repleta de Flauberts, Prousts, Joyces y Becketts sagrados, es decir, no abiertos por nadie. "IMAGINARY MUSEUM IN POSTAGE STAMPS. BALZAC IN LOGICAL SCHEMAS". "PILULES DAS SEIN-ZUM-TODE"... Donde la Biblioteca interior no supondrá, al fin, sino una parte subjetiva de la biblioteca colectiva, comportando, asimismo, todos los libros faltantes de cada sujeto en su desastre. Siempre hay un Libro Interior, un Museo interior, colecciones y obsesiones invisibles, miniaturas de plusvalía histórica, estampas de la Verdadera Vida Ausente. Jamás nadie se libra de ese libro. El resto es *lamma sabacthani* y lágrimas de cocodrilo. Atendamos:

La escritura significa lo inverso a toda propiedad del lenguaje, significa el reino de la impropiedad. [...] Luego lo que la literatura opone al privilegio del habla, de la palabra viva, que correspondía, en el orden representativo, al privilegio de la acción sobre la vida, es una escritura concebida para sonsacar a la vida, una escritura a la vez más muda y locuaz que la palabra democrática: una palabra escrita sobre el cuerpo de las cosas, sustraída al apetito de los hijos e hijas de los plebeyos; pero también una palabra que no sea proferida por nadie, que no responde a ninguna voluntad de significación sino que

por él mismo en inglés. Pertenece, por decirlo así, a su época gris, aunque también se podría denominar cézanniana (Cézanne nunca se cansó de repetir que nadie podría considerarse verdaderamente pintor sin haber usado el gris y Beckett cumple a ultranza con el requisito). En cuanto a una bibliografía mínima sobre la ruina, pueden consultarse los siguientes títulos y autores: AUGÉ, Marc; *El tiempo en ruinas*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2003; BECKETT, Samuel; *La capital de las ruinas seguida de F-*, La uña rota, Segovia, 2007; HAMEL, Jean-François; "Les ruines du progrès chez Walter Benjamin: anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent", In: *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, pp. 7-14; HARBISON, Robert; *Ruins and Fragments. Tales of loss and rediscovery*, Reaktion Books, Londres, 2015; JOUANNAIS, Jean-Yves; *L'usage des ruines: Portraits obsessionaux*, Éd. Gallimard, París, 2012; KROKER, Arthur y Marilouise; *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, New World Perspectives, Montreal, 1991; MAKARIUS, Michel; *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, París, 2011; ORLANDO, Francesco; *Obsolete Objects in the Literary Imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*, Yale University Press, Londres-New Haven, 2006; SETTIS, Salvatore; "Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N. 6, 1993. pp. 1347-1380; SOLNIT, Rebecca et al.; *Ruins*, Whitechapel Art Gallery-MIT Press. Londres-Cambridge (Mass.), 2011; TSING Anna Lowenhaupt; *The mushroom at the end of the world on the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2015; WILLIAMS, David; *Writing Postcommunism, Towards a Literature of the East European Ruins*, Hampshire-Nueva York, 2013. Por lo demás : *On n'est pas un peintre tant qu'on n'a pas peint un gris*, en efecto.

expresa la verdad de las cosas a la manera en que los fósiles o las estrías de la piedra involucran su historia escrita. Tal es el segundo sentido de la “petrificación” literaria. Puede que las frases de Balzac y Flaubert fueran piedras mudas, pero aquellos que profesan dicho juicio, al mismo tiempo, saben muy bien que en la era de la arqueología, la paleontología y la filología, las piedras hablan. No tienen voces como los príncipes, generales u oradores, pero hablan mejor. Soportan en su cuerpo el testimonio de su historia. Y este testimonio es mucho más fiable que cualquier discurso emitido por boca humana. Se trata de la verdad de las cosas opuesta a la palabrería y mentira de los oradores. El universo representativo clásico ligaba la significación a la voluntad de significar. Lo cual conformaba, fundamentalmente, una relación de dirección, el nexo de una voluntad actante sobre otra con respecto a la que, aquella primera, actúa. Y será este poder de la palabra en acto el que los oradores revolucionarios vengán a sustraer al orden jerárquico de la retórica clásica, inventando una continuidad entre la elocuencia de las antiguas repúblicas y la de la revolución nueva. La literatura, en cambio, pone en obra otro régimen de significación. Dicha significación no será ya una relación de voluntad a voluntad, sino de signo a signo: una relación inscrita sobre las cosas mudas y los cuerpos mismos del lenguaje. La literatura es el desplegamiento y el desciframiento de esos signos que se encuentran escritos en la mismidad de las cosas. El escritor es el arqueólogo o el geólogo que hace hablar a los mudos testimonios de la historia común. Tamaño es el principio que pone en marcha la llamada novela realista. El principio de esta forma en la cual la literatura impone su nueva potencia no es del todo, como se suele decir corrientemente, reproducir los hechos en su realidad: es desplegar un nuevo régimen de adecuación entre la significancia de las palabras y la visibilidad de las cosas, hacer aparecer el universo de la realidad prosaica como un inmenso tejido de signos que comporta la historia escrita de un tiempo, civilización o sociedad²⁹⁴.

He ahí el inicio, sin precedentes, de lo moderno. Todo sucede como si el Siglo XIX programara, policialmente, la obsolescencia de los Siglos anteriores y de aquellos que, a través de los deslizamientos numéricos, habrían de sucederle: segrega, detecta y gestiona los hechos y deshechos, pruebas, ruinas, huellas y, tirando deliciosamente del hilo, las inscripciones ideográficas, las cosas maliciosas o evocativas, fetiches, reliquias, en fin, objetos todos de la imaginación literaria de los siglos que se suceden. El escenario, la escena del crimen, etc., no deja nunca, precisamente, de ser sino eso: representación, teatro, Historia. *Théâtre, « pièce » centrale du roman en un quadruple*

²⁹⁴ Cf. RANCIÈRE, Jacques; *Politique de la littérature*, Galilée, París, 2007, pp. 23-24. La traducción, una vez más es mía [A. Arozamena]. Y si bien, en Balzac o Flaubert, esa petrificación literaria es supersólida, para cuando llegue a Beckett, después de haber pasado por las sucesivas licuefacciones de Proust y el vacío superfluido de Joyce, será ya, más bien, una roca líquida migrante, como el petróleo. No olvidemos que en Beckett siempre se habrá tratado de decir, genéricamente, con muy poco. Lo cual toca a una escritura y no a ~~La~~ Literatura.

sens : scènes à répéter, chambre dans une maison, élément d'une machine, figure sur un échiquier. Il fonctionne d'une façon systématiquement contradictoire. Instrument du fantastique, de l'absolu voyage (il se métamorphose en fusée estrellaire), función del longitudinal a l'infinito, il est aussi bien la forme perverse des identités latérales ; il confond ce qui se juxtapose : l'acteur avec celui qu'il représente, le spectateur avec l'acteur, l'enquêteur avec le spectateur – le coupable peut-être avec le détective. Il rongé tout le château qui n'est plus de cette fiction que le décor, les coulisses, l'immense praticable, la machinerie en alerte. Il fait tourbillonner tout l'espace des aventures, des autres, du temps et des imágenes autour de l'axe vertical du double. Axe qui régit les volutes et les spires, ne les réduit jamais. Ahora bien, ¿dónde cesa, pues, lo necesario? Está claro que allí donde uno menos se lo espera. A saber, en el comienzo, como no podía ser de otro modo:

Al principio de *Le Peau de chagrin*, Balzac conduce a su héroe Raphaël hacia una tienda de antigüedades. En esta tienda se mezclan los objetos de todas las edades y civilizaciones, incluidos los objetos del arte, de la religión y del lujo, así como aquellos de la vida normal y corriente: cocodrilos, simios o boas disecadas parecen sonreír a las vidrieras de iglesia o desear morder a los bustos. Un vaso de Sèvres frecuenta a una esfinge egipcia, Madame du Barry observa una pipa india, y una máquina neumática deja tuerto al emperador Augusto. Esta tienda en la que todo se mezcla compone, dice Balzac, un poema sin fin. Este poema es doble: es el poema de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, antiguas o modernas, decorativas o utilitarias. Pero es también, a la inversa, el despliegue de objetos que, por lo mismo, son los fósiles de una era, los jeroglíficos de una civilización. Lo cual sirve igualmente para la cloaca de París descrita por Hugo en *Les Misérables*. La cloaca, dice Hugo, es la “fosa de verdad” donde las máscaras caen y los signos de grandeza social se igualan con los derechos de la vida cualquiera. Por un lado todo cae ahí en la indiferencia igualitaria, pero también toda una sociedad puede leerse en su verdad a través de los fósiles depones incesantemente e sus bajos fondos. Esta verdad de la vida que la literatura de la edad romántica opone a las verosimilitudes de la retórica y de la poética clásicas, la indica Balzac, a base de genealogía, cuando interpola en la descripción de la fabulosa tienda un paralelo entre dos tipos de poesía: la artificial, la del poeta de palabras, Byron en la ocurrencia, que expresa en verso sus tribulaciones íntimas y las brumas del tiempo y la auténtica poesía nueva, la del geólogo, Cuvier, que reconstruye ciudades partiendo de escombros, repuebla bosques a partir de un puñado de helechos impresos sobre la piedra fósil o reconstituye especies de animales gigantes a partir de un hueso de mamut. La verdad de la literatura se inscribe en la vía abierta por estas ciencias que se dedican a hacer hablar a los despojos sin vida: fósiles del paleontólogo, piedras o pliegues en el terreno del geólogo, ruinas del arqueólogo, medallas e inscripciones del “anticuario”, fragmentos del filólogo. La literatura le hace confesar su verdad a esta nueva sociedad, a la manera en que todos aquellos sabios buscaban restaurar la verdad de los antiguos pueblos o arrancar a la muda naturaleza el secreto de los primeros tiempos de su historia. He aquí el modelo de verdad que la literatura naciente opone, a un tiempo, a los principios jerárquicos de la tradición representativa y a la democracia sin ley de la letra errante. [...] “Es la lección que, en las *Illusions perdues*, Balzac administra al lector y, simultáneamente, al poeta de provincias, Lucien de Rubempré. Este último aprende, llegando a la capital del gusto, que dicha capital de hecho es la capital del comercio y que la poesía está sometida a las leyes de la industria literaria y a los caprichos de un periodismo alquilado. De modo que se las verá canutas para intentar vender las Marguerites, fruto de su aspiración poética ideal, a las librerías de las Galeries de Bois del Palais Royal, suerte de sórdido campamento, situado al lado de la Bolsa y donde, por tanto, ocupa su alto lugar la prostitución. Pero este descenso del poeta a los infiernos donde se venden las ideas y los cuerpos supone, para el

lector, la ocasión de descubrir una poesía de un vigor totalmente otro al de los sonetos de Lucien. Este “palais fantasque” con sus lavadas enjalbegaduras, sus escayolas rehechas, sus viejas pinturas y letreros fantásticos; estos emparrados donde vegetan “les produits plus bizarres d'une botanique inconnu à la science”, donde las retóricas flores de una maculatura se mezclan con las de un rosal, donde florecen prospectos en los follajes y donde los restos de la moda asfixian a la vegetación: estas boutiques de modistillas “pleines de chapeaux inconcevables”, ces “vallés de boue durcie”, ces “vitrages encrassés par la pluie et par la poussière”, cette “république de planches desséchées par le soleil et comme enflammées déjà par la prostitution”, donde patalean corredores de bolsa y políticos, periodistas y prostitutas, todo eso compone una “poesía infame”. Pero esta infame poesía de la mezcla de géneros, de las actividades y edades es justamente la forma moderna de esa poesía inmanente a un mundo vivido del que se decía el perdido secreto. No es cierto que el mundo moderno sea el universo de la racionalidad de los sabios, administradores y mercachifles. Es el mundo en el que todo se mezcla, donde el decorado de la mercancía se iguala a una gruta fantástica, donde todos los rótulos devienen poemas y la cifra de un mundo vivido, todo prospecto una vegetación desconocida, todo despojo el fósil de un momento de la civilización, toda ruina el monumento de una sociedad. El mundo moderno es un gigantesco amasijo de ruinas y poblaciones fósiles renovadas sin cesar, un vasto tejido de jeroglíficos a leer sobre los muros²⁹⁵.

Los Grandes Crímenes de la Historia, las Pestes, se vuelven, cada vez única, posibles merced a su familiar inverosimilitud. Pero el arte no es el Crimen Perfecto, sino más bien su delación o, en lo insublime, simplemente su testigo (ya sea de cargo o descargo, siempre a tenor de la obra). *Une « œuvre d'art » est le témoin du meurtre qu'elle commet. Aussi voit-on les archéologues suivre le même cheminement mental qu'Oedipe, père fondateur de l'Histoire. Ils lisent à s'en crever les yeux des inscriptions ruinées sur des tessons de terre cuite. On cherche dans la Histoire le meurtrier d'un crime dont, faute de mieux, on finit par se croire soi-même coupable.* Su acometividad descansa, pues, a tontas y a locas, en su democrática confesión. Democracia: tan sólo la siniestra familia en su realidad expandida, a saber, la peor de las estructuras con excepción de todas las otras. *You can see (Des)Troy, New York in the distance.* Sólo que las ruinas de la Atenas democrática o, más

²⁹⁵ *Ibid.* vid. supra. pp. 24-25 y 27-28. Y no sólo Cuvier, también Freud por cierto. Recordemos, si no, como explicaba “La etiología de la histeria”, dentro de sus *Primeras publicaciones psicoanalíticas* (1893-1899): “Supongamos que un explorador llega a una comarca poco conocida, en la que despiertan su interés una ruinas consistentes en restos de muros y fragmentos de columnas y de lápidas con inscripciones borrosas e ilegibles. Puede contentarse con examinar la parte visible, interrogar a los habitantes, quizá semisalvajes, de las cercanías sobre las tradiciones referentes a la historia y la significación de aquellos restos monumentales, tomar nota de sus respuestas... y proseguir su viaje. Pero también puede hacer otra cosa: puede haber traído consigo útiles de trabajo, decidir a los indígenas a auxiliarle en su labor investigadora, atacar con ellos el campo en ruinas, practicar excavaciones y descubrir, partiendo de los restos visibles, la parte sepultada. Si el éxito corona sus esfuerzos, los descubrimientos se explicarán por sí mismos; los restos de muros se demostrarán pertenecientes al recinto de un palacio; por los fragmentos de columnas podrá reconstituirse un templo y las numerosas inscripciones halladas, bilingües en el caso más afortunado, descubrirán un alfabeto y un idioma, proporcionando su traducción insospechados datos sobre los sucesos pretéritos, en conmemoración de los cuales fueron erigidos tales monumentos”. *Saxa loquuntur*, colofonaba Freud. Las piedras hablan, en efecto. Pero la diglosia de las verdades no habrá salido, ni volverá a salir, ciertamente, del borborigmo, sino, más bien, de la lengua de Esopo. El desastre, que en principio no tiene nada de oscuro, así como la ruina, significa también el resurgimiento de la estructura, el inicio y el fracaso de la lógica de casos, la desfigurada figuración de las singularidades desnudas. El anti-ritmo nos lo procurará la catástrofe.

directamente, la *Abbau* de la Antigüedad Clásica, en nuestros días, hay que visitarla en el Grand Tour financiero de Londres. No sólo en el British Museum sino, mediante un pequeño paseo, acercándonos a los Lincoln's Inn Fields. Allí comparten el parque (privado, por supuesto) el Soane Museum y la Escuela de Economistas políticos de Londres :

Matta-Clark's descendants in earlier times

Searching for Matta-Clark's spiritual kin among regular architects leads in surprising directions. Sir John Soane, an English architect practising a century and a half earlier, looks like a neo-Classicist when seen from certain angles or in certain projects, but when most himself reveals one of the most subversive and Romantic architectural imaginations of all. At the back of his own house in Lincoln's Inn Fields the building appears to come apart into a rickety skeletal framework, a ghostly remnant of its original self, a structure half destroyed by time with the unintended benefit of multiplied architectural possibility. Walls that have mainly disappeared let us see through into whole other worlds, overhead and underfoot, irradiated and weightless, gloomy and heavily burdened, a tower, a cellar and a middle ground in-between, all present at once. This complex space is visceral yet conceptual, crammed full of rich sensation but only visitable along art and destruction little walkways, a feast for the eye and the spatial sense but otherwise oddly inhospitable. Like Matta-Clark's voids carved out of the dead flesh of condemned buildings, Soane's mysterious and bewildering space achieves its phantasmagoric sensations by destroying the conventional integrity of the structure. In a sense, no explanation is needed, and yet we would like to know what possessed a man with such a powerful interest in worldly success to create something so disruptive. As it happens, Soane left a strange manuscript that reads like a dream-narrative which has found a way to let loose his deepest fantasies and fears about architecture, the self and death, as all three of them are crystallized in this building of modest physical dimensions. This text is called 'Crude Hints towards an History of my House in l.i.f.' and dated 1812 but was first published in 1999 as an appendix to an exhibition catalogue, where it fills fourteen oddly spaced pages and looks like a work that is still evolving. In one sense 'Crude Hints' is a hoax, of a kind that Soane had already perpetrated at least once before. It treats a building, which is just going up and therefore has no history, as if it were venerable, incorporating elements dating back to Roman times and even beyond. Earlier Soane had built a fake ruin in the grounds of Pitzhanger Manor, his house in Ealing. To amuse his friends he had written an antiquary's account of these ruins, speculating about their origins and producing an imaginary reconstruction of the antique building, an impressive temple the lowest levels of which still lay buried in the ground, like ancient Rome beneath the streets of the modern city. The little ruin at Ealing, which has since been built over though the rest of Soane's villa survives, differed from most other mockruins in being attached to the modern house, as if the whole might be a reworking of something much more ancient. So the ruin might embody more or less serious intentions to establish a continuum between the living and the dead. Soane returned to the ruins at Ealing 30 years after his little hoax about them, long after selling the house, to hypothecate the missing temple in greater earnest. It seems to have been an idea that meant more to him than he could rationally explain. 'Crude Hints' dates from ten years after the imaginary manuscript at Ealing. Soane conceives it as his house is going up, right after the demolition of the previous occupant of the site. So the plot is a building site, not pristine, but a space from which debris is being cleared while the new structure is sketched out on the ground. Still, it is a strange conceit to view a building under construction as if it were art and destruction a ruin, a place incomplete and mysterious because, so long abandoned, many signs of what it was have disappeared. I wonder if Soane knew the paintings of that favourite subject of sixteenth-century Flemish artists like Bruegel and Valckenborch, the Tower of Babel,

which show a building site as if it were a ruin. This tower is an unfinishable project that has already been going on a long time, a whole city of separate acts that make just one big useless lump, a vision grandiose and pessimistic at once. It's a subject which also attracted Kafka, via Bruegel's paintings I would not be surprised to find, who imagines all those lives losing track of the plot completely, getting distracted onto peripheral arrangements, until finally eaten up by fantasies of destruction, not building, and the wish that a huge supernatural fist would appear and smash their futile routines. 'Crude Hints' pursues the idea of the incomplete house as a set of clues to the intentions of the builder and the lives of the inhabitants. We've come along centuries later, and we can't decide whether the complex – undoubtedly larger originally than what we see now – was a classical temple, a magician's palace or a convent of nuns. Each of these options is enthusiastically pursued, arguing from bits of construction and fragments of statues found in the ruins. The fragments are pieces from Soane's collection, now roped in to take part in fanciful narratives, no longer inert but vigorously animating the surrounding masonry, giving it human point. Every part of the house as it will finally materialize makes an appearance in this story: the basements of Soane's house were formerly the above-ground graveyard of the monastery; the top-lit stair was formerly a windowless prison cell à la Piranesi for driving recalcitrant nuns mad; the cast of Apollo Belvedere is the magician turned to stone. The whole exercise is a spoof and simultaneously the most profound expression of Soane's architectural intentions in existence. He is making a burrow that will be a temple, a scholar's hideout, a convent and a necropolis all at once. Its equipment, consisting of precious fragments of practically every civilization and every epoch known to us, is meant to work like the shaman's kit-bag to summon up spirits, to help us travel to all places and all times within the confines of a single terrace house, which turns almost imperceptibly into three as you move from back to front. The most surprising and unorthodox inclusion happens in the lowest depths, an underworld or sepulchral region as real as Soane can make it. This section raises most uneasily the question of how real all of this is meant to be. Soane tries to have it more than one way at once. He is creating an Academy of Architecture where poor students who can't afford the Grand Tour can have the physical experience of Greece and Rome, through the actual and fictitious but always fragmentary remains he has brought back. But he is also creating mock-ups of successful persistence through generations that backfire when he remembers that his sons are not going to play the game of succession and continuance, leaving his elaborate piecing together of a universal and personal history nothing but a wreck, of fragments forlorn without the saving haze of fantasy. So the meditation, which began so jauntily, ends with the despairing thought of a pen dropping from a palsied hand. Or is that, too, just the conventional close of a Gothic tale? This is the thought about architecture Soane is most anxious to avoid having, that it is finally as futile as more ephemeral-seeming activities, because if it survives long enough all those who understood it will have disappeared and it will be a ruin without anyone realizing it. Foreseeing his buildings as uninterpretable ruins is finally no fun at all²⁹⁶.

²⁹⁶ ORLANDO, Francesco; *Obsolete Objects in the Literary Imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*, Yale University Press, Londres-New Haven, 2006; pp. 162-165. La rumiante ruina, materializa sónica y rítmicamente el racismo artístico de Occidente: sus engramas nos mastican y son los que prevalen como "normas y modelos", tal y como decía Karl Marx del arte griego. A lo que se suma el infantilismo infinito, por supuesto. Como ya hemos visto el desierto superpoblado está hecho de la arena, acontecimiento de las piedras, y del propio desastre del sujeto que no lo atraviesa. Y comoquiera que dicho desierto está lleno de espejismo, es decir, de Bibliotecas, será Gracq quien dispare: *Le grossissement et la réduction vont exactement à l'inverse. Le titanisme habite toutes les âmes: l'énergie, l'amour, l'ambition, la virtù poussés à leur puissance explosive occupent de leur farandole enragée le devant de la scène – le décor: loges de théâtre, placettes, confessionnaires, orangeries, boudoirs à sigisbéas, lui-même entièrement socialisé et modernisé – les toiles peintes de Cicero masquant partout Forums et Colisées – n'a pas plus de présence suggestive qu'un décor de Goldini*. Ahora bien, « A contenidos extremos formas contenidas ; a formas extremas, contenidos contenidos », era la consigna de Adami. Y aquí van algunos otros de sus títulos :

– Impromptus.

Sin duda estos bosques de ruinas son los que habrán dado lugar, en la actualidad, a nuestras ruinas de bosque. Conque resta, todo lo menos, un extraño paralelo entre la emergencia del imaginario catastrófico del siglo XVIII y XIX y su resurgencia al curso de los últimos setenta años (los finiseculares del XX y los de principios de nuestro siglo). “Llegando – confirma Le Brun– a una misma fijación en la poscatástrofe, el acercamiento parece posible puesto que, desde hace ya varias décadas, las imágenes de la devastación ganan a las del desastre. Hasta el punto de hacernos dudar muy mucho de lo que sea que busque nuestra época, época que, sin embargo, jamás se detiene ni por un momento, sospechosamente, a cuestionar una catástrofe que nunca ha dejado de imaginar, desde el final de la segunda guerra mundial, a través de las más descabelladas formas posibles para inculpar a un universo privado de sentido. ¿No es este el perfecto medio para disimular, evocándola, una dificultad análoga a la del siglo XVIII que acababa probando a concebir el mal en un mundo en el que se difuminaba la referencia divina? Dificultad ante la cual, recordémoslo, la filosofía de las Luces se demostró incapaz de resolver, pero que Kant, Schelling y Hegel estuvieron, cuando llegó su turno, dispuestos a afrontar indirectamente al través de su noción de negatividad, noción que parece haber sido concebible solamente después que el imaginario catastrófico consiguiera comprometer sensiblemente la conciencia europea de la imposición ética de un principio del mal. Lo que, desgraciadamente, no quiere decir que este haya desaparecido definitivamente de nuestro horizonte. Para verlo reaparecer a escala colectiva con toda la quincallería trascendente y culpabilizadora, basta que el hombre no comprenda ya su malestar o, más exactamente, que su malestar exceda la cuenta que nos tiene la noción de negatividad – por muy elaborada que esta sea. [...] Lo que todo lo cambia: si bien el espectáculo de la catástrofe natural incitó al siglo XVIII a soñar la catástrofe, llegando a suscitar tamañas meditaciones como las de un Sade, hete aquí que las catástrofes reales de las últimas décadas parecen restituir este sueño a las dimensiones de lo posible, doblegando a contragolpe, en su infinita perspectiva, el lirismo negador que habría caracterizado, de la época ilustrada a la nuestra, al imaginario catastrófico. [...] En este sentido, también se podría decir que las actuales catástrofes –epifenómenos de una relación con el mundo cuya catastrófica naturaleza se quiere esencialmente esconder– al tiempo que deterioran el paisaje real atentan contra

– Postille.

– La mia casa Prerrafaelita.

Byron Illustrated & cia. El pánico no conviene (viene de Pan, semidios, con forma cabruna, de pastores y rebaños)... Mejor veamos pues, o cuanto menos hagámoslo a la diablo, dado que lo posible como frase no resulta ya de lo admisible al ojo (o al escucho) sino salvajemente, es decir prescindiendo incluso de la antilinealidad del interlineado, en la sutileza misma de sus prestigios: un nuevo ruido para un escenario muy antiguo. Rimbaud para nuestro desconcierto: “Départ dans l'affection et le bruit neuf”. *Nantucket Sound*. De ello, justo a continuación, daremos pruebas.

nuestro paisaje imaginario, haciendo pasar el sueño de anegación de lo infinito a la infinitud. {...} Es el precio que el hombre debe pagar por no haber querido cuidar el mundo en el que vive. Pero, al mismo tiempo, por no decir que la evocación de estas catástrofes, parciales en resumidas cuentas, sirve para divertirnos ante la catástrofe nuclear que ahora amenaza al planeta entero. Inversión de perspectiva sin precedente: por vez primera, en lugar de indicar lo más lejano, lo imaginario nos va a traer aquello que tenemos más cerca; por primera vez, asimismo, en lugar de abrir el horizonte, lo cierra, jugando esencialmente a la verosimilitud, de tal suerte que las actuales escenificaciones de la catástrofe la simulan para negar de antemano su carácter improbable. Y, reduciéndose así a la extrapolación de una situación límite, dichas escenificaciones conducen a privar totalmente a la catástrofe de la carga imaginaria que siempre tuvo, cosa que jamás habría tenido lugar sino suprimiendo la parte de lo desconocido implícita en aquello de lo que, previamente, era portadora²⁹⁷. Pero, vamos, ¡que tampoco es necesario competir con Boris Vian o The Stooges haciendo javanesas de las bombas atómicas!

Porque las ruinas son también, ellas, pavesas de eternidad transitoria, trozos de real, testimonios de futuro anterior, relatos. Y, tal como propone Jean-Claude Montel, “ces formes apparentes et provisoires sont à la fois la fin et le commencement de quelque chose. La fin d'un récit si outrageusement fardé dans ses conventions, défraîchi et en même temps si invraisemblablement replié sur lui-même (enfoncé dans les névroses ou psychoses de ses avant-garde et arrière-garde) et comme rabougri, qu'il ne dit plus rien qui n'ait été déjà dit ou que nous sachions jusqu'à la nausée. Voir Flaubert, le grand précurseur, et cette maladie qu'est devenue, avec lui, l'Histoire. Et le commencement de quelque chose, de modes narratifs qui eux acceptent, précisément, de prendre en charge cette petite partie cachée de l'iceberg - ce qui reste muet et agit - cette « fiction lourde », comme l'appelle Jean Pierre Faye -, inavouable oppression de l'argent qui, lorsqu'elle parle, claque comme une semonce brutale, qui ne peut et ne sait tenir d'autre langage que celui de la force par cette langue de mort qui exploite qui affame qui torture qui tue et assassine. C'est de cela qu'il faut parler aujourd'hui n'en déplaise à nos grands commis de la jouissance, de l'érotique, de la fête, ainsi qu'aux clerks copistes « du textuaire ». C'est à ces points que la narration contemporaine s'accroche, là où se joue, pour des millions d'individus ce qu'il est devenu presque inconvenant (dans le Gay Paris) d'appeler leur existence, mais par laquelle se joue l'Histoire, la nôtre tout autant et même

²⁹⁷ LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991. Nos imaginamos que ese librito de Le Brun debió sentar como tormenta de ideas, si no de mierda, para la época. Sin embargo, la consigna hoy, tal vez, podría ser la siguiente: *Catastrophe is the past coming apart. Anastrophe is the future coming together*. Por eso, a nosotros, habitantes de las ruinas en la Verdadera Vida Ausente, sólo nos queda, pues, la *Passeggiata*, la *Promenade*, o la Caminata española. Cosa que veremos mejor, luego, en Beckett. De momento diremos que la ruina también puede, musicalmente, escucharse: <https://www.youtube.com/watch?v=NYFuTlekcNY&feature=youtu.be>

notre chance de vie ou de mort à nous, habitants de « la Ville Lumière » et « capitale des arts et des lettres » ! C'est donc ici même qu'il faut en revenir à des données beaucoup plus « triviales » et travailler de façon critique sur toutes ces « langues lourdes » qui marquent et pèsent sur notre société et ses récits et pour lesquelles les objets sont des corps, les chairs des matières; où tout s'échange et s'achète : où tout est vendu parce que tout à un prix, est coté en bourse. C'est sur ces langages des marchandises et de leur circulation, sur les ruines même de l'idéalisme et de l'humanisme que doivent s'élaborer de nouvelles formes narratives et de telle sorte que ces « ruines » puissent passer dans le langage et y demeurer. C'est ce que semblent avoir compris nombre d'écrivains nouveaux dont le travail est qualifié « d'étrange », voire taxé d'illisibilité, pour le seul fait qu'ils ne jouent plus le jeu convenu de « l'aventure intérieure ». Ils interrogent au contraire l'Histoire et les récits contradictoires qu'elle engendre; ils ne croient plus seulement à l'implication (narrative) d'individus et de leur « subjectivité », mais se réfèrent - pour parler de l'homme - à des ensembles, des classes, des séries. Ils tentent de lire l'Histoire telle qu'elle s'accomplit et d'affronter ce qui est en jeu réellement et non pas fictivement. Cette prose peut (et d'une certaine manière c'est un bien) sembler incertaine, peu sûre encore de ses moyens et de ses modes, maladroite même - comme le sont certaines traductions d'une langue en une autre - hésitante sur ses agents (personnages) narratifs, voire outrancièrement « de recherche » et ennuyeuse. Tout cela, loin de la déconsidérer, témoigne au contraire de son sérieux et de sa manière émouvante, parfois, de tenter de cerner, donner forme et faire passer dans les faits (de la conscience contemporaine) ce qui n'existe pas encore. Cette « langue étrangère », prétendument sans public et sans avenir, alors qu'elle s'adresse au plus grand nombre, renoue en fait avec l'enfance de la prose et du récit en privilégiant ce qui est à dessein maintenu hors-texte ou tenu pour « incompatible avec l'art ». Et, d'autre part, elle tient de par son statut même de « langue étrangère » le pouvoir de dire le possible, d'être porteuse d'un récit potentiel, celui que la langue maternelle empêche réprime censure. Car telle est bien la question : pourra-t-on enfin un jour dire et raconter librement, pour le plaisir en quelque sorte? Tant que l'Histoire sera porteuse de la menace de mort qui la ronge et nous menace tous, le récit sera de lutte. Ce n'est que si cette menace tombe enfin qu'il sera alors possible de faire confiance à l'individu et de lui demander de raconter « à sa manière » ce qui nous concernera tous. Ce n'est pas le cas actuellement; aussi s'agit-il, pour longtemps encore, de lutter pour cet avènement du Récit²⁹⁸. *Everyone knows somebody who's dead. Sin duda, canallada, locura, tontería y*

²⁹⁸ MONTEL, Jean-Claude; "L'état des proses" in *Change* n° 18, pp. 30-31. Sin duda el desafío del relato habrá sido, hasta la fecha, mundial, extramundano e inmundado. Pudiéndonos incluir y pudiéndose incluir, tal lucha o cual relato, en uno (si no en cada uno) de esos compartimentos estancos. Los -ismos, por lo demás, al igual que los libros, son sólo fantasmas; *id est*, pensamientos. Y con "sólo" se quiere decir exactamente "eso", a saber: nada más y nada menos. Claro que, como la Felicité de Flaubert o el desgraciado Lucky de Beckett, en nuestra desobra, los corazones

plusvalía son también vinculares, relatantes, contractuales, en cuanto a que parecen indeestructibles viniendo como vienen de serie en la deconstructiva *Abbau* misma, las definiciones (alegóricas, *bien sûr*) aplicadas por el Capital a su obrero más estajanovista que, a saber, no es otro que quien le sigue haciendo la Historia y las revoluciones a lo *Bürgerlich* de siempre, ya sea grande o pequeño, clásico o asalariado, absoluto o relativo. Total: el Ángel de la Historia, en el enésimo asalto a la razón, habrá sido declarado El Empleado del Siglo.

Pero si, en trueque, decidimos pensar distinto, es decir, en términos de Verdadera Vida Ausente, Devenir y Acontecimiento, será, aun transitoriamente, como si habitáramos ese relámpago renéchariano que, según él, habrá sido el corazón de lo eterno. Puesto que, sin duda, pensar en términos de Acontecimiento convierte al pensamiento mismo en acontecimental. Esa y no otra, al menos, parecería la lección a extraer de Deleuze:

La escritura tiene por único fin la vida. [...] Hay devenires que operan en silencio, que son casi imperceptibles. Se piensa demasiado en términos de historia, personal o universal. Los devenires son geografía, son orientaciones, direcciones, entradas y salidas. Hay devenir mujer que no se confunde con las mujeres, su pasado y su porvenir, y es necesario que las mujeres entren en este devenir para salir de su pasado y de su futuro, para salir de su historia. Hay un devenir revolucionario que no es lo mismo que el venir de la revolución, y que no pasa forzosamente por los militantes. Hay un devenir filósofo que no tiene nada que ver con la historia de la filosofía y que pasa, más bien, por todos aquellos que la historia de la filosofía no llega a clasificar. [...] Devenir no es imitar, ni hacer como que se hace, ni conformarse con un modelo, ya sea de justicia o de verdad. No hay término del que partir ni al que llegar, o se deba llegar. Tampoco dos términos que se intercambiarían. [...] Partir, evadirse, es trazar una línea. El objeto más alto de la literatura según Lawrence. La línea de fuga es una desterritorialización. Huir no es renunciar a las acciones, nada más activo que una huida. Es lo contrario de lo imaginario. La literatura anglo-americana no deja de presentar estas rupturas, personajes que crean su líneas de fuga, que crean a través de su línea de fuga. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. [...] Virginia Woolf se prohibía “hablar como una mujer”, por eso captaba el devenir-mujer de la escritura. [...] ¿El fin, la finalidad de escribir? Más allá aun de un devenir-mujer, de un devenir-negro, animal, etc., más allá de un devenir minoritario, está la empresa final de devenir imperceptible²⁹⁹.

simples que estamos aquí para obedecer y sufrir hacemos encajes mudos. De algún modo las citas, como en el verdadero montaje cinematográfico, exorcizan la fascinación...

²⁹⁹ Y es que, al final, nunca se habrá tratado sino de desaparecer obstinadamente. Sobre la impertinente pertenencia de

La Narración misma, entonces, se desplegará en tanto que estrategia alusiva, escritura de una lectura para Otro o para nadie, Libro Interior haciéndose al proveer Historia por fisión de una ficción. Es decir, haciéndose Devenir, no formalización, ni interpretación, sino una digresión en punto al acto mismo de la ficción, suponiendo así la novela (incluida la “Cinenovela” de Marker) nada más y nada menos que la oportuna forma medieval que la época clásica de la burguesía, precisamente, subsume a esa función primordial del lenguaje que, desde siempre y para siempre, habrá sido el Relato. Cosa que veremos, en breve, implicada en nuestra lógica de casos.

3.1 Algunas figuras de la modernidad: el REA

El método es el trabajo. Por tanto, la problemática única consistirá, simple y llanamente, en venir o no al caso. A lo que se allega el devenir: devenir o no el caso. Así que pongámoslo a prueba, pues, mediante lecturas de psicoanálisis implicado, no-lecturas restringidas a la ampliación fenomenológica, deslecturas dialécticamente sustraídas y otros temibles ejercicios de halterofilia, paseos, caminatas por pasajes y paisajes, meneos, transiciones, *excursus*, *impromptus*, ires y venires, rodeos, devenires y derivas, extimidades varias, escuchas flotantes de frases, frases y más frases que por muy enunciativas que parezcan jamás pierden su estatuto interrogativo, fantasmas, ecos, desguaces de esas toneladas que soportamos de lenguaje. Nuestra errancia sin error prende ser en las orientaciones del pensamiento: PSYCHOANALYSIS WITHIN EVERYONE'S REACH, THE POCKET CAPITAL, THE ABRIDGED MARX / MINIMA HUSSERLIANA, NIETZSCHE IN BRIEF, &c ... a la luz de estos días salvajemente invertidos y descentrados.

El método es el trabajo, sí. Pero el trabajo es un montaje. A saber: ~~La~~ Literatura anudándose al pensamiento. Y eso, al través de las mejores lentes con las que puede verse y no verse (Balzac-Flaubert, Proust, Joyce... y Beckett), dado que en realidad se trata de microscopios de escucha, será precisamente a tenor de aquellas otras prácticas sin valor aquí implicadas, cuales son el psicoanálisis, la fenomenología y la dialéctica. Por lo tanto, como decíamos en el des(pres)cripto, volvámonos a la que podamos un poco precavidos, como si dijéramos, a la manera de Bruce Nauman: tomemos precauciones pero cortando, al tiempo, por lo sano (conociéndose que, de lo

esos fragmentos arriba montados vid., no obstante, de Gilles Deleuze: *Dialogues*, Flammarion, París, 1996. Esta traducción también es mía [A. Arozamena]. De donde se puede desprender, igualmente, que la conciencia y la identidad no existen. La única oposición elemental, más o menos, válida para una teoría del devenir tal vez pudiera ser la de *awareness/unconsciousness*. Y, aún así, la verdad es que nos permitiríamos dudarlo, porque incluso tener en cuenta al Inconsciente viene incluido fuera de serie en el Inconsciente. No hay que perder de vista ni dejar de lado que *aware* procede del *gewahr* alemán y que este se homofona al *regard* francés.

contrario, caeríamos irremediabilmente en el avantpop de Mark America: o sea en lo que el propio Warhol ya denominaba transición del mercado a la galería, y cuyo pistoletazo de salida el mismo jeta databa en su propio libro de 1955 *A La Recherche du Shoe Perdu*... prestemos atención, la película se acelera, hagamos el favor, hagámonos un poco de caso. Aunque sólo fuera a-sistemáticamente:

Interpretar y formalizar se han convertido en las dos grandes formas de análisis de nuestra época: a decir verdad, no conocemos otras. Pero ¿conocemos las relaciones de la exégesis y de la fonnalización, somos capaces de controlarlas y de dominarlas? Pues si la exégesis nos lleva menos a un discurso primero que a la existencia desnuda de algo así como un lenguaje, ¿no va a quedar acaso constreñida a decir solamente las formas puras del lenguaje antes aun de que haya tomado un sentido? Pero para formalizar lo que se supone que es un lenguaje, ¿acaso no es necesario haber practicado un mínimo de exégesis e interpretado cuando menos todas estas figuras mudas como queriendo decir alguna cosa? La separación entre la interpretación y la formalización, la verdad es que nos presiona actualmente y nos domina. Pero no es tan rigurosa, la horquilla que dibuja no se hunde demasiado lejos en nuestra cultura, sus dos brazos son demasiado contemporáneos para que podamos decir solamente que prescribe una elección simple o que nos invita adoptar entre el pasado que creía en el sentido y el presente (el futuro) que ha descubierto el significante. Se trata, de hecho, de dos técnicas correlativas cuyo suelo común de posibilidad está formado por el ser del lenguaje, tal como se constituyó en el umbral de la época moderna. La elevación crítica del lenguaje, que compensaba su nivelación en el objeto, implicaba que éste fuera cercado a la vez por un acto de conocimiento puro de toda palabra y de aquello que no se conoce en ninguno de nuestros discursos. Era necesario o hacerlo transparente a las formas del conocimiento o hundirlo en los contenidos del inconsciente. Lo que explica muy bien el doble camino del siglo XIX hacia el formalismo del pensamiento y hacia el descubrimiento del inconsciente —hacia Russell y hacia Freud. Y lo que explica también las tentaciones de doblar una hacia otra a las dos direcciones y por entrecruzarlas: tentativa de poner al día, por ejemplo, las formas puras que se imponen, antes de todo contenido, a nuestro inconsciente; o aun esfuerzo por hacer llegar hasta nuestro discurso el suelo de la experiencia, el sentido de ser, el horizonte vivido de todos nuestros conocimientos. El estructuralismo y la fenomenología encuentran aquí, con su disposición propia, el espacio general que define su lugar común. Por último, la compensación final a la nivelación del lenguaje, la más importante, la más desatendida también, es la aparición de la literatura. De la literatura como tal, pues desde Dante, desde Homero, había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos "literatura". Pero la palabra es de fecha reciente, como también es

reciente en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es ser "literario". A principios del siglo XIX, en la época en la que el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se dejaba, de un cabo a otro, atravesar por un saber, se reconstituyó por lo demás, bajo una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir. La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras. Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de "géneros" como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino —particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir. En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser³⁰⁰.

³⁰⁰ Y, sin duda, Foucault tiene razón; pero se equivoca. En verdad, sí que conocemos otras: nos referimos a las, así llamadas, estrategias o "estratagemas" alusivas. En este sentido, apunta Châtelet que "la intuición se nutre de una verdadera *estrategia de alusión* guiada por ciertos dispositivos (los diagramas en general), las más de las veces despreciados pues siempre habían sido dados como "simples astucias técnicas". Con estos dispositivos, que nosotros llamaremos *estratagemas alusivos* (*allusive devices*) se puede decir que el gesto se hace cosa, *haciendo esta cosa alusión* a otros gestos. Permiten *comprender* "la empiria" *bajo una luz nueva*: no ya anclada en una evidencia última del sentido común y autorizando un raciocinio a partir de elementos cuya transparencia, claridad y consistencia parecen ir de suyo —disponibles y siempre "a mano" y, por tanto, "naturales"—, sino exhibir las prácticas que segregan dicha "naturalidad" y evidencia, no pretendiendo esta "naturalidad" alcanzar el zócalo en el que supuestamente palpita la experiencia vivida: el suelo de los agrimensores o el estrecho cielo de los astrónomos. Estas estrategias no se dan como una interpretación y, aún menos, como una panoplia de reglas a ser aplicadas. No

Prestar atención es darse por inhallable objeto la escucha y la metafrasis, a saber: la traducción, esa historia alusionante, esa hermosísima infidelidad cristalizando en el amor de la lengua. Las frases no tienen, así, sentido discursivo alguno. Son puros trozos de real a trazos. Cartas a nadie en todas sus letras. Es sólo que cuesta tiempo, el espacio. Pero “lorrealnoespera” (sic). En efecto, al igual que sucede con el culo de ~~La~~ Literatura, se nos hace la vista gorda. ~~La~~ Literatura está en posición de culo del Arte que se halla, *velis nolis*, en deposición de la Cultura (*mon cul!*) que no excrementa, según parece, ya poco más que La Ideología Californiana.

Así pues, no queda otra, traduzcamos relatinicemos el español, como quería Góngora. Traduzcamos, por ejemplo: *Il y a toute une époque entre nous et, aujourd'hui, un pays entier de neige* = “hay una época toda entre nosotros y, hoy, un entero país de nieve”, pensaba poéticamente Mallarmé. Y esa época-toda será, sencillamente, lo que Badiou llama *El Siglo*. He aquí una escansión muy oportuna para nuestros intentos:

Le xx e siècle débute par un envoi exceptionnel. Considérons comme son prologue les deux grandes décennies entre 1890 et 1914. Dans tous les ordres de la pensée, ces années représentent une période d'invention exceptionnelle, une période de créativité polymorphe qu'on ne peut comparer qu'à la Renaissance florentine ou au siècle de Périclès. C'est un temps prodigieux de suscitation et de rupture. Considérez seulement quelques repères: en 1898, Mallarmé meurt, juste après avoir publié ce qui est le manifeste de l'écriture contemporaine, *Un coup de dés jamais ...* En 1905, Einstein invente la relativité restreinte, à moins que Poincaré ne l'ait précédé, et la théorie quantique de la lumière. En 1900, Freud publie *La Science des rêves*, donnant à la révolution psychanalytique son premier chef-d'œuvre systématique. À Vienne toujours, pendant ce temps, en 1908, Schoenberg fonde la possibilité d'une musique non tonale. En 1902, Lénine a créé la politique moderne, création déposée dans *Que faire?* C'est tout aussi bien de ce début de siècle que datent les immenses romans de James ou de Conrad, et que s'écrit l'essentiel

conciben la experiencia como asociada a una verificación, ni se trata tampoco de una predicción. Se sitúan, más bien, a nivel de la metáfora, comprendida no como reemplazo expeditivo de la potencia operativa sino como *máquina apta para crear similitud*. Muchas veces podemos encontrar estas metáforas en las ciencias que esperan su *umbral de formalización*. Lo cual puede parecer paradójico, pero se esclarece si uno repara en que estas ciencias no se amedrentan, y ya hace muchísimo tiempo, ante la seducción de los clichés sensibiles y disponen, sobre todo, de una sólida tradición de experiencias del pensamiento (particularmente la física), así como de una maestría en los grados de intuición que les aporta la fuerza necesaria para no asimilar mecánicamente el rigor y el formalismo matemáticos. El estudio de estas prácticas, conducido en un primer tiempo por la ciencia romántica, permite comprender mejor las experiencias de pensamiento de las ciencias contemporáneas y los diagramas que les están asociados. Las estrategias alusivas afirman resueltamente la dignidad de un campo “preformal” en el seno mismo de las ciencias “duras” que han franqueado el umbral de formalización. Esta *profundidad material* de las estrategias alusivas remite a la fuerza del fragmento, a la materialidad siempre reactivada de un diagrama, a la *posibilidad de captar la potencia de desarrollo de un campo*. Sin la subversión de lo funcional por lo singular, nada podría resonar, nada vendría a bascular la pesada evidencia de los parámetros, y ninguna oportunidad le sería dada a las profundas connivencias de la naturaleza, que sale ahora de los goznes de la objetividad, y del espíritu que, hasta nueva orden, se arriesga a la más audaz de las contemplaciones”. Cf. CHÂTELET, Gilles; “La filosofía en primera línea de lo oscuro”, in: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. Para la cita a cuerpo de texto vid. de Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968. Que se nos perdonen las extensiones de las citas, sin duda se sabrá entender que siempre, o al menos por el momento, nos son esenciales.

d'À la recherche du temps perdu de Proust, que mûrit l'Ulysse de Joyce. Initiée par Frege, avec Russell, Hilbert, le jeune Wittgenstein et quelques autres, la logique mathématisée et son escorte, la philosophie langagière, se déploient tant sur le continent qu'au Royaume-Uni. Mais voici que vers 1912 Picasso et Braque bouleversent la logique picturale. Husserl, dans son acharnement solitaire, déplaie la description phénoménologique. Parallèlement, de puissants génies comme Poincaré ou Hilbert refondent, dans la descendance de Riemann, de Dedekind et de Cantor, le style entier des mathématiques. Juste avant la guerre de 14, dans le petit Portugal, Fernando Pessoa fixe à la poésie des tâches herculéennes. Le cinéma lui-même, à peine inventé, trouve avec Méliès, Griffith, Chaplin ses premiers génies. On n'en finirait pas d'énumérer les prodiges de cette brève période. Or, tout de suite après, c'est comme une longue tragédie dont la guerre de 14-18 va fixer la couleur, celle de l'utilisation sans état d'âme du matériau humain. Il y a bien un esprit des années 30. Il est loin d'être stérile, nous y reviendrons. Mais il est aussi massif et violent que celui du début du siècle était inventif et délié. Il y a énigme quant au sens de cette succession. Ou problème. Demandons-nous ceci: les terribles années 30, ou 40, et encore 50, avec les guerres mondiales, les guerres coloniales, les constructions politiques opaques, les massacres de masse, les entreprises gigantesques et précaires, les victoires dont le coût est si élevé qu'on dirait des défaites, tout cela est-il en rapport, ou en non-rapport, avec l'envoi en apparence si lurnineux, si créateur, si civilisé, que constituent les premières années du siècle?³⁰¹

Lo que (in)estéticamente, es decir, desde el punto filosófico de la inmanencia del arte como condición de la filosofía, Badiou enunciaba, antes bien, del siguiente modo: “Didacticismo, romanticismo, clasicismo, son los esquemas posibles del nudo entre arte y filosofía, siendo la educación de los sujetos, y particularmente de la juventud, el tercer término de este nudo. En el didacticismo, la filosofía se anuda al arte en la modalidad de una vigilancia educativa de su destino extrínseco en (con) lo verdadero. En el romanticismo, el arte realiza en la finitud toda la educación subjetiva cuya infinidad filosófica de la Idea es capaz. En el clasicismo, el arte capta el deseo y educa su transferencia mediante la proposición de un semblante de su objeto. Aquí, la filosofía no será convocada sino en tanto que estética: da su parecer sobre las reglas del “gustar”. Lo que

³⁰¹ BADIOU, Alain; *Le Siècle*, Seuil, París, 2005 pp. 14-17. Hay traducción en: BADIOU, Alain; *El Siglo*, Manantial, Bs. As., 2005. Pues bien, entre esas porciones de tiempo está la guerra del 14 y está Proust, desde luego. De hecho se puede considerar *A la recherche* como su símbolo o resultado, así como el *Finnegans* lo será del período de entreguerras y todo Beckett de la posguerra del 45. Pero, esta vez, Badiou olvida que a esas grandes aperturas (invariantes comunistas, al fin y al cabo) les suceden siempre sus variantes regresivas. Por ejemplo : Lenin ← Stalin, Freud ← Jung, Husserl ← Heidegger... Y en *La Literatura* : Proust ← Celine, *Finnegans* ← toda *La Literatura* posterior, Beckett ← Ionesco, etc., y eso por referimos tan sólo a los ejemplos anteriormente usados. De todos modos está claro que el verdadero arte, la ciencia, el amor, la política son siempre, ni que decir tiene, comunismo en acto, invariante comunista o variantes regresivas, y siempre, ahora, quiere decir: siempre y cuando no sean pura y simple propaganda estética de la plusvalía. No puede esperarse ninguna otra publicidad del mundo tal cual es. El comunismo es lo real de la Historia, sólo que, por supuesto, su aquí y ahora no tiene por qué devenir instantáneo. *Again. We postulate that awareness can register motion. But even transient motion is not an instant. So awareness registers something that is not instantaneous. Then “Now” need not be instantaneous.* Pongamos por caso el nuestro, es decir, el artístico : no hay estética que le entre a lo real, puesto que eso es absoluta y lógicamente insensato. El comunismo de los inconscientes (en su simpatía fenomenológica, reticencia analítica y fidelidad dialéctica) siempre habrá estado ya-ahí, por así decir, en radical prehistoricidad y preobjetividad con respecto a los procedimientos de verdad que, realmente, son, en su primoroso sentido y sinsentido, lo único que puede *poco per poco* salvarnos. *Procédés, le travail général de la métaphore qui est le fondement de la pensée: lier; la pensée comme lien qui en appelle à la venue de deux mots qu'elle lie. Le face à face avec les choses se mettant en jeu dans le face à face des mots qui s'opère dans la langue.* Un preobjeto es la Cosa.

caracteriza, a mi juicio, a nuestro siglo que se acaba (el XX), es que no introduce ningún nuevo esquema a escala masiva. Por mucho que se pretenda que es el siglo de los “fines”, de las rupturas, de las catástrofes, por lo que respecta al anudamiento que nos interesa, yo lo veo, más bien, como un siglo conservador y ecléctico. ¿Cuáles son, en el siglo XX, las disposiciones masivas del pensamiento? ¿Las singularidades masivamente localizables? Yo no veo más que tres: el marxismo, el psicoanálisis y la hermenéutica alemana. Ahora bien, está claro que en materia de pensamiento del arte el marxismo es didáctico, el psicoanálisis clásico, y la hermenéutica heideggeriana romántica”³⁰².

En efecto, La Literatura no consiste sino en ese complejo conjunto de procesos entre la escritura del desastre del sujeto y su reproducción o, por decirlo de otro modo, no hay literatura que valga sin el desastre del sujeto y, por añadidura, el desastre de su escritura. Lo cual, históricamente, ha requerido de todo un arte, incluso de todo un Sistema de las Bellas Artes que será puesto un brete, a morir de dulce muerte, precisamente, por este (así llamado) Régimen Estético del Arte. Así La Literatura, La Pintura, La Arquitectura, El Teatro, El Cine, La Danza, habrán sido algunas identificaciones filosóficas del Arte y de sus operaciones (poema, cuadro, construcción, escena, film, etc.). Decimos algunas, dado que “hay, necesariamente, pluralidad de artes y, cualesquiera que sean las intersecciones imaginables, ninguna totalización de esta pluralidad es imaginable”³⁰³. Y dado, además, que en cualquier procedimiento de verdad se trata siempre del encuentro con una Idea, entonces, “el arte es un procedimiento de verdad, cuya verdad es siempre la verdad de lo sensible en tanto que sensible. Lo que quiere decir: transformación de lo sensible en acontecimiento de la Idea”³⁰⁴. Por eso, a decir verdad, no hay nada más que orfandad en la verdadera obra de arte.

³⁰² Alain Badiou, *Petit manuel de inesthétique*, Seuil, Paris, 1998. La traducción, otra vez, es mía [A. Arozamena]. Según Cauquelin, en otro orden de cosas, las teorías del arte fundan y acompañan. Sólo que al hacerlo, ya de paso, también envuelven. Las que fundan, al tiempo, envuelven, ya sea ambiental (Platón, Hegel, Nietzsche) o sea conminativamente (Aristóteles, Kant y Adorno), las que acompañan hacen que, axialmente, hermenéutica y semiología vayan de la mano. Hecho que, a nuestro juicio, supone un auténtico desastre. Dado que cualquier construcción del objeto, preparado como está el territorio, exige en su horizonte de indeterminidad mismo una refundación constante, el pegote estético se vuelve infinito, fuera de lo cual el arte no podría sino ahogarse. Ya no hay, a lo que parece, la vieja y terrible sabiduría de Sileno. Y se pregunta Cauquelin “¿Quién antes, e incluso después de Freud, ha visto un pájaro escondido en la falda de Santa Ana?”. No hay, no tiene por qué haber, nada de común (ni de sentido) en el verdadero arte. Y, sin embargo, lo que, por definición, sí hay en el arte es Comunismo. Vid. CAUQUELIN, Anne; *Las teorías del arte*; Adriana Hidalgo, BB.AA, 2012.

³⁰³ BADIOU, Alain; en *INAESTHETIK n° 0, Theses on Contemporary Art*, Zurich-Berlin, 2008. [Traducción mía: A. Arozamena].

³⁰⁴ *Ibid.* Así, de la Filosofía (y de la Antifilosofía, claro), en realidad, sólo nos interesará la Idea y el pensamiento, al igual que de La Literatura, por otra parte, sólo nos interesa una escritura. Son las fuerzas productivas, en bruto, o sea subsumidas (o no: he ahí todo el asunto) a la propiedad de los medios producción, las que hacen existir a los modos de producción. No hay, por cierto, algo así como materialismo e idealismo, opuestos o enfrentados en contradicción permanente. Esa oposición sería, para nuestras entendederas, en sí misma idealista. “Sería”, si no fuera –¡claro!– porque el idealismo no existe. No hay materialismo e idealismo. Ni siquiera materialismo y vacío. Hay vacío y punto. Los átomos no son lo uno que viene después del vacío sino composiciones de vacío. De modo que tan materialista, sino más, es la dialéctica de Hegel como la de Marx o la de Madonna, *materialistic girl* donde las haya,

Autre chose est en jeu. Ce sont les temps, non seulement une histoire singulière, qui m'ont mené là que je le veuille ou ne le veuille pas. Les temps sont à la négation du temps en forme de réseaux à dimensions multiples, de la mise en « communication » de tout avec tout. Cela conduit trop de soi-disant artistes au n'importe-quoi. [...] une sorte d'intemporalité des effets artistiques dans tous les arts qui laissent des traces historiques : les œuvres de tous les temps et de tous les lieux, nous les recevons comme « art ». Aussi sommes-nous fondés à dire que les œuvres de l'art sont immortelles ; que seules parmi les œuvres humaines elles le sont. En cela, nées sans père ni mère. Son huérfanos de verdad y de Historia, de ahí la obligada compulsión a crearla, los procedimientos genéricos del pensamiento.

Como veíamos en nuestra 2ª parte, la An-arquitectónica, hay regímenes del arte y particiones de lo sensible así como de su visibilidad. Podemos, con Rancière, llamarlos ético, poético y estético. O, con Badiou, llamar a estos dispositivos masivos de las artes: didáctico, clásico y romántico. De modo que dice Rancière:

[...] con respecto a lo que nosotros llamamos arte se puede distinguir, en la tradición occidental, tres grandes regímenes de identificación. En primer lugar, está lo que propongo llamar un *régimen ético* de las imágenes. En este régimen el arte no es identificado tal cual, sino que se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Habría un tipo de seres, las imágenes, que serían objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, la de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que inducen. Depende de este régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, el derecho y la prohibición de producirlas, el estatuto y la significación de aquellas que se producen. Depende también toda la polémica platónica contra los simulacros de la pintura, del poema y de la escena. Platón no somete, como se ha dicho a menudo, el arte a la política. Para él esta distinción misma no tiene sentido. Para Platón no existe el arte sino solamente las artes, las maneras de hacer. Y es entre ellas

¡vamos! Tan materialista es la fenomenología de Husserl como la de Heidegger. Otra cosa muy distinta es que uno sea un buen (activo) o un mal (reactivo) materialista, o lo sea exclusivamente cuando le conviene (digamos un materialista polimorfo o durmiente). Dice, y con razón, Voyer que “la communication est la division du travail. La division du travail est l'esprit. L'histoire est l'histoire de la division du travail c'est-à-dire l'histoire de l'esprit. Marx suppose à tort que la réalité véritable est la production, le procès de production, le procès de travail. C'est une erreur. Il n'y a pas de procès de travail mais un procès de communication. Le procès de travail est une illusion. Les maîtres du monde sont les maîtres de la division du travail. Je ne vois pas pourquoi il faudrait que l'économie existe pour qu'existent des classes sociales. Les bourgeois sont les propriétaires de la division du travail par le commerce et c'est ce qui les qualifie en tant que bourgeois et les différencie des propriétaires d'autres modes de division du travail. « pourquoi les bourgeois sont-ils des cochons ? ». Je ne n'en sais rien. C'est un sujet d'étude passionnant sur lequel se sont déjà penchés Balzac, Flaubert et Proust ”. De hecho, debería entristecernos sobremedida y repugnarnos al seso el que, para Proust, en sus labores y en sus días de encajera de papelabraz, una hipotética conversación con Platón no pudiera ya ni imaginarse sino como lo más banal del mundo : una conversación normal y corriente. Es decir, chacharar, cotilleos, blablablá y *propagandastaffel* de la personalidad reducida. Las ideas, todas, son materiales. Sólo hay que cuidarlas un poco para que no se conviertan, incluso sin querer, en porquería burguesa. Para lo cita anterior cf., no obstante, VOYER, Jean-Pierre; *L'imbécile de Paris*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1995.

donde traza la distinción: existen artes verdaderas, es decir, saberes fundados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Estas imitaciones, diferenciadas por su origen, enseguida lo son por su destino: por la manera en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores una cierta educación y se inscriben en la repartición de las ocupaciones de la ciudad. En este sentido es en el que hablo de régimen ético de las imágenes. En este régimen, se trata de saber cómo conciernen las imágenes al ethos, a la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al arte individualizarse como tal.

Del régimen ético de las imágenes se separa el *régimen poético* -o representativo- de las artes. Éste identifica el hecho del arte -o más bien de las artes- en la *poiesis/mimesis*. El principio mimético no es en su fondo un principio normativo que diría que el arte debe hacer copias parecidas a sus modelos. Es, ante todo, un principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber: imitaciones. Estas imitaciones se sustraen a la vez a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso y a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes. Tal es la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la *mimesis* y por el privilegio dado a la acción trágica. Es el hecho del poema, la fabricación de una intriga agenciándose acciones que representan hombres actuando, lo que viene al primer plano, en detrimento del ser de la imagen, copia interrogada sobre su modelo. Tal es el principio de este cambio de función del modelo dramático del que hablábamos más arriba. Así el principio de delimitación externa de un dominio consistente en imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión. Se desarrolla en formas de normatividad que definen las condiciones según las cuales las imitaciones pueden reconocidas como pertenecientes con propiedad a un arte y ser apreciadas, en su cuadro, como buenas o malas adecuadas o inadecuadas: reparticiones de lo representable y lo irrepresentable, distinción de los géneros en función de lo representado, principios de adaptación las formas de expresión a los géneros, por tanto a los temas y sujetos representados, distribución de las semejanzas, conveniencia o correspondencias, criterios de distinción o comparación entre artes, etc. Lo llamo régimen poético en el sentido en que identifica las artes -lo que la edad clásica llamará las "bellas artes"- en el seno de una clasificación de maneras de hacer, y define en consecuencias maneras de bien hacer y de apreciar las imitaciones.

Lo llamo representativo, en tanto que es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, de ver de juzgar. Pero, una vez más, la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Ante todo es la raya en la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen a las artes visibles. No es un procedimiento del arte sino un régimen de visibilidad de las arte. Un régimen de

visibilidad es a la vez lo que autonomiza las artes pero también lo que articula esta autonomía en un orden general de las maneras de hacer y las ocupaciones. Lógica representativa, pues. Ésta entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: el primado representativo de la acción sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus sujetos y temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.

A este régimen representativo se opone el régimen que yo llamo *régimen estético* de las artes. Estético porque la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio a los productos del arte. La palabra “estética” no reenvía a una teoría de la sensibilidad, del gusto y del placer de los amantes del arte. Reenvía propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte. En el régimen estético de las artes, las cosas de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, sustraído a sus conexiones habituales, está habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido a sí mismo en extraño: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un *pathos*, intención de lo intencional, etc. Esta idea de un sensible convertido en extraño a sí mismo, esta ajenidad, esta alienación de lo sensible es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético: descubrimiento por parte de Vico del “verdadero Homero” como poeta a pesar suyo, “genio” kantiano que ignora la ley que produce, “estado estético schilleriano” hecho de la doble suspensión de la actividad del entendimiento y de la pasividad sensible, definición schellingiana del arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente, etc. Recorre, por lo mismo, las autodefiniciones de las artes propias de la edad moderna: idea proustiana del libro enteramente calculado y absolutamente sustraído a la voluntad; idea mallarmeana del poema del espectador-poeta escrito “sin aparato de escriba” mediante los pasos de la bailarina iletrada; práctica surrealista de la obra expresando el inconsciente del artista junto a las ilustraciones pasadas de moda de los catálogos o folletines del siglo precedente; idea bressoniana del cine como pensamiento del cineasta retenido en el cuerpo de los “modelos” que, repitiendo sin pensar las palabras y gestos que les dicta, manifiestan con su ignorancia su verdad propia, etc. Inútil proseguir con definiciones y ejemplos³⁰⁵.

³⁰⁵ Jacques Rancière; *Le partage du sensible*, La fabrique, Paris, 2000. La traducción, las cursivas y la negrita son nuestras [A. Arozamena]. Filósofo-rey, poeta-rey y artista-rey serían, respectivamente, las figuras privilegiadas en cada uno de estos regímenes. Cosa que el encaramamiento de lo contemporáneo, en las consecuencias del 68 (S,XX), vendrá a poner, ubiestéticamente, en un brete. Pero eso ya lo hemos visto en capítulos anteriores y volveremos sobre ello, (in)estéticamente, con oportunidad de nuestro epílogo final. De momento digamos tan sólo

Pues bien, en lo atinente a la contemporaneidad, si suponemos que ~~La~~ Literatura no habrá sido sino algo así como la infancia del Arte Contemporáneo se haría necesario objetar, sin embargo, que aquella, paradójicamente, hablaba mucho mejor que este; deslenguada hasta decir basta la Institución Arte de hoy trasciende como la I.P.A (International Psychoanalytical Association) estética del refuerzo y relevo yoico, multidisciplinar a más no poder eso sí, para las peores perversiones y pamplinas literarias, el abuso (consumo) de cuerpos y la religante propaganda del sistema de las mercancías (*Apparätchen* que, eufemísticamente, conocemos por el nombre de Institución-Arte y que, en nuestro capítulo anterior hemos estudiado bajo el nombre de S.A.G). Y si decimos que la Estética es la Ideología del Arte, el stock del sentido plusválido –ese contrato que es el relato– en el REA sería hoy ubiestético, expandiendo sus ubiestesias por todo el S.A.G (basado hasta el tuétano en la famosa matriz económica del insumo-producto). De ahí la necesidad de una inestética, y de ahí, asimismo, el *Vorbild* becketiano como “output” de dicho REA. Excepto que todo egreso sirve, a su vez, las más de las veces, como ingreso de otra cosa.

Por lo demás no hay, nunca lo hubo ni, *à la vérité*, lo habrá habido jamás, moderno y posmoderno, sino antes bien moderno y contemporáneo. Nuevamente es Badiou quien mejor puede explicárnoslo:

Comenzaré diciendo algunas palabras sobre la expresión “arte contemporáneo”. Si por “contemporáneo” entendemos simplemente “de hoy” podríamos decir que todo arte es contemporáneo, dado que todo arte es de su tiempo. Por lo que, sin duda, queremos decir otra cosa o algo más cuando decimos “arte contemporáneo”. En realidad, la expresión “arte contemporáneo” se entiende a partir de la expresión “arte moderno”: el arte contemporáneo es lo que viene después del arte moderno. De modo que, para

que, en efecto, el punto de no retorno se tiene en ese mítico 68: “grande année« pythagoricienne», qui s’étend sur sept ans... C’est dans cet espace-là, et dans ce temps, que surgit ce mouvement, à partir d’un noyau isolé, ou de quelques centres dispersés, et finalement dans toute une diaspora moderne. Dispersion héraclitéenne, ou odyséenne, pourrait-on dire. Qui, comme la dispersion de la lumière dans le prisme, analyse les vitesses du langage: la propagation des diverses versions de la pensée. Car l’odyssée moderne n’est plus tout à fait celle de Joyce. Ce n’est plus seulement la dispersion irlandaise (dans l’empire britannique), superposée à la dispersion juive, de Virag-Bloom (dans l’empire romain). C’est l’odyssée polymorphe de toutes les versions de l’idéologie dans les diverses langues du monde. Leïdos; de langue grecque, dans le sillage de la première révolution démocratique (athénienne), est devenu l’idéologie de langue française, dans une autre période post-révolutionnaire, celle de la seconde révolution démocratique (française) - et finalement s’est changée en sa forme ironique : dans « l’Idéologie allemande» de Marx. L’odyssée à venir est un epos critique, un épique abstrait, qui coupe au-dessous des récits de l’idéologie pour en découvrir les topographies mouvantes, la topologie en incessante transformation. La révolution culturelle, entrevue par Lénine, décrite par Karel Teige à Prague, par Wilhelm Reich à Vienne et Berlin, déployée en Asie par la révolution chinoise et par la révolution vietnamienne - celle-ci dans la version d’une« révolution idéologique et culturelle»- il s’agit maintenant de la penser dans cette aire mondiale”, nos hace ver el colectivo Change respondiendo al colectivo Khnari en los postrimerías del 68. El mito es una imago de la falta, lo encontramos al principio de la literatura y lo encontraremos en su final.

entender bien el arte contemporáneo, tenemos que volver al arte moderno. El problema está en saber si existe una ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo.

¿Qué es el arte moderno? Creo que se trata de un arte que no es ni clásico ni romántico. O, más precisamente, el arte moderno es un arte que supera lo clásico sin llegar a ser romántico. ¿Qué es el romanticismo en el arte y más allá del arte? Con respecto a lo clásico, el arte romántico afirma la novedad de las formas, el movimiento creador, la existencia del “genio” artístico. No se queda, pues, en la imitación del modelo antiguo, tal y como hacía el gran arte clásico. En ese sentido, el romanticismo sale del clasicismo pero conserva la idea de que lo bello está ligado a una infinitud trascendente, conserva la idea de que lo bello nos hace comunicarnos con el infinito, de que hay algo sagrado en la obra de arte. La fórmula filosófica más clara es la de Hegel, cuando dice que “lo bello es la forma sensible de la Idea”. Para el romanticismo, la belleza artística es una representación finita de lo infinito y, en ese sentido, sigue siendo eterna.

Por lo tanto, el arte moderno va a conservar del romanticismo la idea de la novedad de las formas, la idea del movimiento creador, la idea de que existe una verdadera Historia del Arte y no sólo la repetición de formas antiguas, pero va a abandonar la trascendencia y lo sagrado. Así, podríamos decir que el arte moderno es un testigo terrestre de lo real obtenido por el movimiento de las formas.

Podemos observar que, en el arte moderno, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tenemos un doble movimiento artístico que es, a la vez, una búsqueda de la simplicidad de las formas. Por ejemplo, los colores puros, los dibujos simplificados, una construcción más geométrica... Entonces, tenemos una simplificación de las formas pero, también, una complejidad de las formas, una suerte de abstracción simple y compleja al mismo tiempo. En este sentido, el arte moderno supera al arte romántico, lo instala en una temporalidad terrestre pero conserva la idea de la eternidad de la obra, la idea de obra como realización finita del arte.

Creo que podríamos decir que el arte contemporáneo va a combatir la noción misma de obra, va a ir más allá de lo moderno en su crítica del romanticismo y del clasicismo. En el fondo, el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y, esta crítica artística del arte, critica ante todo la noción finita de la obra. Así, la noción de lo contemporáneo va a estar sometida a dos normas.

Primero, a la posibilidad de repetición. Un motivo introducido y desarrollado por W. Benjamín mediante la idea de la reproductibilidad de la obra de arte, la idea de que la obra de arte puede dar lugar a series con el modelo de la producción industrial. Se trata del primer ataque contra la noción de Obra, porque la obra en el clasicismo y en el romanticismo era por excelencia algo único. Esta unicidad de la obra era la traducción de la relación del artista con la Idea, era como una firma única de esta empresa espiritual.

Entonces, la repetición, la reproducción y la serialización son procedimientos para destruir la idea misma de obra única.

En segundo lugar, va a haber un ataque contra el artista o, más bien, contra la figura del artista. En el romanticismo, el artista es una figura sagrada, es el garante de la unicidad de la obra y es el que hace comunicar lo infinito con lo finito. Podríamos hablar del Artista-Rey, después del Filósofo-Rey de Platón. Se ha dicho que, en el siglo XIX, existía el Artista-Rey, pero en el arte contemporáneo se producen ataques contra esta figura del artista mediante la idea de que, de alguna manera, cualquiera puede ser artista, es decir, mediante la idea de que el gesto artístico no sólo puede ser reproducido sino que, también, puede ser producido de manera anónima, la idea de que la obra de arte puede no tener firma y de que, quizás, no es otra cosa que la elección de un objeto.

Aquí tendríamos, evidentemente, la revolución propuesta por M. Duchamp, quien pensaba que, por ejemplo, instalar un objeto era un gesto artístico y que todo el mundo era capaz de realizar este gesto, revolución que también partía de la idea de que el arte no es una técnica particular sino que es una elección de medios que no está determinada de antemano.

Ésta es una idea muy importante. En el período anterior, había artes precisas y definidas: estaba la pintura, la escultura, la música, la poesía, etc. Lo contemporáneo va a combatir, también, esta separación de géneros. Va a decir que el gesto artístico no está determinado por sus medios: podemos pintar y cantar al mismo tiempo, sin que se pueda decidir que es lo más importante. Asimismo, se pueden mezclar varias técnicas conjuntamente y hacer desaparecer las fronteras artísticas. De ahí que la figura del artista desaparezca: puesto que, precisamente, el artista ya no es un técnico superior, ya no es un virtuoso, no habrá razones para que el artista constituya una aristocracia. Entonces, en lo contemporáneo, se ataca la noción romántica del “genio” del artista. Y esa sería la segunda crítica de lo contemporáneo contra lo moderno.

Inmediatamente encontramos una tercera crítica: renunciar a la permanencia de la obra y proponer, por el contrario, una obra frágil, momentánea, que va a desaparecer. Lo cual va en contra de una gran tradición, como es la tradición de la eternidad del arte: el arte era lo que se elevaba por encima de la desaparición sensible. Por ejemplo, el color de una hoja en otoño está condenado a la desaparición, sin embargo, el color de una hoja en un cuadro es permanente. De ahí la idea de que la pintura es capaz de crear un otoño eterno y es capaz de detener el movimiento de las estaciones.

Lo contemporáneo va a criticar esa visión y va a decir que, por el contrario, el arte debe mostrar la fragilidad de lo que existe, el paso del tiempo. También debe compartir la muerte, en lugar de pretender estar por encima de la propia muerte. Filosóficamente, diremos que el arte contemporáneo acepta la finitud y, en este sentido, se opone al arte

moderno, que abandonó a Dios pero conservó la idea de Eternidad. Esto nos daría tres criterios de lo contemporáneo: la posibilidad de la repetición, de la reproducción y de la serie, la posibilidad del anonimato (resumiéndose, así, todo lo que atañe a la figura del artista) y, en tercer lugar, la crítica de la eternidad y la voluntad de compartir la finitud.

El conjunto de esta filosofía creo que, en realidad, es una filosofía de la vida. Y lo es porque la vida también se repite y se reproduce, la vida es una suerte de fuerza anónima, la vida también es frágil y está habitada por la muerte. Así pues, podríamos decir que una ambición de lo contemporáneo es crear “arte viviente”, en sentido estricto, es decir, reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida. ¿En qué sentido eso es arte? Justamente ese es el debate contemporáneo: si el arte debe compartir la vida, ¿cuál es su función propia? El arte va dejar de ser algo que uno contempla, porque lo que había que contemplar era justamente lo que detenía la vida, lo que iba más allá del tiempo. En cambio, si la obra comparte la vida, la relación con la obra de arte ya no podrá ser una relación de contemplación. El arte contemporáneo va a tomar, entonces, otra dirección, que estará ligada a los efectos que produce: el arte no será un espectáculo, ni una detención del tiempo, más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo. Se podría incluso decir que el arte clásico es una instrucción para el sujeto, una lección para el sujeto y, en cambio, la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto. Lo cual le va a aportar, todavía, una característica más: la ambición política del arte contemporáneo. ¿Por qué va a tener necesariamente una ambición política? Justamente porque intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. Por estas razones, el arte contemporáneo no se va a preocupar por la duración y, en cambio, sí que se va a preocupar por lo inmediato. Va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente por que no apunta a la contemplación sino a la transformación.

Tendremos, así, dos formas de arte características de lo contemporáneo: la Performance y la Instalación. La performance, puesto que sólo existe en el instante, es lo que se muestra en un momento dado. Finalmente, se relaciona con el teatro. Aunque se trata más bien de un teatro sin texto, un teatro que es, en sí mismo, su propia presentación y que puede incluir momentos visuales o plásticos, puede incluir la danza (la danza, para mí, es muy importante en lo contemporáneo, también la música, etc). Entonces, la performance es un lugar de encuentro de las artes, es el paso de la emoción artística y no su detención. En cuanto a las instalaciones, cumplen en el espacio lo que la performance cumple en el tiempo y disponen en el espacio un conjunto de elementos, de colores, de objetos que es efímero, que está instalado y que va a estar también desinstalado, apoderándose del lugar del espacio por un momento, exactamente igual que la performance se apodera por un momento del tiempo y, después, desaparece. Lo que

tenemos es un arte satisfecho con su propia desaparición, un arte que muestra su capacidad de desaparecer. Todo lo contrario al arte contemplativo, porque lo que se contempla es lo que no desaparece. En cambio, el arte contemporáneo muestra su desaparición: no sobrevivirá³⁰⁶.

En conclusión: que el arte moderno es estético y lo contemporáneo, en trueque, se habrá autodeclarado (in)estético, y la verdad es que Beckett, tanto en lo uno como en lo otro, es decir en cuanto entredós, sigue resultando acontecimentalmente genérico.

Si bien hasta prácticamente muy entrados los 80 o, incluso, ya en el inicio de la década de 1990, medio mundo se escapaba todavía a la libre circulación de mercancías, últimamente, las mercancías han devenido, en sí mismas, abstracciones (estéticas) concretas de la plusvalía. Nada más cómodo, nada más perverso que la total amalgama, en el seno mismo de los llamados “bienes de consumo”, de la función del bien y la función de lo bello. Dice Milner:

Déjà, les témoins de la Grande Guerre ont eu le sentiment qu'elle transformait la langue et que celle-ci n'y survivrait peut-être pas. La victoire, en Grande-Bretagne et en France, a permis de colmater la rupture possible ; Virginia Woolf et Proust, pour différents qu'ils soient, ont concouru à maintenir la certitude de soi de la langue. Mais d'autres en ont jugé autrement. Joyce, en tant qu'Irlandais, s'estimait indifférent à la victoire ; il perçut la langue comme d'ores et déjà brisée en mille fragments. *Finnegan's Wake* raconte la veillée funèbre autour de la dépouille. En Russie, la guerre avait laissé la place à la Révolution ; les poètes ont cru qu'ils pouvaient et devaient continuer la Révolution, en transformant la langue de l'intérieur. Ce qui leur a valu l'indéfectible méfiance de Staline et la Sibérie. En Allemagne, la défaite, puis Hitler ont arraché le voile. Dolf Sternberger et Victor Klemperer ont, d'emblée, considéré que la nouveauté radicale du Troisième Reich portait sur ce point : à la différence des pouvoirs qui l'avaient précédé, le pouvoir nazi cherchait à s'installer au cœur de la langue elle-même. Modifier l'écriture, modifier l'orthographe, modifier le vocabulaire, modifier la syntaxe même, les autorités désormais ne cessaient de s'en préoccuper. Le poète polonais Alexandre Wat affirme, dans les années 60, que, dans l'univers communiste, le parti intervient en tiers dans tout usage, par quelque locuteur que ce soit, de la langue. Le corollaire de ces observations s'énonce comme un axiome, l'axiome duXXe siècle : le pouvoir total existe. Il existe comme total, en ce sens qu'il ne se reconnaît aucune limite. Que les libertés formelles n'y résistent pas, on le savait, ne serait-ce que par l'expérience des guerres et des révolutions ; que les formes les plus élémentaires de la vie en société puissent s'abolir, on le savait, depuis l'Antiquité, par l'expérience des catastrophes et de l'animalisation qu'elles peuvent entraîner. Mais que le pouvoir politique

³⁰⁶ Badiou concluía, justo a continuación, echando mano a su acertadísima crítica filosófica. Pero, por ahora, es este otro enfoque de Antonio Orihuela con el que nos interesa quedarnos: “Estetizar la vida. El gran proyecto moderno emprendido por todos los artistas políticos y todos los políticos artistas desde la revolución francesa. Neutralizar la experiencia individual cosificándola como mercancía. Hacerla circular en el mercado, a través de los media, como ofertas de sus nuevos dominios”. Planteamiento que, a buen seguro, Badiou, Rancière y, por si hiciera falta añadirlo, nosotros mismos compartiríamos sin ninguna reticencia. Vid., pues, en este sentido, ORIHUELA, Antonio; *La caja verde de Duchamp*, El Desvelo Ediciones, Santander, 2016. p. 122. Para la cita de Badiou en cuerpo de texto remitimos a BADIOU, Alain; “Las condiciones del arte contemporáneo” in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015. E insistimos, no obstante, en que todo este asunto, al final, es decir en el Epí- logos, terminará por comprenderse. Lo que nos espera, a partir de ahora, es la metástasis del valor hasta la última de sus ubiestesias, ya no habrá diferencia entre mercancía y obra de arte, como tampoco la habrá ya, he ahí la impostura estética, entre un contrato, un relato y una epistolografía de amor.

puisse toucher à la langue, on le découvrirait. On découvrirait du même coup son illimitation. Les pouvoirs dits totalitaires n'ont pas duré aussi longtemps que leurs dénonciateurs le craignaient. Pour autant, la figure du pouvoir total n'a pas disparu. Elle s'est simplement déplacée. Sous le nom de contrôle, elle réapparaît dans les discours, avec le trait distinctif de son illimitation : le contrôle trouve ses manifestations les plus évidentes au plus intime de la langue. Qu'on songe aux diverses techniques des communicants. Elles semblent prouver, par leur seule existence, l'illimitation du pouvoir de la marchandise. Au fond, elles se ramènent, directement ou indirectement, à la langue d'Esopé, telle que Budenz l'avait caractérisée : l'art de rendre synonymes liberté et servitude, paix et guerre, démocratie et dictature. Y résister est un devoir, aurait dit Foucault.

Claro que tal novedad se nos vuelve hoy de lo más delicuescente y, en su programada obsolescencia, vale lo que su infidelidad, por tanto, su liquidación total, su solución final –también para el arte. No por nada, Valerio Adami, ya nos avisaba en su *Diario del desorden* que: «Aquel género preciso, «lo nuevo», que no estaba ni en Roma ni en Bizancio, ha hecho la historia del «arte de museo» y la tradición del «mercado» lo ha seguido, y ha hecho de un progreso vacío, un arte vacío : así la niebla se extenderá y no habrá más que ruinas». Conque: *Lick chops and basta. No. One moment more. One last. Grace to breathe that void. Know happiness.* Si bien se advierte muy cierta la pretensión de Adami, tal vez no lo sea menos que, en virtud de ello mismo, exista ya un Museo del Fuera de Lenguaje en las extralituratierras del Arte. Al fin y al cabo, nunca dejará de sorprendernos lo que puede enterrarse en los lugares más éxtimos³⁰⁷.

Sacrificio, crucifixión, hoguera, guillotina, máquina de fumigar, motocultivo, cámara de gas, crematorio, invernadero & sauna, ducha escocesa vs. artificios (*Ge-stell*), Instalaciones y policuadros, serialidad, toda clase de chismes tecnológicos, amor pseudolibre y narcisismo pleinairista, gadgets, interconectividad, etc. No hay duda : desde el disco celeste de Nebra a Tacita Dean, por poner un ejemplo último más o menos mediocre, habitamos el mismo e idéntico mundo. *Sic transit gloria mundi*, ya se sabe. La piadosa canallada, la Catástrofe de las catástrofes no habrá

³⁰⁷ He aquí, a su manera, una confesión gracquiiana a escala de autor que lo confirma: “Entre l'année 1972 et l'époque où, dans les années 20, j'ai découvert la littérature, il s'est écoulé autant de temps qu'entre cette époque et la publication de *l'Éducation Sentimentale* ou des *Poèmes barbares*. La vie d'un écrivain s'étire au travers de trois ou quatre ères littéraires, au moins, qui lui semblent pourtant un paysage fixe. Comme les vrais prédateurs qui sont casaniers, rien n'a bougé vraiment pour lui, sa vie durant, dans le territoire très circonscrit où il chasse, et dont il a jalonné les frontières de ses excréments. La cohérence de son oeuvre est au prix d'un certain privilège qui lui est imparti, à la fois d'exterritorialité et d'extemporalité. Exterritorialité: l'écriture est un enclave, qui met souverainement (sans garantir contre les risques) hors la loi: le royaume des fins particulières dont les exigences la régissent en connaît ni la nationalité, ni la citoyenneté, ni même aucune des morales reçues. Extemporalité: elle porte avec elle un monde, le monde qui lui est consubstantiel, et, l'espace de toute une vie, le conserve étanche aux caprices du calendrier”. De Gracq siempre es recomendable leerlo todo pero, aquí, traeremos a colación los libros que nos han servido hasta ahora y que nos servirán para las escansiones de más adelante. A saber: GRACQ, Julien; *A lo largo del camino*, Acantilado, Barcelona, 2008; GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005; GRACQ, Julien; “Familiarité du livre”, In: *Médium*, 2004/1 N°1, p. 11-14; GRACQ, Julien; *Entretiens*, José Corti, París, 2002; GRACQ, Julien; *Préférences*, José Corti, París, 1995; GRACQ, Julien; *Lettrines 2*, José Corti, París, 1974; GRACQ, Julien; *La Presqu'île*, José Corti, París, 1970; GRACQ, Julien; *Lettrines*, José Corti, París, 1967; y también: GRACQ, Julien; *La Littérature à l'estomac*, José Corti, París, 1950.

sido el Apocalipsis, sino antes bien el Desastre Oscuro y, a partir de ahí, su discursividad hecha mundo, escondida a vista de Google en la diaria masacre capitalista, ya casi zombi pero siempre, la “Inc.” obliga, caníbal, y en el más que ignominioso, aburrido, marketing adaptativo: la mercancía arrojada al mundo, el desastre del sujeto, *hèlas*, en medio de la Verdadera Vida Ausente.

Pero vayamos, mejor, caso por caso, manga por manga, hombro por hombro, hombre por hombre (dado que, siendo ellos quienes forcluyen las desfiguradas figuras de las mujeres, siempre se trata, en consecuencia, exclusivamente de ellos y, sin embargo, entre paréntesis fenomenológicos, oposiciones dialécticas o rombos psicoanalíticos siempre se trata, en cambio, de ellas³⁰⁸), sombra

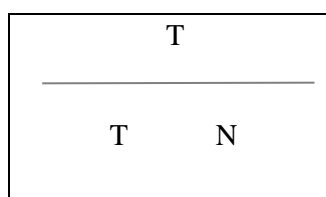
³⁰⁸ Sostenemos que tanto fenomenología, como dialéctica y psicoanálisis presuponen, y no sólo en cuanto orientaciones del pensamiento, un devenir mujer, por tanto, en el sintomático estado actual de las cosas, son ficciones, por tanto, verdad y por definición no-todas. Dice Roudinesco que “Si l’on doit à Darwin d’avoir réduit à néant la thèse du chaînon manquant, censé unir le nègre au singe afin d’exclure l’homme blanc civilisé du règne animal, on doit à Freud d’avoir été le premier, à la suite du marquis de Puységur, à renverser la hiérarchie qui donnait la parole au maître, seul habilité à traduire le discours du sujet observé. L’irruption de la parole – et donc de la parole des femmes – sur la scène d’une nouvelle science de la psyché fut sans doute l’un des moments fondateurs de l’histoire du freudisme. Certes, Freud et ses héritiers ne donnèrent la parole au sujet écouté – et non plus observé – que pour apporter la preuve, introuvable d’ailleurs en termes d’évaluation, de la véracité d’une théorie et de l’efficacité d’un traitement. En conséquence, ils laissèrent aux historiens le soin de déconstruire le pouvoir mythique du commentaire de cas et de lui substituer, sans jamais l’effacer, l’histoire réelle du vrai patient masquée par la fiction savante. Au point d’ailleurs qu’il est admis aujourd’hui que la levée de l’anonymat des cas est au fondement de toute forme d’historiographie sérieuse dans ce domaine. De même, la levée de l’anonymat est en passe de s’imposer dans les procédures de don de sperme, comme si la connaissance de l’origine biologique était, pour un sujet, aussi centrale que le dévoilement de l’archive jusque-là effacée. Si le thérapeute reconstruit une fiction destinée à prouver la validité de ses thèses, le patient, lui, cherche à savoir si ce qu’il a vécu est positif ou négatif. Et pour transmettre son expérience, il a recours à la pratique d’une écriture de soi qui exprime une tout autre vision que celle voulue par le thérapeute. Quant à la restitution par les historiens de la réalité des cures, elle permet de donner la parole à des êtres sans écriture, dont les traces ont été retrouvées dans les archives. Toutes ces structures narratives sont distinctes les unes des autres, mais elles témoignent par leur coexistence, à chaque époque, d’un partage incessant entre une conscience critique (celle des savants et des historiens) et une conscience vécue (celle du témoin). De nos jours, il n’est plus guère possible de rédiger de grands récits de cas. Depuis plus de trente ans, en effet, les romanciers ont investi de façon massive la technique de la cure, soit parce qu’ils s’y sont confrontés en tant que patients, soit parce qu’ils ont supplanté les psychanalystes en devenant les narrateurs de leur ego-histoire. L’autofiction, qui valorise une narration « affranchie des censures intérieures » tout en se fondant sur le principe d’une adéquation entre narrateur, auteur et héros, s’est ainsi substituée au formalisme descriptif issu du Nouveau Roman, dénué d’intrigue, de subjectivité et de psychologie, au point que chaque œuvre romanesque ressemble désormais à une histoire de cas. L’auteur ne se pliant plus, désormais, aux règles d’une esthétisation susceptible de transformer une réalité en un récit distancié de l’affect – dans la droite ligne de l’héritage de Marcel Proust, Philip Roth ou Serge Doubrovsky –, le procédé contemporain de l’autofiction a fini par réduire la littérature à la mise en spectacle d’une prétendue authenticité, du sexe et de l’émotion : une sorte d’autobiographie permettant à un auteur de se prendre pour le clinicien de sa propre pathologie. Par ailleurs, en même temps que se développait le culte de l’autofiction, les patients, grâce à la télévision, à Internet et à la communication de masse, se sont transformés en confesseurs de leur propre névrose. Du coup, les psychanalystes se sont trouvés comme dépossédés de leur statut de commentateurs de cas. Et ce d’autant plus que ces mêmes patients ont acquis le pouvoir de poursuivre leurs thérapeutes devant les tribunaux, lorsqu’ils se reconnaissent dans le récit que ces derniers font de leur cure et que celui-ci ne leur convient pas. Le partage ancestral entre la conscience critique et la conscience vécue semble ainsi avoir disparu de notre horizon à mesure que s’est évanouie la confiance accordée par le sujet au représentant de l’institution soignante. En conséquence de quoi les psychanalystes contemporains ont renoncé aux grandes anamnèses, autrefois en vigueur dans la corporation savante, au profit de petits récits de cas visant à illustrer tel ou tel aspect d’une orientation clinique”. Fuera de ello, como se habrá comprobado no hemos abundado, lo que se dice, en la consabida definición de las orientaciones del pensamiento. Y sin embargo, desde el principio, no hemos dejado, a la vez, de demostrarlas. Por lo demás, lo único que convendría establecer de una buena vez es que ninguna de las tres son, bajo ningún concepto, hermeneúticas (aun cuando, para ello, se quisiera argüir la incumbente sospecha).

por sombra, sin importunarlas, *du courant du ombre* hasta llegar, al fin, a atisbar la hermosa luz de ese día invertido. Procedamos, pues, como el viaje de una danza o un canto, figurando ciudades y autores como un texto fílmico. Una sombra es la impresión de una cosa, como aféresis de la muerte, es decir como vocablo, en el aire. En fin: que simbolizaremos algunas imágenes. Algunas figuras, francamente abstractas, desfiguradas hasta el fantasma, algunas psicogeografías, voces, ciudades, ruinas en los vagamente históricos terrenos del sueño despierto, en los febriles entrelagos de la Cosa, es decir, ~~La~~ Literatura, es decir, la cochina materia... eso es, a decir verdad, de lo poco que nos queda, vamos a traducir, desprovisto de fidelidad al resol verdades.

3.2 Dialéctica y Literatura (Balzac y Flaubert)

Todo y nada poseen –y comparten–, cuasi-inmemorialmente, sus *storytellings* y sus *histories writings*. En un artículo del 68, publicado en el nº 4 de *Ornicar?*, recogido más tarde en su libro titulado, para nada casualmente sino en homenaje a Balzac, *Un Début dans la vie*, Jacques Alain Miller se proponía demostrar la matriz (¡ahí es nada!). Su finalidad sin fin, era, a lo que parece, la de que cada quien pudiera ponerla en marcha. El texto, axiomático a más no poder, se compone de 25 tesis numeradas. De las cuales, a continuación, reproducimos algunas:

0- El Todo. Por consiguiente, fuera de él, nada. Si digo la Nada, tengo que enunciar el todo que los engloba. Ahora vienen variaciones sobre este tema.



1- Y así sucesivamente. Cada Todo nuevamente determina una Nada y exige que enunciemos un Todo superior: T0, T1, T2... Es es el esquema de la estratificación.

2- ¿Y la Nada? Voy a enumerarla ¿Por qué no? Pero también puedo muy bien considerarla siempre la misma, ya que la suscita siempre la misma operación. Podemos decir: N es la causa de la estratificación, de la multiplicación de los T.

3- ¿Por qué no decir que es también el mismo Todo el que se repite, se re-escribe,

siempre una vez más? La operación única que se reproduce se escribe: $T \rightarrow N \rightarrow T$. N causa la reduplicación de T. O también: es el intervalo de T consigo mismo.

4- T y T son lo mismo, con una Nada de diferencia. Diremos: una entidad que comporta N está clivada, es decir, a distancia de sí, constreñida a repetirse. Su parte N se separa incesantemente de ella y ella la absorbe incesantemente.

16- Se puede probar también que el espacio correspondiente a la marca como tal es necesariamente inestratificable. En efecto, para estratificar, es preciso que el espacio de los lugares ya esté dado. El significante originario se sitúa y su sucesión se desarrolla en una dimensión única, un espacio sin niveles. Los números todavía no existen cuando se desarrolla la sucesión de las marcas unarias, clivadas, repetidas. Con la adición de las marcas comienza el número.

N)))

En el principio, es el lugar, donde no hay nada. Pero no hay lugar sin marca: un concepto, un cerco, un índice, un punto, marca de la falta de marca. Ahora bien, la marca que falta y la marca de la falta no son aquí de tipo diferente y no se distinguen. Hay la marca, eso es... Todo.

Y si lo retrotraducimos hacia el devenir: hay la falta y toda ella es... no-toda. Cosa que demanda y requiere amor, filología. Así pues, supongamos que el lenguaje estructura el Todo de la relación interhumana: Balzac se nos mostraría, entonces, como la relación interhumana (la plusvalía) estructurando el lenguaje; en Flaubert, en cambio, tendríamos la estructura relacionando la interhumanidad (la tontería) del lenguaje; en Proust, la interhumanidad (la *papelabra*) lenguajerando la relación estructural (la canallada); en Joyce, el lenguaje y el fuera de lenguaje (la locura) desestructurando el todo de esa misma relación interhumana... y, por fin, estaría Beckett: el nada de sentido, el algo insignificante tampoco de las verdades interestructurando el lenguaje de la nueva intensidad perceptiva. “La demande évoque le manque à être sous trois figures, le rien, la haine et l'indicible”, he ahí un buen logión lacaniano.

En realidad, se trata de una dialéctica muy fina, locomotora y locoemotiva, un hilo rojo en repetición lógica que recorre, largo y tendido, toda la Historia (si no: toda ~~La~~ Literatura), una de esas paradójicas precisiones diferenciales que nos aporta un cierto realismo especulativo, epocal, anhistórico sin duda, algo así como una fatal belleza de piel interna en el extraño cuerpo de un sustrato de fantasía económica, la cual nos retrotrae un puñado de milenios más acá y, según parece,

más allá de Balzac. En concreto, por lo que hace a nuestra lógica de casos, podríamos formalizar esta matriz Todo/Nada *as follows*:

BALZAC (T) \neg FLAUBERT (N) \cap PROUST (T/N) \sum JOYCE (T-N) \ddagger BECKETT (*Etwas*)

Lo que, en cierto modo, se dejaría leer: el burocrático Todo balzaquiano es negado por la tonta Nada flaubertiana conjuntándose ambos en la oposición Todo/Nada verdaderamente ausente, puesto que retotalizada, de la fenomenología proustiana del tiempo perdido y recobrado, ella misma envuelta ya en la “continuanarración” (T-N) joyceana compatible al *etwas*, ese pequeño algo, genérico que es Beckett. *Una con l'altra dentro le se cazza*. Al menos tal habrá sucedido en el plano de inmanencia. Aunque también es verdad que la inmanencia, en cierto aspecto batailleano o maladaptativo, viene dada cuando un animal se autodevora o devora antropológicamente a otro. Y, en ese sentido *La Comedia Humana*, así como ~~La~~ Literatura entera, puede decirse plenamente inmanentista. ‘Philogenetically, the first representation of primary repression may be the act of eating or being eaten by the Other (cannibalism). The oral object comes before the genital phallic object although without the latter reproduction would not take place and neither would, therefore, the oral object. Humans don’t die from the absence of sexual activity (sex, however, can lead to death) although humans will die without food. But, again this is a circular argument because the oral object and food are preceded in the paternal metaphor and the psyche of the progenitors by the phallic and sexual object. The circularity between oral hunger and sexuality can be observed in the rituals of some aboriginal tribes where public sexual initiation in adolescence culminates in a feast where the community eats two new young lovers after they have been ritually killed following the sexual act. Eventually, and philogenetically speaking, signs come to represent the thing/object predator animal or animal of prey in the same way that ontogenetically signs come to represent the mother as a food/love object. Letters originally were signs that referred to totem animals and the traumas and primordial experiences associated with them. The unique characteristic of the animal is transferred from the animal to the letter and the characteristic of the letter becomes a difference in relationship to other letters that then become words functioning in reference to other words that represent both the subject and the object of signification. Adult humans invented language and, once invented, language becomes part and parcel of the process of socialisation of children and future generations. Nevertheless, there are traces in language of the origins of letters in the Real. At this point the Real means two things. Zero as the result of the subtraction of a number, as an absence of something that has been lost and erased, and zero as the presence of the void, like an empty mirror or a blank sheet of paper subtracted from the surface of the earth or the wood of a tree. The Real is

the empty set and the null set, a zero for the subject and a zero for the Real; the null set within the empty set which does not represent a missing object or a missing signifier for a missing object. It is the zero that represents a presence within an empty set beyond the signifier and that undergirds rather than destroys/threatens the signifying system. The vocalisation of gesture, of an action, a step, a sign, or the mark/ trace representing an unmarked/repressed state, represents the void of absence, the voice that erases the step, and that leads to speech and the letter of language. Speech is intrinsically associated with lying and misrepresenting/concealing other signifiers (the mark conceals the unmarked). At the same time language requires honour, fidelity, and trust in the word of the Other and the dignity of das Ding. The subject is cancelled and alienated by metaphor, name, and signification (the Other), while at the same time the latter circumscribe a Real hole beyond the signifier³⁰⁹, argumentan Moncayo y Romanowicz. Conociéndose que el desastre del sujeto debe ser, a lo que parece, lo único verdaderamente trascendente, pues el “yo” no supondría ya más, en este sentido, que el “resultado” de esta operación, de esta marca, generativa de la falta y de su violento núcleo de silencio. Ya va siendo hora de que empecemos a meternos en nuestras preciosas

³⁰⁹ MONCAYO, Raul y ROMANOWICZ, Magdalena; *The real jouissance of uncountable numbers. The Philosophy of Science within Lacanian Psychoanalysis*, Karnac, Londres, 2015. Lo real : presentificación de la verdad, cuya apariencia lo es siempre en tanto que *in fieri*, es decir, haciéndose aparecer, haciéndose sentido, insentido, todo y nada, vacío, horizonte de acontecimiento. Desplacémonos un poco a Maldiney : “L’être-oeuvre d’une œuvre d’art est une auto-génèse qui ouvre le où de son avoir-lieu. Elle ne s’énonce pas. Elle se montre. Sa signification est une avec son apparition. Son épiphanie ne vas pas sans l’autophanie de celui en présence duquel elle « s’apparaît ». surgissant en co-présence, cette oeuvre et moi, tous deux uniques, nous nous rencontrons dans le où dont son moment apparitionnel est la révélation. En cette rencontre que je suis passible de moi tel qu’ouvert ‘a cet avènement je m’adviens. Ce libre accès par grâce à mon être propre c’est précisément ce que ne peut pas celui qui est *pu* par un autre, ainsi qu’il en va ‘a l’extrême de la psychose. Le psychotique, en ce dernier état, ne reconnaît l’autre ni comme soi ni comme autre. Il est plongé dans une ambiance obsidionale où il n’y a ni distinction ni communication entre le propre et l’étranger, entre l’ipséité et l’altérité. Un homme ne sait plus en être là de lui-même et de tout quand il n’a plus de là faute de où. L’ouverture du où, suprême diathèse d’actif propre à l’oeuvre d’art, est bien cet *extremum* dont Oscar Becker dit qu’il ne s’atteint que par un saut et dont le caractère insigne est irréductible aux catégories de la pensée théorique. Une œuvre d’art contredit à la formule d’Aristote : οὐδέποτε νοεῖ ἀνευ φάντασματος ἡ ψυχὴ (jamais l’âme ne pense sans représentation imaginaire). Elle n’attend pas que l’imagination procure à la pensée un corps d’apparition qui permette de la mettre en vue. Elle est présente elle-même à celui qui entre en présence de lui-même en s’ouvrant à elle à partir de rien. L’art met en vue en le mettant en œuvre ce dont la mise en vue est par ailleurs impossible : l’ouverture du Vide et du Rien, qui ne sont rien d’étant, empirique ou idéal. Ils n’ont lieu qu’à s’ouvrir avec le rythme. Un rythme a lieu dans l’Ouvert pour autant que l’Ouvert s’ouvre en lui sous la forme du Vide et du Rien. Un rythme ne se déroule pas devant nous comme un spectacle. Nous l’existons de toute notre présence. Il ne se donne pas à voir mais à être. Il exclut l’imaginal comme l’excluent toutes les œuvres dont nous avons tenté de rejoindre l’être-oeuvre à la poursuite du sans trace. Qu’il s’agisse des Kakis de Mu ch’i, du Losange aux deux lignes noires de Mondrian, des Formes Circulaires de Robert Delaunay, de la vague du souffle dans un tableau de Bazaine, de l’émergence de l’abrupt en l’espace suspendu de Tal Coat, le vide de ces tableaux n’est pas localisable en eux comme un blanc sur la carte du monde. Il n’est pas un rien étant comme le rien qui constitue le trop plein de la psychose mélancolique ou la fin pérenne du monde dans la schizophrénie. Il s’ouvre à même l’événement-avènement dans l’exclamation ubiquitaire duquel éclate la surprise de l’Puvert. L’Ouvert est le où de ce qui a lieu d’être. Ce qui se lève en lui, c’est cette présence d’absence à laquelle s’envisage notre transpassibilité”. Nada más estructural a fin de cuentas que la indeterminidad, el apeiron, lo sin forma, lo amorfo en sí mismo, es ahí, en ese entreyo, donde uno nada o se ahoga en lo real del síntoma, en la travesía fantasmática, en lo que hace sujeto. Así todo, en cuanto a la cita de Maldiney, vid. MALDINEY, Henri; *Regard, parole, espace*, Éditions l’Age d’Homme, Lausanne, 1973, pp. 458-459

molleras que el *Wo Es war, soll Ich werden* funda toda suerte de homosintaxis. Y ello *sub species aeternitatis atque sub species historiae*.

Y es que, dentro del plano de inmanencia, allí donde uno vaya, a través de sus infinitos rodeos, en ese paseo perdido, siempre acaba sintiéndose, un tanto siniestramente, como en su propia casa. El Todo commueve, la Nada angustia, el resto (la verdad que, a pesar de ser no-toda o aún por ello, contiene perfectamente a la mentira) no es más que la dulce mierdancolía filosófica. Por muy preclara que sea una verdad dispone siempre de un núcleo hosco, melancólico, intratable. Allí es donde habrá que ir infracasablemente a buscarla. Sólo que nosotros aspiramos, fielmente, a que siga igual que cuando la encontramos, dejarla intacta, igual de dura e inmaculadamente salvaje, salvaguardarla. Nada como estar en casa, en efecto.

Affirmation parfaitement risible, car l'histoire réelle est produite par les gestes des hommes qui portent leurs outils et qui portent leurs fusils mais aussi, effectivement, par leurs langages : ces gestes plus légers, et plus articulés. Ces langues qui circulent entre les hommes, comme une trame, ou un réseau d'échanges ... Quand le langage passe d'un homme à l'autre, il y a ce procès d'échanges, comparable à l'échange des marchandises. Si je donne une toile contre du blé, la toile change de forme, elle n'est plus seulement de la fibre tissée: ça devient une forme marchande, une « valeur ». C'est ainsi que fonctionne le langage : un change de forme entre les hommes. Des choses passent entre les mains et entre les bouches des hommes, ça produit de l'histoire, de la réalité. Mais ce n'est pas « le Texte comme histoire réelle ». C'est une grande circulation économique avec un poids de sueur et de sang. Et je pense que ce poids d'échange est créateur. Et que le mot « créateur » n'est pas un mot aboli, contrairement à ce qu'avait décidé la Mode structuralotextualiste. Ce n'est pas le Texte qui est intéressant. C'est l'échange des hommes, manifeste ou secret, et ses trames. [...] Désir sexuel, mais aussi désir de manger de détruire et aussi, peut-être, désir de mort. La recherche des transformations produites au niveau du discours, du récit poétique et narratif est fonction de tout ce qui se fait à partir de ce désir. Mais je ne peux pas vous dire, à partir des livres du passé, ce qu'est le mouvement que nous entrevoyons. Si je veux vraiment tenter de m'expliquer, je vais me contraindre, malgré moi, à dire comment nous écrivons. Ainsi l'Hexagramme, c'est ça. C'est le mouvement qui fait que tous les récits se transforment les uns dans les autres : chacun d'eux est implicitement la proie d'un procès plus profond qui court de l'un à l'autre livre à l'autre- comme une sorte de grande phrase non dite, et reliant ce qui se passe à Berlin, à ce qui se passe à Jérusalem, en passant par ce qui a lieu à Bâle, à Chicago, à Munich, à Paris. Cela ne veut pas dire que le « Texte » est l'histoire réelle ... L'histoire réelle se passe dehors : dans les usines, dans les rues, [...] Au milieu de tout cela, ce n'est pas un hasard s'il y a

une trame, un fil qui court, une sorte de fil rouge : le langage sur le peuple juif. Le récit sur le peuple juif, pourquoi est-ce qu'il se retrouve partout? Il n'y a pas une révolution ou une contre-révolution qui ne disent quelque chose sur « les Juifs » soit pour, soit contre. C'est comme une sorte de pointe extrême – de cette frappe. [...] Tout langage, tout segment de langage (ou tout texte, si l'on préfère, au sens minimum que ce mot sobre garde, après l'inflation et la religiosité textualiste) peut être considéré comme l'ensemble de toutes ses traductions, du moins de toutes celles qui sont significativement différentes. [...] Mais si l'on veut faire une phrase pour qu'elle soit très riche en traductions, on fera une phrase très pauvre. Parce que, justement, la littérature ne parle du langage qu'en parlant d'autre chose. C'est en essayant de dire quelque chose d'autre - qui est difficile à dire, ou d'une simplicité si limpide qu'elle se fait insondable - qu'on le dira dans une phrase infiniment riche de variantes. Si la littérature essaie de fabriquer de l'obscurité, elle n'y arrive même pas, elle produit plutôt de la simplicité embrouillée. C'est un peu le cas de certains écrivains qui ont commencé en style Sagan pour aboutir à un hermétisme laborieux. Je pense que, tout au contraire, la véritable écriture va souvent en s'éclaircissant. L'écriture de Breton est plutôt plus limpide à la fin, alors que ses premiers textes sont plongés dans la « ténèbre » de l'écriture automatique - puisque alors ils tentent de coller à cette langue de l'inconscient, par la vitesse du poignet. Breton a essayé de conquérir la clarté. A l'inverse, ou de façon beaucoup plus paradoxale, la langue de Hölderlin entre dans une étrange obscurité lorsqu'il approche de la folie. Puis, dans la folie, tout à coup, elle s'éclaire et devient d'une totale transparence : c'est un coup de théâtre extraordinaire³¹⁰.

Ahora bien, ese algo (el *¡etwas!*) del sentido haciéndose es, en cuanto a su fondo infundado, esencialmente *fenomenológico*. “Da testimonio –dice Richir– de que hay alguna porción de “verdad” en “la apariencia”, sin que esta dimensión de “verdad” sea jamás “verificable” mediante protocolos o disponible –fijarla es hacer mutar el arte en academicismo, en imitación técnica de lo que ya está hecho. Y, en la medida en que también se puede caracterizar lo humano en el hombre

³¹⁰ Cf. “COMMENT CHANGE LA POÉSIE. Dialogue de Jean Pierre Faye et de Jacqueline Piatier” in *Change* 24, Agosto de 1975. En fin que *A louse is not a home*, un canalla jamás será un camarada y una masa nunca es un hogar. Y para librarnos de eso sólo queda el *Werk ist weg*, una y otra vez... Por eso esta dialéctica irresoluble no deja de tener sus consecuencias incluso a nivel archivístico: “Si tout est archivé, surveillé, noté, jugé, l'histoire comme création n'est plus possible : elle est alors remplacée par l'archive transformée en savoir absolu. Mais si rien n'est archivé, si tout est effacé ou détruit, rien n'empêchera le récit d'être emporté vers le fantasma, ou par la souveraineté délirante du moi, au profit d'une archive, en quelque sorte réinventée, fonctionnant comme un dogme. Entre ces deux impossibles, qui sont comme deux bornes d'un même interdit – interdit du savoir absolu, interdit de la souveraineté interprétative du moi –, il faut bien admettre que l'archive, détruite, présente, excessive ou effacée, est la condition de l'histoire. Autrement dit, l'obéissance aveugle à la positivité de l'archive conduit autant à une impossibilité d'écrire l'histoire que le refus de cette même archive”, piensa muy correctamente Roudinesco en *Lacan, envers et contre tout*, Seuil, París, 2011. Y es que, como creemos haber repetido suficientemente, el saber no es más que un fantasma hecho para el goce.

como lo que es susceptible de hacer sentido, el arte en su creatividad comporta, asimismo, un testimonio de lo humano – y ello es por lo que, fuera de los códigos recibidos de valorizaciones (generalmente fantasmagóricas), el arte nos parece, casi espontáneamente, tan valioso. Inútil, pues finalmente no está hecho nada más que en vista de sí mismo, es decir, también, de la fragilidad y de la precariedad de lo humano, de lo que en lo humano es irremplazable y desborda por todos los lados aquello que se codifica ciegamente y se reconoce, por ello, en los límites de la cultura, de mi “yo” [*moi*] instituido y de mi “subjetividad”. Apremiar la obra de arte es reflexionarla sin concepto (Kant), es decir, reflexionar sin concepto de lo humano lo que engrandece a lo humano mismo en lugar de rebajarlo, porque es encontrar lo humano que sólo me maravilla en la medida en que no lo suponía y no me suponía, además, a mí mismo capaz de ello. Por tanto, también es abrirme a la encarnación de lo humano -que es una cosa totalmente otra que su incorporación, siempre más o menos ciega, violenta y forzada-, que hace acceder, mediante esta fenomenalidad in-finita (indeterminada) de la carne, a la dimensión fenomenológica comunitaria de lo humano (el “*sensus communis*” kantiano). “Utopía estética”, si se quiere, porque esta comunidad es inmediatamente, para aquellos que tienen acceso a ella, trans-subjetiva y trans-simbólica, puesto que vuelve a poner en juego las reglas y las prácticas instituidas y puesto que, en cierto sentido por ello mismo, nos reconduce al enigma de la *institución simbólica* (a su instituirse), es decir al enigma de lo que nos hace, fuera de la identidad lógico-eidética, en tanto que seres humanos. En efecto, habría que precisar enseguida que el arte no nos conduce solamente al placer de la maravilla, sino también al *vértigo* del fenómeno como nada más que fenómeno³¹¹. Por tanto, el acto del auténtico arte, en su gesto, es deshacer el ser en conjunto, es decir el Todo, en favor no de la nada sino, antes bien, de la nada “como” fenómeno, de la nada “sino” significante, del “también” de las verdades. El “rien” (que “*phénomène*”, que “*signifiant*”) es lo que viene a fundamentar el sin fondo de la infinita demanda de amor (es decir, también, el “*aussi que vérités*”). Su Historia no es más que la de un horizonte, entre muchos seguramente, de indeterminación.

³¹¹ RICHIR, Marc; *El cuerpo (seguido de “La verdad de la apariencia”)*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015. La traducción es mía [A. Arozamena]. Sólo que, como sostiene Le Bot, en otra parte: “L’art n’est ni vrai ni faux. Le propre de la pensée de l’art est de déconcerter les savoirs et les puissances du savoir. Les artifices artistiques, quand ils attirent l’attention sur la « langue » elle-même qu’on parle, accomplissent cet office. Ils détournent l’attention du « sens » vrai établi par les sciences. Ils la détournent de leur puissance technique”. Porque la episteme y las técnicas son sólo transferencias de la cuenta del esclavo al amo. De modo que el verdadero arte siempre está en casa, incluso en la pura ambivalencia. Fuera de valor y de sentido (único, es decir, de estética) el arte trasmuta todo lo que no perimplica. si elle (la ambivalencia) est de présence à l’autre et d’expérience de son alterité, cette relation est ambivalente. On ne peut la penser en termes de « valeur ». Elle n’exclut rien de son expérience. Certainement ni la fête ni le divertissement. Elle est tout opposée cependant au n’importe-quoi, au « tout » et au « partout » de la « culture » médiatique. La rencontre du réel, dans l’art, est marquée par son ambivalence essentielle : par l’émerveillement et par l’angoisse, ensemble. El exclusivo objeto del arte es lo real, es decir, la Cosa, el Comunismo, lo Otro, la Maravilla. Lo real de primero, lo real de segundo y lo real a la postre. En suma, lo real erre que erre, que es también lo leftover. Siendo el Acontecimiento algo así como el cesto de su destino.

De hecho, el deseo es lo fenómeno de la *Spaltung*, el apetito insatisfecho, la demanda de amor, se trasparenta en ella pero se produce mas allá, por ejemplo, en la dialéctica (inmanencia) de las verdades. Nada que dirima, nada que disipe esta nada más que fenómeno, esa nada sino significante, excepto tal vez el “pero también” de las verdades. Sólo que el deseo o el discurso se mueven, subrepticamente, en metonimias, el síntoma o el amor se conforman con las metáforas, es decir, se minusvalen. Todo dice: “ríndete, lo más hostil es lo más complaciente”. He ahí el otro arabesco sin comienzo ni fin : el del ficticio todo en las nihilistas y gélidas aguas del cálculo egoísta.

Bien mirado Todo es cuestión *Humoristische Roman*, es decir también, de Realismo e Historia. Pero, en el plano de inmanencia, lo que no es canibalismo, bulimia o anorexia, es interiorización y eso sí que supone todo un *ars vivendi*. Es más, al decir de las verdades, hay el mismo y único *mysterium burocraticum* actuando del “panorama” balzaquiano al “sonorama” de Nick Cave, pasando por el “odorama” surrealizante o el “striptorama” de Vivian Maier, para llegar al “glamorama” de Easton Ellis. Todo estaba ya en *La peau de chagrin* o en *Papá Goriot*, a quien se le deja de llamar “señor” cuando, precisa y despectivamente, se le empieza a llamar “papá”. Así pues, la novela clásica no es más que pulsión del Todo, operando siempre con la Nada esa de diferencia. De otro modo, ¿qué entender, si no, por “novela”? ¿Qué entender aunque pusiera adiós en todas sus páginas? Sostiene Faye: “Le Roman : expérience permanente sur le langage dans son pouvoir de rapporter. Et il faut s'attarder un peu sur ce mot-là, qui porte le mot « rapport » en lui : le mot même par quoi la pensée se fait science et opération. C'est parce que je conte que je puis compter : la rime des deux mots en langue française, leur identité en italien, leur radical commun en espagnol ou en allemand, le montrent bien. C'est parce que j'ai ce pouvoir de « rapporter » les tracés par la pensée, que je puis « rapporter » l'un à l'autre deux grandeurs ou deux ensembles d'éléments, et vérifier cette mesure sans fin. C'est le pouvoir de raconter qui rend possible la vérification. (Spinoza : la première signification de Vrai et de Faux a tiré son origine des récits.) Mais voici ce pouvoir même : il n'est encore ni faux ni vrai, - il est la possibilité illimitée du n'importe quoi. Expérimentation qui remonte donc à l'envers,- à l'envers du mouvement de la pensée qui met en place les dispositifs de toute vérification et la signification du Vrai». S'aventurer consciemment dans la divagation - au sens mallarméen - de la pratique narrative, c'est cette science à l'envers qui n'a pas de preuve, et déjoue toute science, ou la détruit. [...] Ce quelque chose, c'est la grande écriture collective et lourde, la figure historique et sociale par quoi le narrateur est porté; c'est en même temps la grande écriture noire de l'émotion et du désir sur le corps de l'expérience, ce corps impersonnel qui est aussi ma plus singulière possession. Ce quelque chose, c'est aussi le trait même que j'écris et par quoi immédiatement je me griffe, et mords sur la réalité. On peut suivre les

déplacements dans l'échelle du racontable à travers ses chaînes successives - roman de chevalerie, depuis le Lancelot jusqu'à l'Amadis de Gaule, roman réaliste comme « AntiRoman » ou « Roman Bourgeois », de Charles Sorel ou Furetière jusqu'à Marivaux, et Balzac, au récit stendhalien ou tolstoïen; Nouveau Roman ou nouvel « anti-roman », comme Sartre l'a dit à propos de Sarraute, déplacement joycien ou kafkaïen. C'est en effet suivre du même coup les explorations faites dans le corps mouvant de cette sorte de grande écriture généralisée, dont tous les traits sont, les uns par rapport aux autres, en proie à de réciproques déplacements. Le Faubourg St Germain est le contexte ou le référent commun à Balzac et à Proust : entre la Duchesse de Langeais et Du côté de Guermantes. Mais ce système de référence a bougé : d'une narration à l'autre, ce n'est plus le corps même de la Restauration, mais le point d'appui effrité de la bourgeoisie antisémite et du monde anti-dreyfusard. Dans la cour de l'hôtel des Guermantes est venu se loger - outre le narrateur lui-même - le giletier Jupien. Et la boutique de ce dernier est, en même temps, le lieu fort singulier où les singularités de l'émotion viennent, sous le regard du narrateur, se projeter. Dans la cour des Guermantes viennent interférer la grande narration balzacienne de la société, tissée comme en filigrane, et le récit entrecoupé, vacillant et noir du désir, que Charlus livre à travers quelques «mots»³¹². Novelar se habrá podido, obviamente, hasta el algo de la cualquier cosa (el claro ejemplo nos lo dará Beckett, y antes que él, algunas de las grandes figuras familiares: sobre todo Cervantes y Sterne). Pero la novela se va a instituir, en la era de la modernidad burguesa, como la forma literaria absoluta por pretendida excelencia del fenómeno relatante.

IMPROMPTU: Balzac precursor de la instalación y Flaubert atontador de la nada

Impromptus y fugas se traducen en excursiones, digresiones, diversiones, a veces en falsificaciones, plagios por anticipación y demás contramaneras. *Yes, sir; yes sir ~ Y est-ce art? Y est-ce art? ~ Where is art? Where is art? «Il s'agit d'une destruction totale».*

Tratándose de Balzac y Flaubert, en esta tesitura dialéctica, preguntémosnos ante todo, ¿quién es Balzac? Dios. Pero si Balzac es Dios, y de eso no cabe la menor de las dudas porque, de lo

³¹² “Destruction, Révolution, Langage”, in *Change 2*, 1969; p. 114. Ahora bien, Balzac, como novelista, debería ser considerado, antes que nada, todo un genio, el primerísimo, de la dialéctica moderna. Le debemos a Gracq el haberlo entrevisto: “Ninguna novela aislada de Balzac tal vez se sostenga por completo, si se las compara punto por punto con las de sus célebres rivales, pero su apuesta no se sitúa ahí: un siglo antes de su advenimiento al firmamento de la política, es por la virtud transfiguradora de las “masas” en literatura por lo que él apuesta, y por un cierto paso que se opera a veces – y que en La Comedia humana de hecho se opera siempre – de la cantidad a la calidad”. *Et voilà!* Si se dice, aunque ello sea mucho decir, que pueden existir algo así como leyes de la dialéctica. Esas serían, sin duda, dos: 1) la ley de identidad de los contrarios y 2) la ley de transformación de la cantidad en calidad. Para la cita de Gracq, vid. GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, p. 57. Por lo demás, como se sabe de sobra, las leyes siempre están al servicio del deseo.

contrario, tendríamos que inventarlo y entonces estaríamos en Flaubert, Hegel debe ser el Diablo. Por eso Marx, con razón, decía de sí mismo que él no era marxista... ¡porque era balzaquiano! Y, por eso mismo, a fortiori, G. Luca habrá firmado su pacto con el diablo: *a pact I signed with Satan, in order for me to understand that demonic dialectic to which my thought process is so faithfully fixed, and, from the non-Oedipal position of knowledge in which I find myself, my researches around the object, although Oedipal, can only now be captured in truth in what they have in them that is most brilliant, most precious, most filled with consequences.* Otra prueba, un poco loca aunque para nada tonta, de la dialecticidad balzaquiana nos la aporta Bayard en su genial (abundando droláticamente en lo desleído) análisis de *Las ilusiones perdidas*. Se trata, para ponernos en situación, de la escena en que Lucien, recién llegado a París en busca de la gloria (*la merde encore!*) literaria, es incitado por Loustau y cía. a hablar de un libro que, no sólo sí que habría leído a diferencia de sus contertulios, sino que incluso ya había criticado:

[...] comme Lucien s'étonne qu'on lui demande cette fois un article positif sur le livre qu'il vient de critiquer, il déchaîne à nouveau l'hilarité de ses amis. Il apprend alors que l'un d'eux a pris soin de passer à la rédaction du journal et de signer l'article d'un C. peu compromettant. Rien n'empêche donc à présent Lucien d'écrire un autre article dans un autre journal, en le signant cette fois d'un L. Mais Lucien ne voit plus rien à ajouter à sa nouvelle opinion. Il appartient ainsi à Blondet, un autre de ses amis, de refaire la même démonstration que Loustau précédemment, et de lui expliquer que « chaque idée a son envers et son endroit ; personne ne peut prendre sur lui d'affirmer quel est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires. Janus est le mythe de la critique et le symbole du génie ». Blondet suggère ainsi que, dans ce second article, Lucien s'en prenne à la théorie en vogue, selon laquelle il y aurait une littérature à idée et une à image, alors que l'art littéraire le plus élevé doit au contraire associer les deux. Et, pour faire bonne mesure, Blondet propose même à Lucien de ne pas se limiter à deux articles – signés C. ou L. –, mais d'en rédiger un troisième, signé cette fois *de Rubempré*, et qui réconciliera les deux autres, en montrant que l'ampleur des discussions suscitées par le livre de Nathan est le signe de son importance. La transgression ici est de deux ordres. Il est d'une part admis, et même recommandé, de parler des livres sans les ouvrir, et Lucien se couvre de ridicule quand il suggère qu'il pourrait en aller autrement. À la limite il n'y a d'ailleurs plus transgression, puisque plus personne ne songe à lire un livre, et seule l'apparition, dans l'espace des lettres, d'une personne étrangère aux comportements des journalistes les conduit à évoquer, mais pour la rejeter aussitôt, l'hypothèse de la lecture. Cette première transgression se double d'une autre, qui porte sur la possibilité de soutenir n'importe quelle opinion à propos d'un livre. Cette seconde

transgresión es una otra forma de la primera : s'il n'est d'aucune utilité d'ouvrir un livre pour en parler, c'est que toutes les opinions sont possibles et argumentables, et que, réduit à l'état de pur prétexte, le livre, d'une certaine manière, a fini d'exister.

*

Cette double transgression est le signe d'une perversion générale où tout livre finit par équivaloir à tout livre et tout jugement à tout autre, les avis étant réversibles à l'infini. Mais le discours qui est tenu ici par les amis de Lucien, même s'il s'apparente à celui de la sophistique, n'est pas sans révéler un certain nombre de vérités sur la lecture et sur la manière dont nous parlons des livres. L'attitude de Lousteau et de Blondet quand ils encouragent Lucien à écrire des articles contradictoires serait choquante s'il s'agissait du *même livre* pour les deux articles. Or ce que suggère Balzac est qu'il n'est pas exactement semblable dans les deux cas. Certes, le livre matériel demeure identique à lui-même, mais il ne l'est plus en tant que nœud de relations dès lors que la position de Nathan évolue dans l'espace social. De même *Les Marguerites* de Lucien ne demeurent-elles pas tout à fait le même recueil dès lors que l'auteur a acquis une certaine position sociale. Dans l'un et l'autre cas, le livre ne change pas matériellement, mais, en tant qu'élément de la bibliothèque collective, il subit des modifications. C'est sur l'importance du contexte que Balzac attire notre attention, en caricaturant certes son importance, mais avec le mérite de mettre l'accent sur ses déterminations. Prêter intérêt au contexte, c'est se rappeler qu'un livre n'est pas fixé une fois pour toutes, mais qu'il constitue un objet mobile et que sa mobilité tient pour une part à l'ensemble des relations de pouvoir qui se tissent autour de lui. Si l'auteur se modifie et si le livre ne demeure pas identique à lui-même, peut-on dire en revanche qu'il s'agit au moins du même lecteur ?³¹³

Ahí lo tenemos: Balzac demostrando dialécticamente que, para nada, son decepcionantes las ilusiones perdidas sino que, muy al contrario, serían bastante provenientes.

³¹³ BAYARD, Pierre; *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Minuit, París, 2007. Por cierto que ni jugamos ni inventamos: Balzac es Dios y Hegel el Diablo. Por la sencilla razón de que Balzac es el Todo y Hegel la Nada. Ya en 1872, justo un año después del sangriento final de la Comuna, a un cierto Ernst Hello le aullaba el inconsciente: "Hegel condensó el error [...] Su fórmula se encuentra sobre el frontispicio de la escuela de Satán... A Satán le podemos reconocer en la fórmula hegeliana [...], pues en su orgullo, Satán y Hegel incitan a una misma proclama: el Ser y la Nada son idénticos". Y es que, como pretende Gracq en *Leyendo escribiendo*: "la interconexión novelística generalizada que realiza por primera vez la genialidad de *La comedia humana* no permite solamente un efecto, el juego de un teclado con múltiples correspondencias: permite, al igual que la interconexión de un circuito eléctrico, movilizar el potencial de un sector novelesco alejado al servicio de un relato que languidece o que flaquea, y, de hecho, el milagro de esta obra formalmente tan desigual es que todo sentimiento de vacío desaparece muy a menudo en la lectura: las reservas novelísticas afluyen como por un juego de vasos comunicantes; el todo aquí no ordena solamente a la parte, viene a colmar sus deficiencias, instantáneamente". Cf. GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, p. 58. Sólo que las contradicciones no se superan sino que generan nuevas contradicciones, que tampoco se superan, sino que generan nuevas contradicciones, etc. Quizá sea Proust, el último maoísta *avant-la-lettre*, quien nos ayudará en el siguiente capítulo a entenderlo por mor de pastiches y papelabras.

Comoquiera que sea, ya no es tiempo, hoy, ni de farsas ni de tragedias, empero la síntesis disyuntiva de la *Comedia Humana* se vuelve subversiva en la época de la parodia (incluso científica) más avanzada y totalizada. Anota Le Bot en su diario con fecha de 18.12.86 que : « Ce qui se nommé « littérature » est une travail de la pensée qui ne porte nullement sur le « vécu », où seraient liés des savoirs et des émotions. Karl Marx dit qu'il en apprend plus de Balzac que des économistes. Mais c'est l'oeuvre de Balzac, une enquête sur « la comédie humaine » ; et la lecture est partielle, elle cherche dans la littérature des « documents ». C'est le contraire qu'on trouve dans la littérature : l'inexpérimentable ; ce qui n'advient qu'une fois ; ce qui ennuie si on le répète, devient un lieu commun. Quoi ? Tout événement sans causes qui, répétées, produiraient un même événement. Parmi les événements de langue uniques, il faut compter l'invention scientifique, quand même la science procède ordinairement par expérience qu'elle répète pour les vérifier. Mais elle ne trace ses sillons droits que dans l'espoir de heurter la pierre. Les algorithmes des sciences sont écritures. Le nom « littérature » met en avant ses « lettres » parce que les effets de ses travaux ont lieu dans la matière du dedans de la langue, non dans son dehors. La science traite ses graphes comme un outillage. Elle confie aujourd'hui leur « texte » à des machines qui le « traitent » plus vite que le cerveau couplé à la main. La littérature traite la langue comme un corps sonore pour que mon corps entre en résonance. C'est pourquoi, s'agissant de ce qui advient au corps-pensée, la poésie est la pensée qui atteint à la plus grande exactitude »³¹⁴.

La realidad en Balzac, de ahí ese realismo que encandilaría al imaginario estalinista, se basa, a decir verdad, en la magia y la burocracia. Balzac es, sin duda alguna, el primer Artista Total, el precursor de la instalación. Y ciertamente el Todo es una creación. Pero la creación, como la verdad,

³¹⁴ LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, pp. 84-86. 31. Y añade Rancière en otra parte: “Cuando Marx invita al lector a hundirse con él en los infiernos de la producción capitalista tal como la ciencia los descubre escondidos bajo la banalidad del intercambio mercantil, está tomando prestada su referencia textual a la Divina Comedia de Dante. Pero el gesto hermenéutico que cumple es un préstamo de la poética dispuesta en *La Comedia humana* balzaquiana. La mercancía es una fantasmagoría, una cosa de apariencia simplísima pero que, en realidad, se revela como un nudo de sutilezas teológicas: este principio de la ciencia marxista mana en línea recta de la revolución literaria que se desvía de la lógica de acciones presuntamente gobernadas por fines racionales hacia el mundo de las significaciones escondidas en la banalidad aparente. Es a Balzac a quien, incluso, toma prestado su principio más paradójico: para comprender la ley del mundo, no solamente es preciso buscarla en las cosas más banales: hay que dar a estas cosas banales su aspecto suprasensible, fantasmagórico, para ver aparecer en él la cifrada escritura del funcionamiento social. Por eso, más tarde, podrá W. Benjamin recurrir a la teoría marxista del fetichismo para explicar mediante la fantasmagoría mercantil y la topografía de los pasajes parisinos la estructura de la imaginaria baudelaireana. Y es que la “flânerie” baudelaireana tiene su lugar menos en los pasajes de los Grandes Bulevares parisinos que en la tienda-gruta de Balzac, que es quien conceptualiza la teoría del fetichismo y quien obsesionará a la ensoñación surrealista del inspirador inmediato de Benjamin, Aragon, cuya encantadora caminata en el pasaje de la Opera y ante la desusada boutique del vendedor de bastones prolonga la fantástica descripción de las Galeries de Bois y sus modistas con sombreros inconcebibles”. Tampoco se colige absurdo, por cierto, que, a todo esto, el surrealismo no resultara sino, evidentemente, una teta más hermosa que todos los senos del mundo, incluidas ciertas hipotenusas, logaritmos amarillos y cosenos.

es no-toda. O de otro modo, toda creación es en realidad un plus de ser (*Mehrwessen*) y el plus de ser (*Mehrwessen*) no es más que un efecto de creación. Y, desde luego que, en todo ello, es decir en cualquiera que sea el tipo de creación como hacer surgir el amor con todas sus patologías, puede haber algo más de magia que de ciencia. “Se trata – dice Sibony– de tomar apoyo en las rupturas de encadenamientos, racionales o no. Incluso en la búsqueda matemática, reino de las razones, los tiempos más fecundos son momentos irracionales: el encadenamiento racional nos lleva helicoidalmente al campo de operaciones y, en él, suceden cosas que dependen de la intuición, la iluminación, los alaridos del cuerpo, la memoria, los llamamientos del lenguaje, y dependen también, un poco, de la magia... La diferencia entre la magia y la ciencia es que la ciencia puede controlar como variables nuevas lo que procede de lo real, es decir, que es menos estable que la magia; la magia es demasiado estable, demasiado racional en su irracionalidad. De ahí que muchos prefieran las formas abiertas, aleatorias de lo irracional para comunicar con su forclusión, con lo que ellos han sacrificado de sí mismos, con su memoria casi extinguida, su pérdida genealógica, su huidizo destino –imagen de su origen–, su tenaz deseo de otra cosa, inaccesible a toda preferencia”³¹⁵.

En efecto, lo opuesto dialécticamente al arte no es otra cosa que el artista pero, impensablemente, «el arte» es siempre una mujer. Sólo que su *Bel paese* estará más forcluido aún que el «scripta volant»: gesto olvidado, voz silenciada, mirada prohibida, representación forcluida como un volcán dentro de una semilla. ¿Cómo declinarlo, así pues? ¿*das Weib* o *der Fleisch*? El arte siempre habrá sido una mujer, no siendo el arte sino efecto de verdad para el pensamiento, relación de lo real. Schöenberg repetía siempre que «se pinta un cuadro no lo que

³¹⁵ Sibony, D.; *Entre-deux*, Seuil, París, 1991. La traducción es mía. Nada más racional y mágico, por otro lado, que nuestra burocracia. Sólo que nos racionaliza, al consabido precio de sus múltiples irracionalidades, a través de todo su aparato de Estado. No extraña que Lacan viera en ella la forma más acabada del humanismo, a saber, el recorrido histórico que va desde la mierda hasta la burocracia: “no por ello deja de ser cierto que esta formidable elucubración de horrores, ante la cual flaquean, no sólo los sentidos y las posibilidades humanas, sino la imaginación, no es estrictamente nada al lado de lo que se verá a escala colectiva, si el gran, el real desencadenamiento que nos amenaza estalla. La única diferencia que hay entre las exorbitantes descripciones de Sade y una tal catástrofe, es que ningún motivo de placer habrá intervenido en esta última. No serán los perversos quienes la desencadenarán, sino los burócratas, acerca de los cuales ni siquiera habrá que saber si serán bien o mal intencionados. Será desencadenada por una orden, y ésta se perpetrará según las reglas, los engranajes, los escalones, las voluntades doblegadas, abolidas, encorvadas, por una tarea que pierde aquí su sentido. Esa tarea será la reabsorción de un desecho insondable, dado aquí en su dimensión constante y última para el hombre. No olvidemos que ésta es desde siempre una de las dimensiones en las que puede reconocerse lo que el dulce soñador llamaba gentilmente la *hominización del planeta*. En lo tocante al reconocimiento del pasaje, del paso, de la marca, de la huella, la palma del hombre, podemos estar tranquilos -allí donde encontramos una titánica acumulación de conchas de ostras, manifiestamente sólo pueden ser hombres los que pasaron. Allí donde hay una acumulación de desechos en desorden, hay hombres. Las épocas geológicas dejaron, ellas también, sus desechos, los cuales nos permiten reconocer un orden. El montón de inmundicias -en él se ve una de las facies de la dimensión humana que convendría no desconocer. Después de haber perfilado este túmulo en el horizonte de la política del bien, del bien general, del bien de la comunidad, retomaremos nuestra marcha allí donde la dejamos la última vez”. Vid. Jacques Lacan, *Seminario 7, La Ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

representa ». Por eso, Poussin, schöenbergiano por anticipación, el hombre, pues resulta que no sabe y no quiere saber nada de la mujer y, recíprocamente, la mujer no habrá sabido nada de Poussin.

Podemos considerar, y muy bien, como síntoma de la matriz productiva Todo/Nada a ~~La~~ mujer que no existe, al igual que ~~La~~ literatura (¡por supuesto!), donde se enmascara la furtiva, por tonta, duplicidad del sujeto... Le ça, donc... Aldonza !... y el ajuar de todas nuestras ex-Dulcineas. Así, en la entrada “INCONNU” de ese precioso diccionario que es el *Figurées, défigurées: petit vocabulaire de la féminité représentée* de Lascault acertamos con el siguiente contenido que transcribimos tal cual:

INCONNU (Chef-d'oeuvre).- L'un des tableaux les plus importants de l'histoire de la peinture n'existe pas. Il n'a jamais existé. Il n'a jamais été peint. Balzac l'a décrit dans une courte nouvelle, *le Chef-d'oeuvre innconnu* (1832). Il l'attribue à un peintre imaginaire: Frenhofer. Et la nouvelle se termine par la destruction de ce tableau inexistant: “Le lendemain, Porbus inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu’il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles”. Une série de mythes concernant la peinture et la féminité s'entrecroisent dans le texte. Il s'agit d'abord de la naissance, du surgissement d'un peintre, l'un des plus connus: Poussin. Poussin devient peintre lorsqu'il sacrifie l'amour à son désir de voir un chef-d'oeuvre, lorsqu'il oblige sa maîtresse Gillette à se déshabiller devant Frenhofer, lorsqu'il l'utilise comme monnaie d'échange, comme moyen d'obliger Frenhofer à lui montrer son chef-d'oeuvre. Être peintre, ici, a pour condition l'absence d'amour, l'oubli de la femme qui est amenée à admirer et à haïr l'artiste: “En ce moment, Poussin entendit les pleurs de Gillette, oubliée dans un coin. (...) — Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire, et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà”. Le peintre sacrifie la femme, l'avilit. Quand elle pose devant lui, il la transforme en cause formelle de sa peinture, il privilégie la vue et se coupe de son désir: “Quand je pose devant toi, lui dit-elle, tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes”. Il impose aussi à Gillette de subordonner son amour à la renommée de son amant; de payer, avec son corps, cette renommée: “Allons ajouta-t-elle en paraissant faire un violent effort, si notre amour périt, et si je mets dans mon cœur un long regret, ta célébrité ne sera-t-elle pas le prix de mon obéissance à tes désirs ? Entrons, ce sera vivre encore que d'être toujours comme un souvenir dans ta palette”. La femme sacrifie est à la fois objet de jalousie et instrument de promotion artistique. On sait (au moins depuis la nouvelle de Sartre) ce qu'est l'enfance d'un chef; la nouvelle de Balzac nous rend bien tristes face à l'adolescence d'un peintre. À la maîtrise vivante et sacrifiée de Poussin s'oppose la femme peinte, produite par Frenhofer, qui est censée figurer la courtisane Catherine Lescault. “Ce n'est pas une toile, c'est une femme”, dit Frenhofer.

Mais face à cette femme, le peintre se retrouve lui-même comme producteur souverain: comme “père, amant, Dieu”. “Cette femme, dit-il, n'est pas une créature, c'est une création”. Plus qu'une femme charnelle, elle fait jouir celui qui pour jouir a besoin d'avoir produit la cause de son plaisir. Objet peint, elle est résultat d'un auto-érotisme qu'elle permet de développer: “Combien de jouissances sur ce morceau de toile! s'écria Porbus”. Cette femme peinte est – explique Balzac – un amas confus de couleurs, “contenues par une multitude de lignes bizarres”. Pour produire une vraie femme, pour en jouir, pour surprendre ce qu'il nomme la “fleur de la vie”, par excès de travail, Frenhofer crée une toile à demi-abstraite, quelque chose que serait (si l'on peut dire) à demi-chemin entre Bacon et Kandinsky. “En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied un qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant!” Alors la femme est réduite à un fragment, mise en pièces: “Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée”. En 1832, Balzac produit (en la blâmant, en la moquant avec tendresse) une anticipation de la peinture non figurative et la situe paradoxalement en 1612. Alors, la peinture apparaît comme ce qui prostitue et tue la femme. Elle la découpe; elle échange l'amour d'une femme vivante contre la vue d'une féminité en miettes. Elle veut produire la vie sur la toile et méprise la vie qui précède l'intervention picturale. Mais cette exclusion de l'amour, ce privilège excessif donné à la vision et au geste picturale, cette prostitution par l'art en constituent peut-être pas des conditions nécessaires de la pratique des peintres. Elles font partie d'une conception tragique de l'art³¹⁶.

Références: Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, La Comédie Humaine, Paris, Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1950, t. IX, p. 389-414.

Es como si, desde aquí, aún oyéramos a Cézanne gritando: "Frenhofer c'est moi"! Ahora bien, retrocedamos, mejor, al mundo en que se ambienta el relato balzaquiano: en una carta del 29 de noviembre de 1647, para evocar la variedad en el arte de la pintura, y tomando como ejemplo los modos musicales griegos, afirmaba Poussin que la suya era como el modo hipolidio que “remplit l'âme des regardants de joie”. De ahí al duchampiano son los “regardeurs” quienes hacen los cuadros no hay más que un pequeño salto dialéctico pero adonde queremos llegar es a que Poussin, en pintura, equivale a los detalles de la Historia, mientras que Caravaggio, su opuesto dialéctico en la época, sería algo así el blanco y negro de la luz en haces o, de otro modo: el terror en blanco y

³¹⁶ LASCAULT, Gilbert; *Figurées, défigurées: petit vocabulaire de la féminité représentée*, U.G.E (coll. 10/18), Paris, 1977. Por cierto que con lo que bien podría hacerse un abecedario es con los libros que llevan el título de una letra: desde el “A” de Zukovski y el “a, A Novel” de Warhol hasta el Q de Luther Blisset, pasando por quién sabe el sinnúmero de ocurrencias.

negro. Y es que, al parecer, a Poussin se le hacía insufrible Caravaggio a quien acusaba, no demasiado improbablemente, de haber venido al mundo para destruir la pintura. Pero no era el arte de la pintura lo que el italiano iba a destruir en sus intentos sino, más bien, el sentido de la Historia (precisamente esas historias que Poussin adoraba contar por intermedio de sus cuadros)... más o menos las consecuencias que, en otro mundo no-clásico, Bracque y Picasso van a extraer de Cézanne, o sea, de Frenhofer.

A lo que se allega, como empieza a ser sospechosamente habitual, llegados a cierto punto, Julien Gracq llevándonos la contraria y, al mismo tiempo, dándonos la razón tiernamente:

Entre la novela y nosotros, en cuanto los intensos momentos de la acción se ralentizan, se halla la eterna presencia de un intermediario o, mejor aún, de un *go between*, de un correveidile que se interpone, menos como el coeficiente de deformación propia de todo temperamento creador que como un interprete más un animador. Es porque no hay un mundo de Stendhal en el sentido en que se habla de un mundo de Dostoievski o de Kafka: existe el mundo. Balzac como planificador de la armonía social, en *El médico de aldea*, en *Le curé de village*, e incluso en *L'envers de l'histoire contemporaine*. La clave del progreso está para él en el despotismo ilustrado (¡y no se anda con tonterías!), ver la deportación nocturna de los cretinos de la Gran Cartuja por Benassis, en El médico de aldea) de los notables y de los grandes propietarios, nunca en la intervención del Estado. El obstáculo (Los campesinos) es la clase rural emergente y explotadora de los campesinos recién enriquecidos. (Rigou en Los campesinos). Hay un reflejo de toda una corriente ultra de las ideas, prolongada a veces en la práctica (así administraba Villèle sus tierras en la región de Toulusse) que tendía a retomar en Francia el proyecto de Catalina II en Rusia: utilizar a los grandes propietarios, dotados de extensos poderes policiales y reglamentarios, como administradores coloniales para ordenar, vigilar, pero también ayudar, educar e ilustrar a la masa rural nativa (Balzac considera a los campesinos franceses casi como mujiks). El gran sueño social aristocrático, que persistió en Francia hasta los notables de la asamblea de 1871 y hasta el duque de Broglie, el de una Francia rural convertida en una suerte de Vendée económica antiburguesa, apacentando el ganado y arando en íntima comunión con la gran propiedad terrateniente y los curas, se extiende positivamente de principio a fin del idílico *Médico de aldea*, así como se traduce negativamente en la réplica con tintes negros de *Los campesinos*. “En cuanto el campesino pasa de su vida puramente laboriosa a la vida cómoda, o a la posesión territorial, se vuelve insoportable. Vais a ver algo del espíritu de esta clase en Taboureau, hombre sencillo en apariencia, ignorante incluso, pero ciertamente profundo cuando se trata de sus intereses” (Benassis en *El médico de aldea*). ¿No es el Kulak, y su rapacidad negativista, entregados a las gemonías, casi como en *Los campesinos*? Y, he ahí que el monárquico y reaccionario Balzac alcanza de manera inopinada la política social del Padrecito de los pueblos³¹⁷.

³¹⁷ Fijémonos bien: lo que Gracq sugiere, en efecto, no es que Stalin fuera balzaquiano, cosa aburrida a más no poder y hartó comprobable, sino que Balzac era estalinista y, por lo tanto, a decir verdad, más posmoderno *avant-la-lettre* que Lyotard, Groys, Zizek o Fukuyama juntos (*Kulturbolschewiken* todos ellos como la copa de un pino, cosa que no deberían descuidar las jóvenes generaciones que ya están creciendo en posmoderno). He aquí más perlas gracquiánas a propósito de Balzac: “Hay más de una novela de Balzac – y sobre todo, reconozcámoslo, más de un Balzac de segunda fila – donde la esencia del libro parece ser, no ya la relación del hombre con el mundo, no ya la relación del hombre con su semejante o con la sociedad, sino más bien la relación del hombre con lo mediato, materializado y convertido en dinero, de esas grandes entidades intimidatorias: con lo Mueble y lo Inmueble. [...] La relación vital, en Balzac, del hombre con su concha de caracol: en otros novelistas, los personajes cambian de domicilio, en Balzac se mudan”. Y en otra parte, ahora ya como el grandioso cronista del abajamiento que es, nota Gracq que: “Si Delacroix, au temps du romantisme, se fait bien souvent le modeste illustrateur de Goethe ou de

Genial lección literaria de la teoría del plagio por anticipación. Improvisamos, siguiendo esa brillante estela gracquiana, una sutil hipótesis oulipiana, si no una ficción burdamente cuántica: Balzac como plagiarlo por anticipación de Marx lo hace mal; le plagia en estalinista, trágicamente (nada de lo monstruoso nos es ajeno). Por tanto, repite como *Humana Comedia* la *Divina Farsa* de la plusvalía. Se hace prerrevisionista. Para corregirlo, Marx, admirativo lector de Balzac, rey de la dialéctica, tiene que abandonar su idea del *Humoristische Roman* y meterse a la filosofía. La Nada angustia, el Todo..., &c. Por ganar la *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, ~~La~~ Literatura perdió al príncipe de sus humoristas y, sin embargo, la pintura va a obtener como por arte de magia burocrática el impresionismo y el cubismo, y más allá el *Installation art*, la Obra Total, la Gran Amalgama.

Lo cual no deja de ser congruente con cierta peripecia picassiana. La relata, en esta ocasión, nuestro compañero Carlos Enríquez del Árbol, titulándola a la sazón ‘Picasso o cómo retratar a Stalin’. Dice así:

[...] hay retazos como el importantísimo de las vanguardias artísticas y literarias que intentamos explicar en otro lugar. Pero no nos resistimos a recordar una brizna de esa historia. Una pequeña secuencia que tiene lugar fuera de la Unión Soviética y en la que el sujeto implicado se llamaba Pablo Ruiz Picasso. El gigantesco artista malagueño había elegido como patria al partido comunista francés desde 1944 mientras esperaba el momento de volver a España, según sus propias palabras. Su contribución era extraordinaria para la organización: desde sus aportaciones económicas (dinero o cuadros donados políticamente que luego el partido vendía) hasta el inmenso valor propagandístico de su nombre. Obviamente ni esto le libraba de la crítica de los suyos. El asunto que se muestra como síntoma ocurrió el mismo año de la muerte de Stalin: 1953. Entonces Luis Aragon pidió a Picasso un retrato de Stalin. Cuatro años antes ya había

Byron, si Manet et Mallamé, à la fin du siècle, se traitent encore d'égal à égal, et même plus tard encore Apollinaire et Picasso, à partir du dadaïsme la poésie baisse secrètement pavillon devant la peinture, et Breton écrit Douze poèmes pour illustrer des gouaches de Miro – Miro que, tout de même, n'est ni Michel Ange, ni Rembrandt”. Por supuesto para Gracq eso supone un Far West antipoético tan aburrido como un Museo pero no dejará de tener que ver con lo que a continuación estudiaremos: a saber, el hecho de que Balzac pueda servir de modelo para la Instalación, precisamente *via* Picasso quien, por otra parte, ya se autodeclaraba un poeta venido a menos. Picasso, en este sentido, habiendo vendido todo lo que pudo en vida, es algo intermedio entre Cézanne y Rockefeller (o Dalí, por ejemplo). No bien Broodthaers ya está más allá del dinero, y por supuesto más allá de Howard Hughes. Cuando vende oro firmado más caro que el valor del oro ese día en la bolsa, logra sin duda hacer sonar la campanilla. *L'usure, l'usage de l'argent est la maîtrise du temps. On gagne du temps: on a des “biens” quand on a le temps, jusqu'à vouloir avoir tout le temps, avoir le tout du temps.* Y es que el dinero, en tanto que no existe, es el verdadero opio del pueblo. Por cierto que la famosa expresión marxiana no viene de Bruno Bauer sino de la construcción genitiva que estilaba Ninon de Lenclos (“les jansénistes de l'amour”) que es de quien se inspiraría Balzac « l'opium de la misère » para influenciar, definitivamente, a Marx. Ahora bien, en cuanto a la cuestión pecuniaria es preciso recurrir a las hermosísimas palabras de Voyer: “... pour une fatale beauté. Marx avait compris et dit que l'argent en développait aucune qualité chez l'individu et qu'inversement il n'en réclamait aucune. Le bourgeois est l'homme sans qualité. L'argent les a toutes. Balzac a longuement illustré ce fait. Ce qu'un commerçant peut faire, tout le monde peut le faire. Marx avait également remarqué qu'avec l'argent, seulement, le zèle au travail en connaît plus de borne car l'argent est exaltant contrairement aux tristes prêches utilitaristes des degauches. S'il faut changer le monde, c'est seulement pour connaître quelque chose de plus beau et de plus exaltant que l'argent. Vid. así pues: GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, pp. 62 y ss., así como VOYER, Jean-Pierre; *L'imbécile de Paris*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1995.

contribuido con un dibujo para el cumpleaños del ‘padrecito’ que consistía en una mano que elevaba una copa leyéndose por encima ‘Staline a ta santè’, un homenaje que había soliviantado a muchos de sus camaradas. Ahora Picasso retratará a un joven y bigotudo Stalin basándose en fotos de periódicos antiguos. En principio Aragon y Pierre Daix respiraron con la idea de Picasso que pretendía mostrar al *genssek* como un hombre del pueblo ajeno a medallas y uniformes. Pero la tormenta estalló de improviso. El retrato fue considerado una afrenta a Stalin, Aragon fue llamado al orden y *L’Humanité* publicó un comunicado del secretario del PCF que rechazaba la obra del ‘camarada Picasso’. Cartas de queja reprochaban que el retrato no expresaba las innumerables cualidades que resplandecían en el rostro del líder: inteligencia, humanidad, integridad, etc. Gracias a Daix conocemos las reacciones de Picasso, que no tienen desperdicio. «¿Te imaginas que hubiese dibujado al verdadero Stalin, al hombre en el que se había convertido, con arrugas, bolsas debajo de los ojos, verrugas? ¿Te los imaginas poniendo el grito en el cielo? Habrían dicho: ¡Ha desfigurado a Stalin. Lo ha envejecido! Por eso en un momento pensé pintar un desnudo heroico de Stalin. Sí, pero claro. Stalin desnudo. ¿Y su virilidad? Si se piensa en el tamaño de la polla de la escultura clásica. Es tan pequeña. Venga ya, se trata de Stalin, era todo un hombre, un toro. Por tanto, si le pones un falo de toro, y luego pintas un Stalin pequeño detrás de esa cosa enorme, dirán: ¡lo has convertido en un perverso sexual, un sátiro! Si eres verdaderamente partidario del realismo [¿cuantas admiraciones ponemos a la ironía de nuestro pintor?] coges la cinta y la mides adecuadamente. Pero eso es peor, convertirías a Stalin en un hombre ordinario. Luego, estás dispuesto a sacrificarte y haces un molde de tu propio aparato. Peor aún: ¿acaso te atreves a creerte Stalin? Después de todo, Stalin seguramente tenía una erección interminable, como las estatuas griegas. Dime, tú que entiendes de realismo socialista, ¿hay que representar a Stalin con o sin erección?»³¹⁸.

He ahí la fuerza erótica de todo un estallido. En griego, el estallido puede alegorizarse perfectamente como *ékphanéstaton einai*, y la fuerza erótica *érasmiôtaton*. Eso es Platón. Más concretamente: Fedro, 250 d. recordemos el pasaje: “De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces, cuando con el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa visión, etc. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se ve la mente - porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase a sí a nuestra vista o mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable”. ¡Menuda epifanía!

³¹⁸ ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos y TORREGROSA, Carlos; *El proletariado que existió*, Universidad de Granada, Granada, 2002, pp.185-192. Ahora bien, por otra parte, de Picasso a Carl André (veáse su famoso *hot dog* titulado “Balzac”), pasando por Koenig (*Rastignacs inatendus*), &c., parece más bien que el verdadero reino del colmo balzaquiano no habrá tomado cuerpo, finalmente, sino en el campo psicoanalítico y, más en particular, en las consecuencias lacanianas a la Sociedad Francesa de Psicoanálisis. Sólo hace falta echar un vistazo a obra magna de Roudinesco para darse cuenta de hasta qué punto está impregnada de estalinismos desatendidos: ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años I*, Fundamentos, Madrid, 1993; ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años II*, Fundamentos, Madrid, 1993; y ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años III*, Fundamentos, Madrid, 1993. Y, eso, ¡por no hablar de Facebook y el culto a la personalidad reducida!

Se sabe que para Lacoue-Labarthe, con razón o sin ella, la instalación no otropasaba de un avatar último de lo decorativo en el arte. Es, precisamente, en su escrito “Venise, Légendes” donde lleva a cabo su mejor vivisección: “Pour dire la technique dans son essence, Heidegger forge le mot de *Ge-stell*. C'est le concept, si l'on veut où se rassemblent (*Ge*) tous les modes du *Stellen* – c'est-à-dire de l'installer (l'étymologie est la même). En allemand, cela permet de circuler dans tout un réseau sémantique philosophiquement surdéterminé : *Verstellung* (dissimulation), *Vorstellung* (représentation), *Darstellung* (exposition, présentation), *Herstellung* (production), *Gestalt* (forme, figure), etc., etc. En français, le réseau correspondant, plus difficilement repérable, n'a pas la même charge philosophique. Ce qu'on oublie presque toujours de mentionner, toutefois, c'est qu'une vingtaine d'années avant d'utiliser ce pseudo-néologisme (*Gestell* est un mot tout à fait courant en allemand : c'est, par exemple, l'étagère) pour désigner l'essence de la technique, Heidegger, dans ses conférences sur l'art de 1935-1936 (*L'origine de l'oeuvre d'art*), en faisait le mot pour dire l'essence de l'oeuvre d'art. Du reste les développements sur la technique, même s'ils n'affrontent pas directement la question du rapport entre l'art et la technique, indiquent de manière parfaitement explicite que le moderne *Ge-stell* n'est en rien étranger à la *poiesis* des Grecs. On se prend alors à rêver : et si les « installations », c'était justement, depuis l'espace de l'art lui-même (s'il reste un « art lui-même »), une manière d'affronter cette question à laquelle il est peut-être prématuré de demander à la philosophie elle-même (s'il reste une « philosophie elle-même ») de répondre ? Mais peut-être faudrait-il voir autre chose que des petits musées personnels ou des bric-à-brac subjectifs (même « intéressants » : Anna Oppermann), autre chose que des pastiches laborieux d'exposition ethnographiques ou sociologiques, autre chose que des montages à la (sous-) Duchamp. Certains mots, ainsi, ne tiennent pas leurs promesses³¹⁹.

Quedémonos sobre todo con una palabra : estética. Esa es la palabra que, en verdad, colma el escamoteo de su promesa *Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity*. Por eso *Poetry* al igual que *Paris*, y Waco, hoy está en Texas: sólo hace falta ir a las escenografías de Bob Wilson y su ostentosa exhibición minimalista que a la vez se envuelve de

³¹⁹ Siguiendo en esa onda, Lacoue-Labarthe tildará de profundamente platónico a Walter De Maria y su *The Lighting field*, preguntándose, a nuestros juicios, muy legítimamente si dicho campo de rayos cumpliría, al menos técnicamente, la clásica definición platónica ¿no sería justamente eso, acaso, lo que sea la instalación? Ahora bien, Balzac no es Belzec y la homonimia, en este caso, no nos sirve para nada. Y ello por la misma sencilla y exacta sinrazón de que el estalinismo nada tiene que ver con el hitlerismo: en efecto, el estalinismo es totalitario, en cambio el hitlerismo no. No bien el *installation art* (más allá de las distintas especialidades nacionales, vid., por ejemplo el espaciamento zen del kamikazismo japonés con sus resultados, curiosamente, escandinavos), al igual que la abstracción, por cierto, tiene su más profunda génesis moderna en el “campo”: ya sea de amapolas, de exterminio, de concentración, de rayos, chuanes... o de lo que nos echen. Así todo vid. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Écrits sur l'art*, Les Presses du réel, Ginebra, 2009; pp. 103, as. y ss. Y para la cuestión de la instalación : BISHOP, Claire; *Installation Art*, Tate Publishing, Londres, 2005 ; GROYS, Boris; “Le musée pour l'installation d'art contemporain”, In: *Hermès, La Revue*, 2011/3 n° 61, p. 69-75 ; REISS, Julie H.; *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge(MA)-Londres, 1999 .

una cierta semiología en su supuesta profundidad metafísica: las declaraciones de Ionesco en punto a que lo considerase un más allá de Beckett tampoco cuentan, ahora, excesivamente. He aquí los títulos de los primeros trabajos, ya clásicos, de Wilson: “The King of Spain”, 1969. “The Life and Times of Sigmund Freud”, 1969. “Deafman Gance” (con Raymond Andrews), 1971. “KAMOUNTAIN and GUARDENIA Terrace”, 1972. “The Life and Times of Joseph Stalin”, 1973. “A Letter from Queen Victoria”, 1974. “Einstein on the Beach” (con Philip Glass), 1976. “Death Destruction & Detroit”, 1979...

Y de ahí, por supuesto, esa gelatina de eternidad balzaquiana. Tal y como plantea Gracq:

El aspecto *overdressed* del relato balzaquiano, siempre vestido de pies a cabeza, amueblado, alfombrado, adornado como un salón de la *Belle époque*, y tanto más cuanto que la época en la que se sitúa es un período de transición, donde las modas y los estilos se codean y se empujan sin eliminarse: el pantalón y el calzón, la bota y el escaquin, el estilo Imperio y el estilo Restauración (con reminiscencias del estilo Luis XVI). La abundancia de los objetos singulares domina por todas partes frente a la visión de conjunto, los interiores frente a los paisajes, los volantes, los canesús, los adornos, el tinte de las telas frente a la línea del vestido. Ciertas siluetas episódicas de la novela balzaquiana hacen pensar en el hombre invisible de Wells, que no existe realmente sino por el revestimiento de cuero y tela que viene a pegarse sobre su cavidad central. Ningún otro novelista parece haber dispuesto de esa distancia instantánea que le hace ver y describir las costumbres, los muebles, los coches que tiene ante los ojos como costumbres de “época”, muebles de anticuario, lo mejor de un museo de carrozas. Es lo que da a sus novelas, simultáneamente, el calor directo, irremplazable, de lo vivido, y la seducción que guardan para nosotros los intimistas holandeses o venecianos: nacido, por así decirlo, histórico, el extraordinario desorden que puebla sus libros no ha podido ajarse; el aire del tiempo, la moda que nace, los juegos de palabras del momento, parecen sacados fuera de su duración a medida que él los registra, y fijados vivos, algo pesadamente, pero como en una gelatina de eternidad³²⁰.

Por tanto, si Picasso, al haber adoptado estéticamente la óptica de Cézanne que adopta la de Frenhofer sin retener sino esa especie de ilegibilidad cuasi-total que Balzac se inventa en la *ekfrasis* de un cuadro abstracto que, en 1612, no existe ni se le espera, lo que habrá conseguido, antes bien,

³²⁰ GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005. De modo que a Balzac se le puede elevar a la categoría de Inconsciente de la Literatura. Así pues, no perderemos la oportunidad de contar, aunque sea muy brevemente, cómo, al final, Lacan consiguió traducir al francés el concepto freudiano de *Unbewusst*: fue, en una palabra, tomando prestado el método de trabajo de Joyce, autor que con Balzac compartía, como mínimo, a su fuente: la *Divina comedia* de Dante. Lo que hace Lacan, joyceanamente, es reconstituir un sentido a partir de un sonido. Y lo que le da como resultado será: *l'Une-bévue*. Cosa que, en su fondo, es una retraducción chiflada. No hace falta decir que nosotros seguimos, gustosamente, esa senda.

(sic) ³²¹ .

Así, pues, digamos que, tras Balzac, sucede el tiempo de los balzacidados. Y el más canónico de entre todos ellos se dejaría llamar Flaubert o, bueno, eso si no hay algún otro conjurado que desee inscribirse antes en la lista:

SYNDROME EXTRAPYRAMIDAL AVEC TROUBLES PSEUDOBULBAIRES.

El Todo, comoquiera que fuere, habrá puesto los pies en polvorosa. Pero no la nada, obviamente, que pasará en el acto al cohecho literario. La nada habrá venido a subvertir la perversión que el Todo comporta, pero la (una) verdad traicionará a esa dialéctica específica: la verdad misma, hállese o no en posición de estructura, mente. Digamos que tiene esas manías. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. Y uno tiene siempre que aprender a vivir con las neurosis de los amigos. Llega, pues, el turno de Flaubert, como decimos, el príncipe de los balzacidados.

Dieu. - Voltaire lui-même l'a dit : « Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer. ».

He ahí la entrada correspondiente a Dios, en el flaubertiano *Diccionario de ideas recibidas*³²². Y, si nos diera por traducir su contenido al francés lacaniano, obtendríamos algo por el siguiente estilo:

³²¹ Por supuesto se trata, como todo lo demás, de una impostura pero piénsese que, si no lo fuera, también diríamos que lo es. Como puede verse no consiste, en fin, sino en una representación a base de concretud, y en parpadeo, de las 16 últimas páginas en blanco con las cuales, el autor, intenta ilustrar el Octavo día del proceso de creación. Nos permitimos, pues, darle una vuelta de tuerca un poco más anti-académica a su idea: no bien podrá resultar todo lo transgresor que se quiera endosar páginas en blanco como último capítulo de un libro, magnífico por otro lado, pero citarlas lo es aún más. Cada fila del cuadrado correspondería, pues, a una de esas páginas en blanco. Así pues, cf. por supuesto: GIELEN, Pascal; *Creatividad y otros fundamentalismos*, Brumaria, Madrid, 2014, pp. 97-113. [La traducción es Hugo López-Castrillo y mía: A. Arozamena].

³²² Vid. FLAUBERT Gustave; *Bouvard et Pécuchet* suivi de *Le Sottisier, L'Album de la Marquise, Le Dictionnaire des idées reçues et de Le Catalogue des idées chic*, Gallimard, París, 1979. Ya que estamos dejaremos algunas de nuestras entradas favoritas: "Académie française. - La dénigrer, mais tâcher d'en faire partie si on peut; affaires (les). - Passent avant tout. Une femme doit éviter de parler des siennes. Sont dans la vie ce qu'il y a de plus important. Tout est là; agent. - Terme lubrique; antéchrist. - Voltaire, Renan...; antiquités (les). - Sont toujours de fabrication moderne; art. - Ça mène à l'hôpital. A quoi ça sert, puisqu'on le remplace par la mécanique qui fait mieux et plus vite; artistes. - Tous farceurs. Vanter leur désintéressement (vieux). S'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde (vieux). Gagnent des sommes folles, mais les jettent par les fenêtres. Souvent invités à dîner en ville. Femme artiste ne peut être qu'une catin. Ce qu'ils font ne peut s'appeler travailler; bases de la société. - Id est, la propriété, la famille, la religion, le respect des autorités. En parler avec colère si on les attaque; Bourse (la). - Thermomètre de l'opinion publique; catholicisme. - A eu une influence très favorable sur les arts; concurrence. - L'âme du commerce; confortable. - Précieuse découverte moderne; conjuré. - Les conjurés ont toujours la manie de s'inscrire sur une liste; Diva. - Toutes les cantatrices doivent être appelées Diva; drôle. - Doit s'employer à tous propos : « C'est drôle. »; économie politique. - Science sans entrailles; éléphants. - Se distinguent par leur mémoire, et adorent le soleil; émail. - Le secret en est perdu; Encyclopédie. - En rire de pitié, comme étant un ouvrage rococo, et même tonner

Rien n'est tout: L'incomplétude... L'incomplétude, voilà, et c'est pour faire passer au loin la petite musique de la castration. Fórmula que, en la época, debía provocar infinitos sobresaltos históricos, tanto masculinos como femeninos. Pero ¿de qué época estaremos hablando? No de ninguna odalisca plesiosauria, por supuesto, sino de la madre nutricia de todas nuestras otras épocas, la época de las ideas recibidas, es decir, la secuela del infinito Siglo XIX, época que asistió al triunfo de la burguesía liberal y a la andadura de sus prácticas mundanas (tontería, plusvalía, canallada), al tiempo que se daba por fin último la separación a muerte de los sexos, época de Flaubert y Manet, de ese delirante sujeto (tema) que eran las exposiciones y, también ¿por qué no?, de Léon Daudet, analista salvaje, alumno de Charcot y amiguísimo de Proust que, en realidad, debe ser, asimismo, considerado como un escritor del Siglo XIX. Última estación. Y luego: *In paradisum. The blood of the lamb, bawling maaaaaa. Cityful passing away, other cityful coming, passing away too: other coming on, passing on. Houses, lines of houses, streets, miles of pavements, piledup bricks, stones. Changing hands . This owner, that. Landlord never dies they say. Other steps into his shoes when he gets his notice to quit. They buy the place up with gold and still they have all the gold. Swindle in it somewhere. Piled up in cities, worn away age after age. Pyramids in sand. Built on bread and onions . Slaves . Chinese wall. Babylon. Big stones left. Round towers. Rest rubble, sprawling suburbs, jerrybuilt, Kerwan's mushroom houses, built of breeze. Shelter for the night. No one is anything...* Etcétera. O sea: Joyce.

contre; époque (la nôtre). - Tonner contre elle. Se plaindre de ce qu'elle n'est pas poétique. L'appeler époque de transition, de décadence; érection. - Ne se dit qu'en parlant des monuments; exposition. - Sujet de délire du XIXe siècle; fatalité. - Mot exclusivement romantique. Homme fatal se dit de celui qui a le mauvais œil; faubourgs. - Terribles dans les révolutions; foulard. - Il est « comme il faut » de se moucher dedans; foutre. - N'employer ce mot que pour jurer, et encore !; génie (le). - Inutile de l'admirer, c'est une « névrose »; habitude. - Est une seconde nature. Les habitudes de collègue sont de mauvaises habitudes. Avec de l'habitude on peut jouer du violon comme Paganini; Homère. - N'a jamais existé. Célèbre par sa façon de rire; horreur. - Des horreurs ! en parlant d'expressions lubriques. On peut en faire mais ne doit pas en dire. C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit; hypothèse. - Souvent dangereuse, toujours hardie; hystérie. - La confondre avec la nymphomanie; idéal. - Tout à fait inutile; imbéciles. - Ceux qui ne pensent pas comme vous; impérialistes. - Tous gens honnêtes, polis, paisibles, distingués; imprimé. - On doit croire tout ce qui est imprimé. Voir son nom imprimé ! Il y en a qui commettent des crimes rien que pour ça; infinitésimal. - On ne sait pas ce que c'est, mais a rapport à l'homéopathie; inquisition. - On a bien exagéré ses crimes; inscription. - Toujours cunéiforme; inspiration poétique. - Choses qui la provoquent : la vue de la mer, l'amour, la femme, etc.; insurrection. - Le plus saint des devoirs (Blanqui); intrigue. - Mène à tout; introduction. - Mot obscène; invasion. - Excite les larmes; Italiens. - Tous musiciens. Tous traîtres; jansénisme. - On ne sait pas ce que c'est, mais il est très chic d'en parler; Japon. - Tout y est en porcelaine; jeu. - S'indigner contre cette fatale passion; joie. - La mère des jeux et des ris ; on ne doit pas parler de ses filles; joli. - S'emploie pour tout ce qui est beau. C'est joliment joli ! est le comble de l'admiration; Koran. - Livre de Mahomet, où il n'est question que de femmes; laconisme. - Langue qu'on ne parle plus; langouste. - Femelle du homard; littérature. - Occupation des oisifs; matérialisme. - Prononcer ce mot avec horreur en appuyant sur chaque syllabe; minuit. - Limite du bonheur et des plaisirs honnêtes ; tout ce qu'on fait au-delà est immoral; monstres. - On n'en voit plus; obscénité. - Tous les mots scientifiques dérivés du grec ou du latin cachent une obscénité; ouvrier. - Toujours honnête, quand il ne fait pas d'émeutes; paysages de peintres. - Toujours des plats d'épinards; pyramide. - Ouvrage inutile; ruines. - Font rêver et donnent de la poésie à un paysage; site. - Endroit pour faire des vers; suicide. - Preuve de lâcheté; voyage. - Doit être fait rapidement". En lo que sigue intentaremos hacer algo bueno con ello. Dado que, siendo poco más o menos lo que un vocabulario acabe haciendo de nosotros, todo se reducirá, sartreanamente a hacer algo bueno con eso que hayan hecho con nosotros.

¿Qué son, pues, las ideas recibidas? En una palabra: el alma máter del lenguaje, a saber, la tontería. ¿Qué es la tontería? La “Nada” vaporosa de la Ideología, en otras palabras: la relación social, o todavía: un vínculo. Cosa que, por definición, volvería del todo imposible el no decir tonterías a propósito de la tontería. Y, sin embargo, hay que hablar de la tontería:

Habría que hablar de la tontería. Comprobar en primer término este rasgo paradójico suyo: un uso, tan corriente que roza la evidencia, la tiene por una disposición de los individuos, término, pues, tributario de la lógica de la particularidad y cuya doctrina se dirá, de buen grado, psicología. Pero apenas se plantea la determinación del lado de los caracteres, aparece en el punto opuesto, del lado de las comunidades sociales. Porque, por estructura, parecería que la tontería formase cuerpo social y, por qué no, institución. Se diría incluso, de buena gana, que se constituye en universal conspiración. De lo que dan testimonio algunas novelas: me refiero a las de Flaubert, donde la tontería sobresale en el mismo lugar en el que Balzac nombra a la conspiración, Proust a los homosexuales y Sartre a los sinvergüenzas.

Instancias todas ellas donde la serie de los fenómenos explícitos aparece parasitada por una polvareda venida de otra parte, cuya constitución como múltiple remite incesantemente a la singularidad de los términos aislados. Conocemos esas clases paradójicas donde lo que supuestamente agrupa a los elementos es justamente lo que los hace, a uno del otro, disemejar por completo. Se sabe que el psicoanálisis no conoce nada distinto, y hasta se diría que la subjetividad moderna encuentra aquí sus únicas sedes. Sea por la Literatura y el Estilo, por el Arte y la Manera, por la Medicina y el Caso, por la Política y la Libertad, ¿no se desvive acaso por anudar el principio de su dispersión a un nombre generalizable en colectividad?

Ahora bien, ¿quién creará que esa tontería conspirativa cuya mano vemos posarse en todas partes, quién creará que esté suficientemente cimentada por una disposición de carácter que encontraríamos semejante entre los miembros de una clase, o por un montante de inteligencia que se supondría igualmente escaso en todos? Otra cosa está aquí en juego: cierta posición del sujeto, anterior a estas similitudes que un vano pueblo cree reconocer o medir. En otros términos, una singularidad, si así se debe nombrar lo que no funda ninguna semejanza, y no una particularidad, función conocida de la semblanza, es decir, del Mismo y del Otro. Lo que habría que concebir entonces es esa manera tonta de existir de un sujeto: un modo según el cual el sujeto como real se inscribe por las sendas de la tontería, como sucede que se inscriba por las de las neurosis o la perversión.

Nos proponemos, pues, sumar, a los nombres empleados de la subjetividad moderna, el de la tontería: simple operación de léxico, si no se tiene cuidado con que, así, la tontería debe ser referida a su síntoma. No es que éste sea complicado de describir: a través de tantas experiencias, encuentros y relatos, uno sabe reconocerlo en aquel sentimiento, a sus horas impotente, exasperado o enternecido, que, dígame lo que se diga o hágase lo que se haga, aguanta siempre. Porque contra la tontería nada podría prevalecer: ningún corte opera en ella detención; a todo significante que desanude, ella se revela sorda. No eterna sino sempiterna, ella opone a lo que la dispersaría la frente terca de quien no oye: entonces ningún efecto de sentido se ejerce, ninguna interpretación se opera, la trama anudada de la realidad se vacía sin interrupción, cubriendo con su mortaja el chato discurso de las significaciones. [...]

Que incesantemente el deseo sea inferior a la demanda, lo real a la realidad, el sentido a la significación, tales son los síntomas atestiguados. Quien aguanta firme ante el axioma está, por tanto, en trance de resistir a toda interpretación; su triunfo sobre cualquier sentido que fuese está asegurado en la realidad, puesto que allí se extiende su reino, y la

tontería se define por no reconocer otro espacio. El tributo a pagar es que, así, resiste uno también a su propio deseo, del que está fuera de cuestión que en ningún caso venga a romper la continuidad de las demandas. En la porfía que el tonto ensordecido pone para no ceder nunca en las segundas, sepamos oír el desastre de quien no cesa de ceder en el primero: donde la tontería se une a la canallada, y recíprocamente.

A partir de un punto semejante sería fácil construir un lugar. Se hallarían en él todas las tesis cuya mira es asegurar una certidumbre única: se haga lo que se haga, eso aguanta siempre. Que todo se diga, que el ser persevere sin que lo afecte el hecho de ser hablante, que el lenguaje una y comunique, que haya algún discurso que no sea del semblante: he aquí otras tantas frases que la tontería enuncia o, por lo menos, aplica. Recíprocamente, se evidenciaría que aquello por lo cual todo discurso puede aguantar no es otra cosa que la parte necesaria de tontería: verdadero *caput mortum* en el que todo sujeto está invitado a consentir desde el momento en que finge que la dispersión real cesa de existir.

Porque, lo sabemos, el semblante propio del discurso, su pretensión constitutiva, es hacer como si nada le existiera, como si de nada se pudiese decir que no cesa de no escribirse en él. Todo discurso requiere de todo sujeto que consienta, al menos por un instante, con esa máxima, anestesiándose a estos cortes que podrían anestesiar y pulverizar. Ese instante, por impalpable que sea, es tontería radical. Revistas, semanarios, departamentos, sectas, instituciones no aguantan sino por ella, así como las asimilaciones, las semejanzas, las solidaridades, las afecciones.. conviene saberlo, aunque sólo sea para no resistir a ello demasiado hasta el punto de caer en las manías de la inteligencia anacoreta. Porque, sin duda, no hay que llegar al extremo de no tolerar que haya demanda y semblante: ingenuidad cuyo salario es el honor estéril y, su precio, el distanciamiento. No rehusarse al mínimo de tontería necesario, sino reconocerla por lo que es, esto es lo que se espera de quien sabe que lo imaginario no se reduce, como tampoco la demanda de que algo aguante. Dicho de otra manera, prestarse a ella, pero no consagrarse a ella.

De aquí se sigue la presteza, que es lo contrario de la persistencia. Pero se sabe que, por la tontería constante, se constituyen. [...]

Tampoco extrañará que el pensamiento tonto se filtre en la forma del lugar común y de la idea recibida: todo dicho, cuyas forma y sustancia se fundan tan sólo en el efecto de lazo cumplido por el dicho, es valor de la función tonta. Recíprocamente, sea cual fuere la forma o la sustancia de un dicho, sean cuales fueren las circunstancias de su decir de origen, basta con que ya no opere corte sino agrupamiento y homogeneización, para que devenga letanía de la Santa Sordera. [...]

La creencia en el Lazo, que estructura toda tontería, se obtiene, pues, por la ofuscación repetida de una línea de cuantificación. Es decir que, por estructura, según que se oblitere una u otra línea, la función tonta tiene dos valores que la lengua (sic) distingue bastante. Por un lado, plantarse sobre el Todo al precio de no consentir ya en que encuentre alguno lo disperse; cuando un encuentro semejante se produce, mantenerlo contra viento y marea hasta el punto de captarse uno mismo como el único que forma Todo, y, por este mismo hecho, experimentar su insuficiencia necesaria para lograrlo, tales son las vías de quien no tiene la fuerza de consentir en la existencia del notodo (sic). El lazo así confortado no subsiste más que en la debilidad: bastón inepto del Universo, el sujeto se bautiza entonces por la imbecilidad. Feliz y satisfecha si la suerte permite que, efectivamente, no choque con nada que la disperse; desdichada y boquiabierta cada vez que lo real del no todo se impone: a menos que, bajo su forma refinada, aquella que se nombra inteligencia, la imbecilidad sepa echar en la cuenta de la particularidad, es decir, del límite que confirma el Todo, la singularidad escandalosa. De este modo, por un hábil juego de manos, el Todo reinará definitivamente, sin que nada, nunca, pueda afectarlo.

A la inversa, determinado sujeto puede inscribirse como lo que no deja de barrar el Todo, rehusando por máxima lo que fuere que se presente en forma de universalizable. En esta posición, donde la resistencia de un sujeto a lo que hiera un deseo singular se confunde, por sordera, con la terquedad concentrada en salvar la menor particularidad, se reconocerá a la idiotez. El lazo se construye entonces de manera bifurcada: por las vías egoístas de la excepción sin límite, perpetuamente demandada para uno mismo -y fácilmente obtenida del individuo que está en la miseria-, pero también en el modo más respetado de la consagración infinita a cierta realidad que se trata, más allá de todo, de poner fuera de lo universal: de Salomé a cierto corazón simple, sabemos hoy por hoy dibujar la oscilación pendular, apta para desconcertar a más de uno por poco que un mismo individuo la recorra sin interrupción³²³.

Nada más impersonal, así pues, ni tampoco más absoluto, a lo que parece, que la sacrosanta tontería: la tontería no se traduce, está ya siempre traducida de antemano; posee toda la estupidez del arte; siendo gratis, no desprecia el dinero, ni tampoco las frivolidades... El mundo es su fiel devoto. Y, hecho curioso, no se opone realmente al saber, sino a la verdad. Ello se debe a que, por extraño que parezca, la repetición se encuentra en su origen. Y, en realidad, no hay ninguna diferencia, entre nada, que no sea totalitariamente repetitiva. Ni ninguna repetición que no sea diferencial, por cierto. Lo real es anaxiomático, pura dispersión. Todo texto fundador esconde otro cuya discursividad es fundación infundada (no hay mayor intertextualidad, ni hipertextualidad que la del Inconsciente). &c. &c. Y, para colmo, la (una) verdad puede no ser (nada) más que el desastre del sujeto, y también su Verdadera Vida Ausente.

¿De qué cogitaba la parlancia freudiana con respecto de esto? De que la aliteración dispone el funcionamiento del lapsus. ¿Que nos traía Bataille a modo de *potlatch* suicida? El objeto a producir que no conoce detención última (digamos: el cuerpo). ¿No era para Marx la serialidad el único misterio de la relatividad plusvática? *Natürlich*. Y es que el trabajo del artista, sin duda, es el peor trabajo del mundo. Y lo es porque, sencillamente, se basa en probar que el arte, cada vez única, es posible. Cosa que, por definición, es imposible. Por tanto, real. Por tanto, anaxiomática, pura dispersión... Y he ahí el bucle dinámico en repetición diferencial. Puede que lo real, las más de las veces, descrea de la verdad; pero a la verdad, sin embargo, lo real tampoco la excusa. *The inferno has no terrors for me*. Ella, puede ser tan fea, tan fea, que resulte hermosa. Mientras que a la

³²³ He ahí una macrocita, tal como se estila mucho a lo largo y ancho de este texto, extraída de MILNER, Jean-Claude; *Los nombres indistintos*, Manantial, Buenos Aires, 1999, pp. 127 y ss. Reconocemos que podríamos haber usado sus fragmentos para hacer *collages* más tarde y no malgastarlos del tirón tontamente, pero se trata ahora, efectivamente de eso: hay que demostrar algo de la tontería. Dice Stiegler también: “Je pense aussi à un *bêtisier élargi* à partir de celui de Flaubert où seraient recensées tant de bêtises qu’aura finalement toujours dites ou écrites, un jour ou l’autre, *chacun d’entre nous*, y compris les plus grands parmi nous, c’est-à-dire « les moins bêtes », et parfois au moment même où ils parlaient de la bêtise ambiante – comme s’il était non seulement difficile mais impossible de ne pas dire de bêtises à propos de la bêtise”. Cosas, en fin, de que la *Física* de Aristóteles, en alemán, fuera en realidad una obra de Heidegger. Después de Flaubert seguimos, como idiotas, ideografiando (¡horror!) la lúbrica Ideología. La perla se anacara en aventuras porque el fuera-de-historia de todo cuerpo es enfrentarse a otro cuerpo en el horror o en el goce.

tontería, sin embargo, nada le embelesa. En lo sublime de su insublimidad, todos los caprichos han de ser tomados por órdenes, cumplidos por todos... salvo por sí misma, claro.

Incluso el modo absoluto de ver las cosas, a saber, el estilo flaubertiano, depende de la sublime insublimidad de la tontería. Fundamental, pues, que cada uno hable cuando le toque: puesto que hasta el absurdo dispone de sus leyes.

The style of *Bouvard et Pecuchet*, the full development of Flaubert's hard, detached style, where banality appears as a kind of Swiftian sarcasm through sheer tone of voice. The phrases are innocent: the opening lines give a thermometer reading, note that an industrial street between the Bastille and the Jardin des Plantes is deserted because of the summer heat, describe a canal and its traffic, and focus on two ordinary men, one of whom has pushed his hat to the back of his head, unbuttoned his vest, and removed his tie. The other wears a brown suit and a cap. Flaubert has learned to make things articulate. Everything that the novel means is in that thermometer reading: Flaubert had perceived the transposition of significance (sign, symbol, signal of value or rank) from one set of signifiers to another. One series of human values was being displaced by a new series; the displacement was an accident. Who could have foreseen that the culmination of the Enlightenment would be Leopold and Molly Bloom, Charles and Emma Bovary, Bouvard and Pecuchet? Flaubert does not know (or is reluctant to risk his own reservations) why the age turned out so; hence his immense care to animate objective description with damning detail that can be trusted to speak for itself. This style Joyce (including *Finnegans Wake*), Beckett, Eudora Welty. It becomes a twentieth-century norm, admitting of such variants as Gertrude Stein (*Three Lives* is a Cubist *Trois contes*), Pound (facts and quoted phrases serving as atoms for his ideogrammic molecules), Kafka, Mandelstam, Mann. The style of Kafka is a marriage of Flaubert and the folktale. The beginning of *Amerika* is good Flaubertian prose, restrained and objective, right up until the second sentence, which describes the Statue of Liberty. *The arm with the sword rose up as if newly stretched aloft, and round the figure blew the free winds of heaven.* That is the most brilliant imaginative touch in modern literature. Note how different it is from Columbus's seeing mermaids, nightingales, and lions in the new world. Or how different it is from the American looking for Notre Dame in London. It is the narrative voice saying for the first time in centuries that the world described in fiction is not the world of the same name in which we have our being. It is a kind of deliberate mistake of the kind committed by Homer when he misread a description of Vesuvius and turned it into a one-eyed giant who bellowed and threw rocks, or by medieval artists who had to paint camels for the Magi from inadequate accounts of that beast. Kafka worked alongside Max Ernst, who had a

similar genius for tinkering with reality, and alongside Henri Rousseau, whose lion in *The Sleeping Gypsy* is simply a dog with a mane, and was even more canine of anatomy until he noticed (or was told) the different genital arrangements of dogs and cats. The essence (and the power) of Kafka's narrative is its receptivity to unexpected intrusions of irreality. Only Walser had done this before outside the frame of either dream vision (Chaucer, Lewis Carroll) or illusion (Flaubert's *Tentation* and Joyce's imitation of it in the Circe chapter of *Ulysses*.)³²⁴.

Como se echa de ver, en Flaubert pero también por todos los sitios (esos entornos donde se hace poesía), el saber no es más que puro semblante pero, precisamente por eso, uno debería currárselo un poco, siendo lo mínimo investigar o hacer las veces, pasarle la pelota a otro, lo justo para pensar de cuando en cuando contra algún significante, ya sea Salambôvary, *Bouvard y Pecuchet* o Félicite en *Un corazón simple* (a quien, si Flaubert hubiese sido todavía más sádico, podría haberla bautizado *Episteme*). Es decir, por muy paradójico que parezca: no hablar sin saber, o lo que sería lo mismo: reducirlo a cuando sea estrictamente necesario, no hablar sin semblante. O a decir de Jacques Derrida(dá): “A suivre les écarts de ces métaphores sans âge ou de cette incroyable topologie, il faudrait accepter qu'un discours doit parler de lui-même pour rompre le narcissisme, en tout cas pour le donner à voir et à penser. Parler de lui-même, de ce qui lui arrive avec lui pour s'adresser à l'autre et lui dire enfin autre chose. Il faudrait accepter que la voix résonne encore de son inscription dans le cercle, quand elle dit *autour*”³²⁵. Aunque tampoco haya que entremetarse por ello. *At your commands*. Dice y escribe Foucault a estos sustanciosos respectos:

En s'entretenant, les hérétiques dissipent la vérité ; et les dieux mourants enveloppent dans leur nuit un fragment de l'image de vrai Dieu. La sainteté d'Antoine est vaincue par la

³²⁴ Cf. DAVENPORT, Guy; *The Geography of the Imagination. Forty Essays*, North Point Press, San Francisco, 1981, pp. 309-310. Por cierto que, si existe un cuadro-resumen de Flaubert, ese sería la “mujer con loro” de Manet. Aunque obviamente el loro (Loulou=“Mon cul!”) tampoco habrá sido Flaubert. ¿Por qué? Porque los datos son los datos y los hechos son los hechos. Y los loros parlotean, pero los Flauberts no. *The parrot Loulou in Un Coeur simple acts symbolically to make us feel the devotion, loneliness, ecstasy, and inviolable simplicity of Felicite. In its colors we remember the map of America shown Felicite, where her nephew has would not be too much to say that the stuffed Loulou symbolizes Madame Aubain, Paul, Virginie, all that Felicite has loved. It is also her vision of God. Flaubert says none of these things; he makes us see them in a piece of gaudy taxidermy.* Y es que el Inconsciente es dialógico, ninguna otra cosa (si es que existe) se basaría más en la intertextualidad que ese no-lugar hacedor de mundos. De ahí que su consistencia advenga, en verdad, como la única promesa que vale. Y de eso tanto Proust como Queneau, en efecto, fueron grandes observadores diacríticos.

³²⁵ Vid. DERRIDA, Jacques; *Ulysse gramophone deux mots pour Joyce*, Galilée, París, 1989. *Ulysse gramophone deux mots pour joyce*, Galilée, París, 1987; pág. 9. Bien es cierto que la autocita (que es siempre una otrocita) y el olvido, según parece, van de la mano lo más corrientemente. De todos modos cuenta (¡y cómo!) que todo este sistema de notas, todo este aparataje o aparejo conforma, con mejor o peor suerte, desde luego, una red de señales costosas en toda su dimensión de escritura, deslectura, olvido y desobra. En el arte es donde se echa el agalma, ya se sabe. A ojo, voz, oídos y frases reguardantes, escuchonas, pensantes... Una obra es esa cosa, a la vez, más allá y más acá del objeto, en el enigma insondable del desastre del sujeto. Cambiar el ello por el eso supone, justamente, la verdadera definición de lo real en obra.

défaite de ce à quoi il ne croit pas ; celle de Bouvard et de Pécuchet triomphe dans la déroute de leur foi. Les vrais élus, ce sont eux, ils ont reçu la grâce dont le saint a été privé. Le rapport entre la sainteté et la bêtise a sans doute été fondamental pour Flaubert ; il est reconnaissable chez Charles Bovary ; il est visible dans *Un cœur simple*, peut-être dans *L'Éducation sentimentale* ; il est constitutif de *La Tentation* et de *Bouvard*. Mais, ici et là, il prend deux formes symétriques et inverses. Bouvard et Pécuchet lient la sainteté à la bêtise sur le mode du vouloir-faire : eux qui se sont rêvés riches, libres, rentiers, propriétaires, et le sont devenus, ils ne sont pas capables de l'être purement et simplement sans entrer dans le cycle de l'infinie besogne ; les livres qui doivent les approcher de ce qu'ils ont à être les en écartent en leur prescrivant ce qu'ils ont à faire – stupidité et vertu, sainteté et bêtise de ceux qui entreprennent avec zèle de faire cela même qu'ils sont déjà, de transformer en actes les idées qu'ils ont reçues et qui s'efforcent silencieusement, toute leur existence, de rejoindre leur nature par un acharnement aveugle. Saint Antoine, en revanche, lie bêtise et sainteté sur le mode du vouloir-être : dans la pure inertie des sens, de l'intelligence et du cœur, il a voulu être un saint et se fondre, par l'intermédiaire du Livre, dans les images qui lui en étaient données. C'est par là que la tentation va peu à peu avoir prise sur lui : il refuse d'être les hérétiques, mais déjà il prend pitié des dieux, il se reconnaît dans les tentations du Bouddha, il éprouve sourdement les ivresses de Cybèle, il pleure avec Isis. Mais c'est devant la matière que triomphe en lui le désir d'être ce qu'il voit : il voudrait être aveugle, assoupi, gourmand, stupide comme le catoblépas ; il voudrait ne pas pouvoir relever la tête plus haut que son propre ventre, et avoir des paupières si lourdes qu'aucune lumière ne parviendrait à ses yeux. Il voudrait être « bête » – animal, plante, cellule. Il voudrait être matière. Dans ce sommeil de la pensée, et l'innocence de désirs qui ne seraient que mouvement, il rejoindrait enfin la stupide sainteté des choses³²⁶.

La vocación de la estupidez ha devenido, desde luego, en nuestro nuevo sacerdocio. He ahí, en suma, la virtuosa tontería: zarastreando en la civilización y sus discotecas: *the oneness of language as infinite syzygy*. Por eso Madame Bovary (o, como la llamamos nosotros siguiendo al capo Miller: *Salambôvary*), para no dejar de ser decimonónica, nos daría hoy muy bien el tipo de una *it girl* provinciana, posmoderna, pluriempleada, poliendeudada y prepreferentista... Porque todo

³²⁶ Cf. FOUCAULT, Michel; *Dits et écrits I, II, III, IV*, Gallimard, París, 1994. Esa estúpida cantidad de las cosas, ay, llámese Hombre y Mujer (por ejemplo: “Charles y Emma”, “Leopold y Molly”, HCE y ALP, etc.), o llámese Bouvard y Pecuchet, Mercier y Camier, Vladimir y Estragón, es la que ya estaba, antes, en Rosencrantz y Guildenstern, los shakespearianos, pero también los de Stoppard (judío de Moravia, como Freud y Husserl). Nos lo descubre Lacan en sus *Escritos*: “Se reconoce efectivamente en esa forma oblicua de vasallaje el estilo de esa pareja inmortal: Rosencrantz y Guildenstern, cuyo desemparejamiento es imposible, aunque sólo fuese por la imperfección de su destino, pues dura por el mismo procedimiento que el cuchillo de Jeannot, y por la razón misma por la cual Goethe alababa a Shakespeare por haber presentado al personaje en esa forma doble: son por sí solos la Gesellschaft entera, la Sociedad a secas (Wilhelm Meisters Lehrjahre, ed. Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburgo, v, 5, p. 299), quiero decir, la I.P.A.”, y, en efecto, se habrá descubierto al gran Lacan como aquel que quiere. Todo se reduciría, pues, a jugar, por detrás de la propia tontería, al tonto del pueblo. Como en Jules et Jim, otra dupla societal de oblicuo vasallaje: *Kathe inventa un jeu : l'idiot du village. Le village, c'était toute la table. L'idiot, c'était Jim. Le jeu consistait à parler à l'idiot en ayant peur de lui, sans le lui laisser voir, et sans le contrarier, tout en faisant comprendre aux autres à quel point on le trouvait idiot. Kathe surtout déchaînait les fous rires. Celui de Jim se rallumait après des heures. Il se sentait vraiment l'idiot du village*. Para cuando el relato rocheriano llegue a la adaptación cinematográfica de Truffaut se habrán cambiado más democráticamente las reglas: todo consiste en que el pueblo es la mesa y el tonto, cualquiera, cuando le llega su turno.

el mundo puede reconocerse en ella. La tontería no cesa, no zanja, no se disuelve: anuda y organiza. Y, por añadidura, se conoce que viaja en el tiempo. Si decimos que la plusvalía es siempre revolucionaria y la canallada siempre contrarrevolucionaria, la tontería sería, ella, simplemente autoconservadora, pura finalidad sin fin, dibujando en su movimiento el paraíso del encefalograma plano. *Les buts concrets se volatilisent aussitôt que précisés; il reste la négation de tout but dans la persistance du mouvement, il reste, non pas une, mais la Révolution, alibi sécurisant et propitiatoire du Futur redoutable, soeur en fait du baudelairien N'importe où hors du monde, comme le surréalisme, perspicace, le savait déjà.* He ahí el poder de la tontería en su oblicuo vasallaje. O el poder a secas. Más apuntes del natural gracquiano:

Lo que contribuye mucho al equilibrio y la eficacia de *Madame Bovary*, a la inversa de *La educación sentimental*, donde el espíritu de burla sumerge en definitiva el conjunto monótonamente, es que todo lo que roza la heroína, – no solamente Léon y Rodolphe, sino Justin, el tío Roualt e incluso Charles – se aparta un momento, poco o mucho, de lo común por el reflejo de un fuego central intenso, y constituye en torno a Emma (pues todos están presentes de principio a fin, o regresan, hasta el final) como un anillo de satélite de débil iluminación, pero que es suficiente para aislar a unos seres grotescos sin aleación, los Homais, Binet o Bournisien, al punto de que, de un extremo a otro del libro, ella no parece apenas percibirlos. Releyendo la novela, lo que me ha sorprendido no es el fracaso miserable de los amores y los fantasmas de Emma, sobre el cual Flaubert se pone pesado, es la intensidad de llama viva que plantea su heroína, en el centro del sueño espeso de un agujero de Normandía, como una antorcha encendida. Soy más sensible, en esta relectura, al bello combate de Emma que a su fracaso, que no es nada risible, como se dice demasiado a menudo. Pues, en suma, todo lo que es posible intentar, dentro de su situación desde el principio sin esperanza, ella lo intenta, no sin osadía, y la pasividad nostálgica y fascinada que ha conservado el nombre de bovarismo sólo tiene muy relativamente que ver con un espíritu de decisión que, en el libro, llega más de una vez a la intrepidez. Finalmente, en las últimas escenas (donde Flaubert, además, bascula ostensiblemente del lado de su heroína) la placidez bovina de Yonville se ve alterada: esta pavesa de pasión errante está a dos pasos de prender fuego a un pueblo sin embargo tan ejemplarmente ignífugo. En este arrebatado de un deseo de vivir desenfundado, lento en su despertar, incubándose y finalmente estallando en el torpor de una villa como una bomba de relojería, lo que en definitiva asegura con mucho la grandeza del libro. El encenagamiento, propio de Flaubert, por no ser esta vez consentido, recobra, con un contrapeso, todo su potencial poético. Una vez más, el enfoque de una obra maestra cambia con el tiempo: tanto el del movimiento de Liberación de las Mujeres, como el de mayo del 68 (“Haced vuestros deseos realidad”) vienen a buscar con la distancia de un siglo en Emma Bovary una superficie vivamente reflectante y hacen del libro para nosotros, hoy, tanto como una novela del fracaso, una novela del despertar: la de un prosélito todavía en estado salvaje³²⁷.

³²⁷ GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, pp. 95-6. Es como lo dice Sorrentino en *The Young Pope*: “Mírenos, nosotros somos Poder; y el Poder es un tópico banal”. Hoy por hoy, tal es el nivel de tontería en el *propagandastaffel* de la canallada que, hasta el último mono, quiere ser el *sturmführer* de algo. Tristes entrópicos tópicos los nuestros donde todo dios juega al “suma cero”. Somos muertos de permiso, el poder consiste exactamente en eso: volver revocable a los demás a cada instante, reducirlos a fosfatina si la imbecilidad que es lo único infalible, así, lo decide o, en la más simple y tonta de las *performances*, así lo declara. Así, sin duda, se entendería que, en la historia natural (o sea capitalista) de la destrucción, el nazismo fuera, en primer lugar, una Instalación de literatura, es decir, también, una escritura que se lee y un texto que deviene realidad en el Asesinato Absoluto. De ahí que Joyce no pueda leerse y, *a fortiori*, resulte extraterrestre. Ni nosotras, por supuesto, tampoco: (“...yes, yes! . . . I dress like a woman because men's clothing makes me look like a queen!”).

Lo dicho: lo opuesto a la verdad no es la mentira sino la tontería. La tontería funciona como nudo. Y si aquí nunca pasa nada es porque, al igual que el nudo (*Knot*) alberga la negación permanente, “Spain”, que no es ningún magacín celestial, por cierto, contiene el dolor (*pain*) en su mismo seno. Por eso aquí nunca pasa nada, por tontería, o de otro modo: por no querer “relatinizar el español”, como era el deseo de un tal Góngora. Siempre hay tonterías más tontas y tonterías más locas que otras, ya se sabe.

De modo que la tontería se estructura mediante la creencia en el vínculo, es decir, en la relación social. Lo cual no deja de resultar, en cualesquiera de sus fases y frases, ciertamente admirable. ¿En qué se quedaría, así pues, la impersonalidad flaubertiana? En designar a lo real, mediante el estilo absoluto y el vocablo justo, eso sí, en la espontaneidad de su eflorescencia o, simplemente, atontar a la nada, decir la topológica tontería ambiente, escribirla, copiarla, formalizarla, topologizar en el barométrico diccionario de ideas recibidas, la vida misma, es decir, la sección infantil de esa Biblioteca Fantástica que es el Inconsciente.

Insensible e insensata, es económica en su más alto grado la tontería. De ella no se libra ni el rumor teórico. En fin, que no se la salta ni un gitano ¡vamos!

No descuidemos algo muy importante para la teoría y que constituye la parte más activa, móvil, y sin duda la más resistente de la esfera artística: la idea que el público se hace de ella. No se trata de la recepción de las obras en particular, sino del conjunto de sentimientos, juicios implícitos, a priori latentes, que acompañan a los espectadores sin que estos lo sepan.

En efecto, de las teorías fundacionales a las teorías de acompañamiento, de los escritos de artistas a los de los críticos, el discurso implica a la práctica del arte. Nadie llega inocente ante una obra. Es con la cabeza plagada de *lugares comunes* como se toma contacto con la obra.

Y para quienes consideran que la mirada debe ser meramente de intuición y de inspiración, no conceptual, no intelectual, que no hace falta otra teoría, tal idea de una disposición instintiva para el arte es ella misma... teórica. Nadie se salva, si no de la teoría propiamente dicha, por lo menos de su rumor, bajo la forma de lugares comunes.

Lugares comunes

Los lugares comunes son las propuestas y creencias comunes que se instalan a fuerza de repetición y que forjan las costumbres de pensar, de sentir y percibir. No se presentan, según la lógica clásica, como un conjunto argumentado de proposiciones no contradictorias; al contrario, desordenadas, a menudo encontradas unas con otras, parecen adagios que afirman una cosa y su contrario.

Sobre este misterio (llamémoslo: la evitación del vacío) y no sobre la Madonna que la astucia italiana puso en bandeja a las muchedumbres occidentales (Joyce *dixit*), es alrededor del que, en buena mística ateológica, se fundan las distintas Iglesias: la Iglesia está fundada, y lo está inquebrantablemente, sobre el vacío. Y ello es, de hecho, lo único que todavía puede contemplarse admirablemente en la arquitectónica vaticana. Ahora bien, todo fin moral asesina el obraje de arte, y ello hasta en su más ínfimo capricho de inversión óptica.

Estos “lugares” se pueden identificar, lo mismo que los “lugares” o *tópoi* de la retórica antigua. En efecto, agrupan los dispositivos de argumentaciones posibles según los temas, las pasiones, los juicios, las acciones, las intenciones, las causas, las hipótesis, etc. Un buen retórico se sirve de dichos lugares para repasar todas las posibilidades de defensa o de ataque y los reúne para reorientar su discurso. Tal reunión no sigue un rigor lógico, está dispuesto y categorizado según los casos y, destinado a seguir la causa de su abogado y de su cliente, es antes que nada pragmático. Sin embargo, en la expresión *lugares comunes*, si *lugares* remite a paquetes a paquetes de argumentos listos para el uso, *comunes* significa que todos los integrantes de la comunidad comparten esos mismos argumentos; la “sensatez” (*bon sens*) se forma a partir de la aceptación y de la afirmación reiterada de estos lugares comunes.

Pero, ¿qué se pone en común en dichos lugares comunes? El patrimonio heredado y transmitido de las “ideas ya hechas” acerca de la vida, la moral, el arte, lo bello, lo verdadero, la ciencia, el progreso, la ciencia, la democracia... una colección heteróclita armada sin ningún criterio y que no puede imponerse como teoría. Sin embargo puede mucho más que esto: ser una plataforma de consenso, sostenida por contradicciones, y por eso mismo capaz de adoptar cualquier forma de actividad artística según la época y la ocasión.

Los lugares comunes revelan una mezcla de platonismo (reproducir está mal, nos aleja de la verdad) y de neoplatonismo (hacer visible lo Uno es glorificar lo Uno; el hombre completa y termina la naturaleza de manera natural). Como teoría ambiental, ya hemos encontrado estas propuestas al principio de este estudio. Enlazan una teoría del genio heredada de Kant y del romanticismo con una teoría de la historia que tendría que oponerse a ello pero que en realidad se le une, y la hipótesis, metafísica, de un mundo invisible que nos rodea y nos llama a descubrirlo cuando lo sublime es, por definición, inefable e imposible de formular...

Por lo tanto, lo que puede aparecer como opiniones vagas, humores, gustos de cada uno susceptibles de variar, sin fundamentos, remite a la comunidad al eco de teorías que no sospecha conocer y que actúan como a priori.

Este rumor incesante, con fragmentos de saberes, de recetas particulares, de consejos y avisos, manifiesta una vitalidad a prueba de todo. Su solidez proviene de su extrema maleabilidad; abandonados a la apreciación particular, sin doctrina que fije sus contornos, los lugares comunes que lo transportan van adaptándose a las circunstancias. Se lo ve cambiante y aceptando las nuevas condiciones de la práctica del arte (lentamente, es cierto, y con cierto atraso respecto a la práctica misma: Picasso es ya un “clásico” para los lugares comunes que lo tienen como uno de sus iconos favoritos).

Tal solidez se explica sin duda por el hecho de que estos lugares no provienen de una transmisión institucional: sus proposiciones no se estudian en los libros, no se los lee en los textos; se los escucha, como un ruido de fondo, sin prestarle atención.

Sin embargo es el tejido que vincula a distintos grupos dentro de una comunidad cultural que comparte los mismos valores. Además de los lugares comunes sobre el arte compartimos otros sobre la ciencia (su progreso), la democracia (su necesidad), la moral (es necesaria y es la del altruismo, del antirracismo, de la libertad, de la igualdad y de la universalidad de los derechos).

Detengámonos un instante en las proposiciones de los lugares comunes y veamos cómo surgen y se enlazan a partir de las teorías que hemos considerado hasta ahora.

Las proposiciones “comunes” sobre el arte y sus usos

Acerca del arte, la proposición común consiste en admitir su necesidad. La razón: su práctica es una de las características del hombre (como la risa y el error). Es su atributo, los animales no son artistas. Al hombre le corresponden todas las preeminencias, incluso la de cometer actos gratuitos no vinculados directamente con el interés (el hambre, la supervivencia), un acto por nada, por lo bello del gesto.

A primera vista, esta proposición no encierra nada raro, la recibimos como el enunciado de una evidencia. Sin embargo si la observamos más detenidamente, vemos que se parece a uno de los cuatro momentos del juicio del gusto de Kant: lo desinteresado. Se le parece. Pero no es idéntica; en efecto, para Kant se trata de uno de los rasgos del juicio estético acerca de un objeto del arte, en el espacio delimitado que es el suyo; en cambio, para el lugar común, se trata de una característica del hombre en general, sin que constituya un juicio acerca de un objeto específico. El lugar transmite pues *algo* de teoría pero a su manera, adaptando el contenido. La generalización es una de sus astucias; otra consiste en hablar de objeto ahí donde la teoría hablaba de juicio o de actitud: de la actitud estética que debe ser desinteresada según Kant, el lugar común pasa a objeto artístico, siendo este el que bajo ningún aspecto debe despertar el interés, ser consumible o utilitario. Por otra parte, lo que según Kant tiene que ver con los que miran y los que contemplan, y les asegura que tienen una mirada estética, el lugar común lo atribuye a un sujeto totalmente distinto, a un sujeto único, al que hace la obra: el artista, que tendría que ser desinteresado... y ello en el sentido más económico del término.

Podemos enumerar muchas más proposiciones de los lugares comunes sobre la cuestión del arte: surgen de todas partes, de todos los estratos que han constituido lentamente esa vulgata. El interés de este compuesto reside en su polimorfismo, en lo lábil, en la manera en que evita casi inocentemente el principio de no-contradicción. En efecto, y para citar otros ejemplos:

– del *platonismo* se retiene la fuerte separación entre arte y técnica (que Platón nunca estableció), la técnica considerada como despreciable por útil, interesada, construida sobre lo particular y no lo universal, y demasiado vulgar como para apropiarse de la belleza. El arte no debe caminar con la técnica, de lo contrario se vuelve mecánico, frío y calculador (de ahí la negación a considerar las artes tecnológicas como arte). El resultado es esa amalgama curiosa y esa inconsecuencia radical que lleva a ignorar la parte técnica del trabajo al mismo tiempo que se la exige, como prueba del valor de la obra...;

– del *neoplatonismo*, el lugar común conserva la idea de que el arte participa del Ser y de lo Uno, que su valor es el que se le atribuye al alma y que, al celebrar y al practicar el arte, se celebra a Dios y a la Naturaleza. La Naturaleza constituye a la vez el valor que respetar y el fin que perseguir (hay que trabajar en ser natural); si la naturaleza (el don) sin trabajo no vale nada, paralelamente se suele afirmar que el trabajo sin lo natural también es nulo. La naturaleza indica el buen sentido, el camino a seguir, es uno de los principales lugares comunes, incluso y sobre todo si no se logra definir. Habría que preguntar, entre otras cuestiones sobre el efecto de los lugares comunes, qué parte es la del rumor teórico en los sabios análisis de ciertos fenomenólogos acerca de la *naturaleza naturalizante* y la *naturaleza naturalizada*... ¿Qué es esa naturaleza que se expresa por la obra del artista que “naturaliza la naturaleza”? Sea lo que fuere, naturaleza o Dios, el arte se relaciona con lo divino, con lo sagrado, y toda infracción a la reverencia se ve amonestada con severidad;

– del *romanticismo* y de la *Escuela de Frankfurt*, el lugar común extrae, aunque de manera antinómica, que el arte ha de ser crítico frente a los valores del sentido común, irreverente frente a una sacralización o privilegios insostenibles. Hay que tener el espíritu contestatario de vanguardia, único garante de la originalidad esperada. Aquí ya no se trata de naturaleza sino de invención crítica;

– de *Nietzsche* y del *romanticismo*, que el artista es un genio insólito, por encima del

bien y del mal. Aunque, dice también el lugar común, hay que respetar la moral ordinaria, so pena de ser rechazado;

– de *Schopenhauer*, que el arte borra todo dolor y todo deseo, que es de esperar un estado ingrávito y la ataraxia. La suspensión fuera del mundanal ruido, el aislamiento, son condiciones del arte y la felicidad; ahora bien, una vez más el arte debe comunicar (Kant) aunque el artista esté aislado, aunque se busque un arte un arte incomunicable e inefable, y aunque nada pueda ser dicho de él ya que escapa a nuestros sentidos como a cualquier explicación;

– y, por último, de una corriente de pensamiento democrático viene la idea de que el arte tiene que estar al alcance de todos, del sentido común y de la sensatez, de que es un lugar común (en el sentido de espacio público); propiedad de la comunidad y no de uno sólo, y que forma parte de la historia, es decir, de nuestra memoria (aun cuando no sepamos nada de él, ni siquiera si existe) y por lo tanto que forma parte del cuerpo físico e individual de la nación. Aunque se dice también, es absolutamente universal.³²⁸.

Y si supina y transparente habrá sido, sin duda, la tontería, más supino aún debió resultar, seguramente, el flaubertiano cumplimiento de su redacción, y ello muy a pesar de los encomiables esfuerzos, en la reelaboración fenomenológica, de todo un Sartre. De hecho, en cierto sentido, como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, la injusticia misma reside en ocupar un lugar, dado que a partir de entonces sobran todos menos los existencialistas que ahí están, es decir, que son-ahí. Pero, después de todo y antes que nada, ¡lo real también ocupa un lugar! ¡Ea!

Cualquier situación antiestatal está, pongamos que en desarreglo a toda tontería o circunstancia, siempre preñada de creación de posibles contra las plausibles posibilidades, incluso cuando desde el punto de partida la situación misma se nos dé irremisiblemente viciada. Y toda situación, en principio, se hace susceptible de ello. Dado que, desde siempre y, a lo que parece para siempre, se trata de la comedia del Estado: “*Toute la comédie des secrets et des prétentions de l'État fut supprimée par une Commune, composée surtout de simples ouvriers, ... qui remplissent toutes les fonctions réparties jusque-là entre le gouvernement, la police et la préfecture, faisant leur travail publiquement, simplement (...) et le faisant, comme Milton fit son Paradis perdu, c'est-à-dire pour quelques livres sterlings; ils agissent aux yeux de tous, sans prétendre à l'infailibilité, sans se*

³²⁸ CAUQUELIN, Anne; *Las teorías del arte*, Adriana Hidalgo, BB.AA, 2012; pp. 93-95 y 127, as. y ss. La conclusión de Cauquelin, sin embargo, era más bien optimista: “Si este rumor se amplifica, se generaliza, selecciona una imagen para hacer de esta la alegoría del discurso que se da en otra parte, si va de un objeto a otro, intercambia sujeto contra objeto y viceversa, ese conocimiento difuso que no se reconoce como conocimiento transporta las teorías del arte -todas las teorías del arte y sus acompañamientos interpretativos- mezcladas con ciertas obras (las que entraron en el Panteón de la memoria) en un desbordamiento gozoso que forma en realidad lo que creemos que es el arte, lo que creemos que es y debe ser para responder al rumor. Atravesado de un extremo al otro por lo teórico. No tanto, entonces, “opinión” -término que significa peyorativamente humores, caprichos y gustos particulares sin relación con lo razonable, y fluctuante según las variaciones de la moda- sino, muy al contrario, construcción elaborada pacientemente en los talleres del imaginario, surgida de un terreno común, el de los pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto, de una estructura geológicamente formada durante milenios, tan fuerte como la roca. Y en la que, como un templo, se erige nuestra inquebrantable creencia en el arte”.

dissimuler derrière une bureaucratie paperassière”, sostenía Marx en *La Guerra Civil en Francia*.

Y, sin duda, tenía razón, como de costumbre: apenas un mes más tarde de que el contrafenomenólogo Thiers aniquilara a la Comuna, nacía Proust en París (Neuilly-Auteuil-Passy).

3.3 Fenomenología y Literatura (Proust)

Recalamos, pues, en Proust, antepenúltima estación, el primero de los flaubertizadas, si se nos tiene a bien, por tradición en la tontería, seguir con la “papelabra”. Aunque, de primeras, siempre es mejor desconfiar de todo aquello que profese alguna estética o necesite ser publicitado. « Que de tels objets puissent exister, beaux en dehors même de l'interprétation du peintre, cela contente en nous un matérialisme inné, combattu par la raison, et sert de contrepoids aux abstractions de l'esthétique », sostenía el ínclito Proust, aquí nuestro camarada. No debería asombrarnos ni un pelo el que Barthes, ese otro dandy célibe, pensara en titular alguna de sus conferencias en el College como « Proust et moi ». Pero, muy en primer lugar, ¿qué querría decir ese « yo »? Como de costumbre, encontraremos la respuesta en otra parte. Es Davenport, una vez más, quien responde :

That "myself" means nothing more than that I wanted to include a conversation of Samuel Beckett's about Joyce, and felt that this poignancy belonged to the pattern I was making and not to autobiography. The inscription on Fourier's tomb had been copied down in the cemetery at Montmartre the afternoon of the same day that I talked with Mr. Beckett at the Closerie des Lilas (in chairs once occupied by Apollinaire, Joyce, Picasso, Jarry, Braque); the story, or assemblage, was generated by this moment, with courage derived from the encounter. The sixteen drawings that are meant to be integral with the prose of this story (one hears a lot of the logos with one's eyes) turn the text into a graph ("to write" and "to draw" being the same Greek verb). I do not know that this continuing of a theme through picture and word "works"; it is perhaps a skill of reading that has been abandoned for so long that we can't accept it. The method is implicit in Ernst (whose pictures are all texts to be read) and in the history of art: the prancing tarpan in Lascaux which I use as the first sentence of "Robot" has a glyph above it that clearly says "horse"³²⁹.

³²⁹ Cf. DAVENPORT, Guy; *Every Force Evolves a Form*, North Point Press, San Francisco, 1987, p.. 380 . Se nos dirá, y con razón, que en esta cita no aparece Proust por ningún lado. En efecto : queremos que, desde el principio, se trate exactamente de eso. A saber : de Proust como Macguffin, es decir, de Proust « en train », “a punto de” pero también, literalmente, “en tren”. Se conoce que para Bergson todas las frases del mundo podían contenerse en la duración de un solo instante, y quizá estuviera en lo cierto, pues la duración es el amor, al fin y al cabo... pero Madame Proust, como todas las madres es más bergsoniana que Bergson y, por lo tanto, se cree la propietaria exclusiva del tiempo. De modo que “Proust en train” significa, también, qué duda cabe, Albertine a punto de demostrar la mortífera equidad en la caballerosa equitación de los caballos. Una anécdota : “Cuando sepas pintar y seas mayor te dejaré más”, he ahí una regañina real de una madre proustiana escuchada en el tren por mí mismo (*myself*). Y es que la conciencia no está compuesta sino por *sketches* de tiempo. Resume Maldiney ; 391 “[...] la chronogènese de Proust: *Bonheur* de l'instant non appris, donné par chance dans l'enfance qui se trouve à chaque fois, sans se savoir (les aubépines; un goût, un son dans la lumière d'une chambre un dimanche matin). *Idéal* de l'instant infini impliquant le temps sans date, purement aspectuel, dans la *Stimmung* du souvenir pur, écho, lui aussi donné par chance, de l'impression originaire et milieu du monde entier. Temps retrouvé en éternité dans l'*oeuvre* écrite, où l'écrivain parle sa langue, issue directement de cette *Stimmung*. Mais comment la langue d'un poème peut-elle devenir cette langue dans laquelle “depuis le matin, dit Hölderlin, nous sommes un dialogue et apprenons à

Si bien en Flaubert el estilo era el modo absoluto de ver las cosas, en Proust, al contrario, ya no sería más que una ecuación concreta de la multiplicidad infinita. O, a decir de Deleuze: “le style comme multiplicité de points de vue sur un même objet, et échange de points de vue sur plusieurs objets; le langage, comme intégrant et comprenant ses propres variations constitutives d'une histoire universelle, et faisant parler chaque fragment suivant sa voix propre; la littérature comme production, comme mise en œuvre de machines productrices d'effets; l'explication, non comme intention didactique, mais comme technique d'enroulement et de déroulement; l'écriture comme procédé idéo-grammático (dont Proust se réclame à plusieurs reprises)”³³⁰. Y, a decir verdad, no hay *self-made man* literario que se atreva a tomar por asalto el Salón de los Guermantes sin experimentar el incómodo placer que se obtiene al autorizarse a uno mismo en ese intempestivo paso al acto que involucra, siempre, a un cierto aristocratismo proletario. Es el fatal atrevimiento de la osadía en el ataque. El propio Marx, para nada alejado en esto de toda la tradición ilustrada del *sapere aude*, en especial la tradición kantiana, a eso lo llamaba: “pensar por uno mismo”. Lo que, evidentemente, jamás resultará del agrado de Comité (o Círculo) Central alguno. Ni de ninguna *baby-sitter* de la Historia. *Chez nous* inclusive, naturalmente :

La novela, si hablamos de ella de un modo distinto al que supone pensarla como mercancía o escrito clientelar, al menos en Francia, coincide estrictamente con el amor. ¿Definición de uno y otra? Mi idea es que el amor es materia de novela francesa. Al amor es a quien la novela debe su movilidad y su espacio por correspondencias, el mecanismo en el que viene a confirmarse la ficción. Entonces, la novela intempestiva contemporánea o la que llamamos de segunda modernidad, es decir, la que vale lo que veinte ejemplos que no daré, debe su grandeza a algo que no es una novela. Digamos que, si es de lo prosaico de lo que estamos conversando y de ese momento en el que supuestamente se interrumpe lo sagrado en beneficio de lo dialógico, la novela que nos apremia a lo relativo es una categoría del saber, un compartimento-estanco de la estética y no un

l'écoute des uns les autres?”. Entonces, sobre estas eternas catenarias ferroviarias, se habrán posado los espléndidos pájaros del sabotaje, dejando de importar ya el dontancredismo, así como la decoherencia, de lo real siempre “fix und fertig”.

³³⁰ Vid. DELEUZE, Gilles; *Proust et les signes*, P.U.F., 1970, p. 182-183. He ahí una hipótesis audaz, la de Proust como escritor chino. Y la ensayaríamos hasta el final, créasenos, si no fuera porque ya es siempre demasiado pronto y, a la vez, demasiado tarde. Recordemos que Proust, chino o no, define el amor como espacio y tiempo rendidos al corazón de lo sensible. Ahora bien, hacer o más bien rendir sensible (o visible), hacer sentido en una praxis, es también fenomenalizar. La cosa artística (“el ser de la cosa es el objeto del deseo de arte”, predice acertadamente Sibony), la obra de arte, materia y memoria hecha símbolo, por tanto hecha presente (protencional y retencional), va a constituir, para la fenomenología richiriana ahora, un irremplazable fenómeno de mundo en el que aparece de manera privilegiada la fenomenalidad. A este respecto dice Richir que el texto, “la tela misma es la escena, el lugar del trabajo del pintar y, por tanto, al mismo tiempo, el lugar del trabajo de lo visible, entre ver y visión, entre trazos rítmicos del ver y fragmentos de eternidad y de infinidad [...]. Por tanto, es como una suerte de comisura del entre-dos, como lo que hace jugar el espacio (las profundidades) y el tiempo (las lecturas que saltan y resaltan la mirada). Porque finalmente es la tela, por tanto el trabajo del pintar, lo que acuerda los elementos en discordancia (los trazos esquemáticos y los colores), y, en este acuerdo, hace una fase de mundo, un fenómeno”. Pero los signos del arte sólo se nos darán como tiempo recobrado bajo las especies del Desastre del Sujeto y la Verdadera Vida Ausente.

procedimiento de verdad. Situación aparte, ahora bien, la novela busca la verdad. La cual, decía el viejo Lacan muy sabiamente, se instituye como una estructura de ficción. La novela de ficción es la novela que se destina a una verdad. Lo que significa que ya no es, o al menos no totalmente, una novela. Es *novela excesiva* o prosa. Porque, en ella, no hay más que la lengua, no hay más que el amor. [...] Antes que irónica y crítica, esta novela es afirmativa y poética. ¿Poética? ¡Qué horror! Quiero decir que, en la novela, la lengua que está al mando no es blanca (como lo fue el “bien decir” del *nouveaux roman*), sino que es más bien plegada como las hojas de la belleza. Escupe las metáforas, las imágenes, los oxímoron... Lo cual, en literatura, es un principio de exceso. La novela excesiva debe su exceso a esta lengua poética que los mezquinos detestan. De hecho, le debe el no ser totalmente una novela, transgrediendo el acto prosaico en beneficio de una caza celestial (la poesía es su hermana: no su otro) y transgrediendo, asimismo, el género. Por lo tanto, amor de la lengua. ¿Lengua del amor? Amor en la lengua, mejor. En todo caso lengua sin simulacro, de expansión total, donde el amor es superior. Pienso en Giraudoux, Genet, Cocteau, Proust. (¿Has dicho Proust? ¿Te he entendido bien? ¿Te he leído bien? ¡Pero si en Proust el amor es enfermedad y sólo lo sentimos cuando engaña y cuando este engaño hace sufrir! ¿No es ese todo el sentido que puede darse a *La Prisonnière*? Esta teoría del mal amor se hallaría ahí perfectamente expuesta, negro sobre blanco. Y, aún así, ¿vas a meterlo en tu lista? No hay amor para Proust: no es su género. Sí, sí... Pero, espera un poco. Lo que dibujas, esa doctrina que nubla la mía y que hace del amor lo que dices de él, yo lo llamo filosofía espontánea de los escritores. Filosofía espontánea de Proust. Althusser nos habló, en este sentido, de la filosofía espontánea de los científicos (*savants*)... Lo que Proust dice del amor a través de su prosa contradice lo que pueda decir a través de sus tesis. Esta filosofía espontánea de Proust, podríamos incluso llamarla filosofía espontánea de los antecedentes (*avants*). Proust es el antecedente absoluto, el Homero de los tiempos modernos, nuestro bardo épico, y *La Recherche*... es nuestra *Ilíada* y también nuestra *Odisea*. Me explico mal, en realidad este no es el tema. Pero obsérvese que este libro admirable comienza yendo como hacia el combate contra el mundo y, luego, vuelve como en una odisea hacia la escritura. Aunque ese tampoco es el tema.)³³¹.

En algún sentido, en la cuestión del autor, tan omnívoramente presente en Proust, sólo importa autorizarse a uno mismo (*Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à*

³³¹ Por cierto que Beckett da buena cuenta de esa aporía del amor proustiano: “L’amour, il le répète, ne peut coexister qu’avec un état d’insatisfaction né soit de la jalousie, soit de ce qui l’a précédée, le désir. L’amour représente notre exigence d’un tout. Son commencement et sa persistance impliquent la conscience d’un manque. « On n’aime que ce qu’on ne possède pas tout entier ». Jusqu’au moment de la rupture – et bien après qu’elle a eu lieu aussi, même lorsque l’objet de cet amour est mort, et grâce alors à une jalousie rétrospective, une « jalousie de l’escalier » –, c’est la guerre”. A lo que, asimismo, se podrían allegar, como explicación plausible, las siguientes palabras de Merleau-Ponty sobre el tema: “L’analyse de l’amour chez Proust montre cette « simultanété », cette cristallisation l’un sur l’autre du passé et de l’avenir, du sujet et de l’« objet », du positif et du négatif. En première approximation, le sentiment est une illusion et l’institution une habitude, puisqu’il y a transfert d’une manière d’aimer apprise ailleurs ou dans l’enfance, puisque l’amour ne porte jamais que sur une image intérieure de l’« objet », et que, pour être vrai et atteindre l’autre lui-même, il faudrait que l’amour ne fût pas vécu par quelqu’un. Mais, une fois reconnu que l’amour pur est impossible et qu’il serait négation pure, reste à constater que cette négation est un fait, que cette impossibilité a lieu, et Proust entrevoit une via negativa de l’amour, incontestable dans le chagrin, quoique ce soit la réalité de la séparation et de la jalousie. Au plus haut point de l’aliénation, la jalousie devient désintéressement, il est bien impossible de prétendre que l’amour présent ne soit qu’un écho du passé : le passé au contraire fait figure de préparation ou préméditation d’un présent qui a plus de sens que lui, quoiqu’il se reconnaisse en lui”.

soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant le monde. Alors, il nous dit : Regarde, regarde Parfumés de trèfle et d'armoise Serrant leurs vifs ruisseaux étroits Les pays de l'Aisne et de l'Oise) [Proust dixit]. Y si, ahora bien, decimos “en algún sentido” es porque, en realidad, todo es cuestión de tiempo, es decir, de Libro interior y de cesar o no de escribirse. En resumidas cuentas, de establecimiento: autorizarse a uno mismo, individuarse individuando lo otro, lo que se escucha, lo que se toca, lo que se ve, lo que se ama, lo que se lee.

Arguye Loreaux que la cuestión del autor nunca se presenta a buenas horas, “entra en escena cuando ya es lo menos fácil de tratar, justo en el instante en que los recursos retóricos que permiten interpretar los aspectos de la cosa, de la parte revelada contra la parte escondida, ya habrían desertado misteriosamente del 'por nosotros'. Sin embargo, ¿se trataba del signo que acababa de entrar en la estricta zona de influencia de la Cosa misma? Existe un feliz tiempo del trabajo en el pensamiento donde el aparato discursivo juega su actividad operatoria y goza de ello. Y, bruscamente, como obedeciendo a un decreto superior del que prácticamente se ignorara todo, la Cosa nos rechaza, no se deja comprender, se encabrita y se vuelve esquiva. El 'por nosotros' es despojado de instrucción, asiste, impotente, al repliegue de la Cosa que entra en reserva y deja de dar lugar. El 'por nosotros' está desamparado; el tiempo ya no es el de la profusión de las frases fáciles; las frases se hacen más bien raras, elementales, arrancadas una a una a la Cosa que se encierra en sí misma. Mal tránsito. Sólo se puede balbucear. Es la ocasión para que el autor se decida a manifestar la exigencia de ser considerado en su enfrentamiento con el 'en tanto que tal'. Todo sucede en el peor momento para el ritmo del pensamiento, precisamente cuando ya no se ajusta a la Cosa misma. Surge, entonces, el autor como *partenaire* del 'en tanto que tal’³³². Y, en dichas compañías, sólo hay tiempo de sobra para desperdiciarse a uno mismo:

L'acte d'écrire, disait Proust, est en un sens à l'opposé de la parole, de la vie, puisqu'elle

³³² Prosigue Loreaux un poco más allá: “[...] la cuestión del autor no se plantea, no se impone, se interpone. Ocuparse de ella supone otro tanto de energía desviada en detrimento de la cosa misma. El autor no cuenta y no debe entrar en la línea de cuenta. Todo se juega, para él, en el arte de saberse eclipsar. Hace falta, pues, aprender a borrarse a uno mismo. A este único precio es al que podemos descubrirnos más grandes de lo que nos creemos”. Aunque, a propósito de Proust, predecía un poco más acá que: “La Cosa misma no es una cosa sino, por descontado, el empalme de sus modos de acceso. Y existen dos accesos mayores, el del “por nosotros” y el que no lo es. Un autor se ocupa “por nosotros”, asumiendo sus peligros y riesgos, del contorno de las cosas que no son para nosotros. A veces de ahí ya no vuelve: la Cosa le habrá extasiado. Pero otras veces, en cambio, consigue salir bien parado de su cometido. De buena gana le acreditaríamos a Freud este éxito. — Hipótesis: se arriesgará la idea de que lo propio de un autor es inventar “contornos”, multiplicarlos, heterogeneizarlos. Leibniz y Proust serían, entonces, emblemáticamente autores. El mundo sigue siendo el mismo y, sin embargo, se hace mucho más rico si es el foco de convergencia del mayor número de accesos. El contorno de...: asunto de punto de vista. Naturalmente, inventar puntos de vista no quiere decir ocuparlos en persona; incluso un autor menor se da cuenta de la diferencia y se contenta con delegar en sus criaturas”. De todos modos vid., pues no deja de ser un imprescindible: LORAUX, Patrice; “A la altura del autor. Propositiones de ajuste”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

nous ouvre aux autres tels qu'ils sont, en nous fermant à nous-mêmes. La parole de l'écrivain, au contraire, crée elle-même un « allocutaire » qui soit capable de la comprendre, et lui impose comme évident un univers privé. Mais elle ne fait alors que recommencer le travail originel du langage, avec la résolution de conquérir et de mettre en circulation, non seulement les aspects statistiques et communs du monde, mais jusqu'à la manière dont il touche un individu et s'introduit dans son expérience. Il ne faut donc pas qu'elle se contente des significations déjà acquises et qui ont cours. Comme le peintre et le musicien font servir des objets, des couleurs, des sons, à manifester les rapports des éléments du monde dans l'unité d'une vie - par exemple les correspondances métaphoriques d'un paysage marin - l'écrivain, prenant le langage de tous, le fait servir à rendre la participation prélogique des paysages, des demeures, des lieux, des gestes, des hommes entre eux et avec nous. Les idées littéraires, comme celles de la musique et de la peinture, ne sont pas des « idées de l'intelligence » : elles ne se détachent jamais tout à fait des spectacles, elles transparaissent, irrécusables comme des personnes, mais non définissables. Ce qu'on a appelé le platonisme de Proust est un essai d'expression intégrale du monde perçu ou vécu. Pour cette raison même, le travail de l'écrivain reste travail de langage, plutôt que de « pensée » : il s'agit de produire un système de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience, il faut que les reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit, qui défont et refont le monde et le langage usuels. Cette parole neuve se forme dans l'écrivain à son insu, pendant des années de vie apparemment oisive, où il se désole de manquer d'idées et de « sujets » littéraires - jusqu'au jour où, cédant au poids de cette *façon de parler*, qui peu à peu s'est établie en lui, il entreprenne de dire comment il est devenu écrivain, et construisse une œuvre en racontant la naissance de cette œuvre. Ainsi la parole littéraire dit le monde en tant qu'il a été donné à vivre à quelqu'un, mais en même temps le transforme en elle-même et se pose comme son propre but. Proust avait raison de souligner ainsi que parler ou écrire peut devenir une manière de vivre. Il aurait eu tort de penser (il n'a pas pensé) que, pas plus qu'aucune autre, celle-là put tout contenir et se suffire. En tout cas personne n'a mieux exprimé le cercle vicieux, le prodige de la parole : parler ou écrire, c'est bien *traduire* une expérience, mais qui ne devient texte que par la parole qu'elle suscite. « Le livre intérieur de ces signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait comme un plongeur qui sonde) pour sa lecture, personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistant en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous » (*Le Temps retrouvé*, II, p. 23)³³³.

³³³ MERLEAU-PONTY, Maurice; *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968. Daremos
337

Pero los acontecimientos son inmemorables... Los mitos del origen y del fin del mundo no son más que profanaciones. Lo inmemorial: he ahí la verdadera condición de existencia espacio-temporal. ¿Desde dónde escribe Proust? Desde el recuerdo de la infancia que nos espera. Desde la salvación de lo bello. En efecto, la infancia habrá sido un “tempo” lento. Y, además, nunca acaba. Ni empieza, a decir verdad. Está siempre por llegar, la infancia. Y habrá sido su recuerdo mismo lo que nos espere. La infancia no es el origen sino lo inusitado, lo nunca visto, acontecimiento que no tiene necesidad de establecerse en ninguna parte y, al mismo tiempo, busca desesperadamente establecerse en todas, por eso no son siquiera las estaciones de tren sino la experiencia de la duración, las sensaciones, los nombres, los sitios más públicos en Proust³³⁴.

Porque la duración, como se ha dicho es, ella, amor. “La experiencia de lo bello como

ahora la cita de Proust, mejor o peor, quién sabe, por la Pléyade: « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. [...] Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'impression ait été faite en nous par la réalité même » (*Le Temps retrouvé*, Gallimard, Pléiade, T. IV, 1989, p. 458). De modo que ¡el Libro Interior no es más que el Libro-Encubridor! Y de eso es, precisamente, de lo que Schönberg hará música, Freud clínica y Proust literatura, a saber: la no-unidad del yo (*moi, self*, etc.). Y que es, por añadidura, en lo que se anda, aún hoy, a la búsqueda: en busca del relato perdido, que es también el objeto perdido, que es también, ni que decir tiene, el sujeto alteregoico, dividido, del deseo.

³³⁴ Olores: los mismos que encontramos en los cuadernos de *Le Bot: une odeur de lessive, annulée par les odeurs du train, &c. Les odeurs en laissent pas de traces d'elles-mêmes dans la mémoire, dont je puisse provoquer le retour. Mais rien plus qu'une odeur en fait se lever de si violents souvenirs. [...] Leur souvenir s'est accroché à des circonstances infimes. Celles-ci deviennent pour la mémoire la violence même, mais supportable. También nos da vocablos la violencia. Le sens est ce qui se perpétue. Il est toujours un renouement. Il se saisit du temps et en assure le cours. C'est ce sens là qu'on veut donner aux choses: on pense leur continuité depuis une origine qui pointe vers leur fin. On maîtrise ainsi leur devenir. Ou on le fait croire. Là dessus se fondent les pouvoirs. La main du maître est souvent pour rien. C'est qu'en ficelant le temps, on nie la mort que toute chose, réellement, porte en elle. On la dénie pour que l'ordre règne sans que rien le nie, pas même la mort. Mais si las choses n'étaient habitées par leur mort, comment le temps s'ébranlerait-il ? Comment concevrait-on un cours des choses alors que c'est vers ça qu'on court ? Como en Varsovia. L'effet est de granulation de la matière. Tout semble fait d'une même tissu sans découpe, formant des plis, la chair des corps émergerait d'un fond commun sans qu'elle s'en arrache, menacée d'un devenir minéral. [...] elle en distingue rien de rien, en relie rien à rien, laisse chaque chose dans la solitude. Les mouvements des choses semblent fictifs: effets de vent dans les plis de l'étoffe unique. O incluso un devenir vegetal: apertura a la luz y punto. La idiocia como luego se verá. Nombres: los nombres, en cambio, parecen sin duda algo así como el bosón de Proust: Albertine es el anagrama de Libertine, y Robert de Saint-Loup conforma casi el perfecto anagrama de Albertine + Proust, etc. Etc. Todo parece como si, de hecho, la memoria involuntaria se redujer a 1) nombrar, 2) decir (bien o mal, he ahí todo el asunto) y 3) decir de otro modo (eso es el arte). Escribe Le bot: *La multiplicité des noms et leur sens incertain est la multiplicité concrète des dieux. La langue est leur assemblée. Parler pour en rien dire que les noms sonores est prier. Prier est s'attarder au divin secret celé dans les langues. Ainsi, dire que "presque nous avons perdu notre langage en pays étranger", je l'interprète aussi à contresens: le plus maternel de la langue est aussi le plus étranger. [...] Et donc, si je l'ai perdue et si je la violente, la langue, toute maternelle qu'elle est, est aussi terre d'exil, terre étrangère. Elle m'habite, je l'habite mais, si je la pousse à bout, elle manifeste qu'elle est autre que je en croyais qu'elle était. Et les pensées que je puis penser en elle sont autres encore que je en le pensais*". Y parecería, asimismo, que lo que se describe en esa escritura del día a día es una novelada biografía paralela a la del libro interior de un tal Marcel. Y es que el objeto perdido en su reminiscencia, el objeto transicional recobrado en el nombre, en la frase o la fase de un mundo, no son más que el equívoco objeto del deseo y se configura, asimismo, como lo real de un fantasma, como una Albertine, como la infancia, como el sexo perdido, como un Saint-Loup, como la “albaespina” (el majuelo), como Odette Swann o como la lengua misma. Para las anteriores y posteriores escansiones vid., claro, el supercitado: LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989.*

recuerdo se sustrae al consumo, que está dominado por una temporalidad completamente distinta. Lo que se consume es siempre lo nuevo, y no lo sido. El reconocimiento iría incluso en detrimento del consumo. La temporalidad del consumo no es el haber sido. Los recuerdos y la duración no se compadecen bien con el consumo. Este se nutre de un tiempo hecho añicos. Para maximizarse, destruye la duración. Tampoco el caudal de informaciones, la trepidante secuencia de cortes que obliga al ojo a consumir rápidamente, permite ningún recuerdo permanente. Las imágenes digitales no pueden captar la atención durante mucho tiempo. Enseguida se vacían de sus atractivos visuales y se desvanecen. La experiencia clave de Marcel Proust es la experiencia de la duración, desencadenada por el sabor de la magdalena mojada en la tila. Es el acontecimiento de un recuerdo. Una «diminuta gotita» de tila se amplía hasta convertirse en un «inmenso edificio del recuerdo». A Proust se le hace partícipe de una «pequeña porción de tiempo puro». El tiempo se condensa en un aromático cristal temporal, en un «recipiente rebosante de aromas» que libera a Proust de la fugacidad del tiempo: Habíame invadido un placer delicioso, aislado, sin la noción de su causa. Me habían hecho de nuevo las viscosidades de la vida indiferente, sus desastres inofensivos, su brevedad ilusoria, de la misma manera que actúa, colmándome de una esencia preciada: o más bien esta esencia no estaba en mí, era yo mismo. Había cesado de sentirme mediocre, limitado, mortal. La narración de Proust es una praxis temporal que funda una duración en medio de una «época de precipitación», en la cual todo, incluido el arte, «se lo despacha enseguida». Una praxis temporal que se opone al «desfile cinematográfico de las cosas», al tiempo cinematográfico que se desintegra en una rápida sucesión de puntos de presente. La experiencia dichosa de duración surge de una fusión de pasado y presente. El presente se ve conmovido, vivificado, es más, fecundado por el pasado: Y esta causa la adivinaba comparando aquellas diversas impresiones dichosas y que tenían de común entre ellas el que yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta casi confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba. Lo bello no es la presencia inmediata ni el hecho de estar presentes las cosas. Para la belleza son esenciales las correspondencias secretas entre las cosas y las nociones, unas correspondencias que acontecen a lo largo de amplios períodos temporales. Proust cree que la vida misma representa un entramado de relaciones, que «teje sin cesar [...] entre los acontecimientos», y que entrecruza sus hilos, que los dobla para reforzar la trama, de suerte que entre el menor punto de nuestro pasado y todos los demás hay una espesa red de recuerdos que solo nos deja la elección de las comunicaciones. La belleza acontece donde las cosas están vueltas unas a otras y entablan relaciones. La belleza narra. Al igual que la verdad, es un acontecimiento narrativo: la verdad solo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación [...] y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo

una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora”³³⁵.

Por eso Albertine (ese ser acontecimental diseminado en el espacio-tiempo) siempre habrá estado desaparecida, en posición de objeto perdido que subordina al sujeto en posición fantasmática. Sólo existiría una salida no-fantasmática para escapar, lo menos un instante, de ese *gravitational keyhole* y tan sólo habrá funcionado mediante el eclipse y el arte. Pero la cerradura gravitacional del amor, que es el único fuera de universo (el amor deshace el espacio-tiempo matematizable, es decir, el *continuum* kantiano de la forma-mercancía), se encuentra, en Proust, impensablemente, obliterada por la celosía: justo la oscurísima sombra reactiva del amor verdadero. Ejemplos: «On n’aime que ce qu’on ne possède pas tout entier. [...] [L’amour] ne subsiste que si une partie reste à conquérir», «Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste, si je ne possédais aussi ce qu’il y avait dans ses yeux», «Mon imagination me procurait l’équation à cette inconnue dans l’algèbre du désir.», «Nous nous imaginons [que l’amour] a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! Il est l’extension de cet être à tous les points de l’espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points» «On ment toute sa vie», écrit Proust, «même, surtout, peut-être seulement, à ceux qui nous aiment et, par-dessus tout, à cet étranger dont le mépris nous causerait le plus de peine – à nous-mêmes» «L’homme est l’être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu’en soi, et, en disant le contraire, ment», &c.

La Cosa (*Das Ding*), en su valedicción, es siempre lo más místico y abyecto de la relación sujeto-objeto. Y, en Proust, la identidad perdida se hace, en efecto, nombre propio del saber: fetiche³³⁶. Se hace cuerpo, en una palabra. Se trata, pues, de un secreto que se concreta en kinestesis, sonoridades, efluvios, sensaciones. Dice Richir:

³³⁵ HAN, Byung-Chul; *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona, 2015. Ahora bien, no hay por qué hacer demasiado caso a Proust, al menos si no nos apetece. Después de todo, habrá quien diga que sólo se trata de souvenirs o fluctuaciones en esnobismo. De acuerdo, pero, ¿qué es un “souvenir”? Obviamente una especie de recuerdo. Pero no sólo. Un souvenir es, antes bien, la imagen invertida de un porvenir que todavía no habrá advenido. Es una postal de la Verdadera Vida Ausente: *Après tous les voyages, le souvenir demeure de riens innommables, de lueurs, d’odeurs qu’on n’identifie pas. Les descriptions et récits qu’on fait des voyages convergent vers ça sans l’atteindre. Ainsi dans l’amour, dans l’orgasme, une caresse sur un morceau de corps, corps présent sans repères. Le corps de l’autre est le point aveugle de mon corps. Et l’odeur d’une ruelle est le point aveugle de la ville étrangère.* Firmada por el turista de la Verdadera Vida Ausente, que es el snob, si no el mundano, absoluto del *myself*. Estas fluctuaciones en esnobismo transcurren en un cielo que sin duda es un infracielo pero que no por ello dejaría de ser un cielo y que, en todo caso, alguien que admira a Proust pero no está totalmente convencido de amarlo (o sea Gracq), iba a dar en llamar, no sin malicia, “el cielo de la mundanidad”.

³³⁶ En su *Proust*, nuestro Beckett, los enumera. He aquí su lista: «1. La madeleine trempée dans une tasse de thé (*Du côté de chez Swann* [vol. I, p. 44-47]); 2. Les clochers de Martinville, vus de la voiture du docteur Percepied [*id.*, vol. I, p. 178-180]; 3. Une odeur de renfermé dans les lavabos publics des Champs-Élysées (*A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, [vol. I, p. 483]); 4. Les trois arbres près de Balbec, vus de la voiture de Mme de Villeparisis

Al estar “filtrada”, digámoslo así, en jaez del cuerpo-instrumento, la sensación, tan fácilmente reducible a una señal física -que, por supuesto, *también es-*, comporta en sí misma, en su carácter efímero, un *exceso*: la *tendencia* del cuerpo a desaparecer en las cosas. Un exceso, éste, que es manifiesto en el sentido de la vista, donde lo que veo es el ser luminoso o coloreado de las cosas; donde yo estoy, pues, *a punto* de acaecer en las cosas; y lo es, también, en el tacto donde lo que siento es su ser rugoso o pulido; también lo es en el oído, en el olor o el gusto, y ello a cada momento, siguiendo su propio ritmo, puesto que, si bien la visión se avvicina lo más posible a una vertiginosidad tal que casi parecería instantánea, el tacto o el gusto son más lentos, requieren su tiempo. En este sentido, no hay que confundir, como hicieron los filósofos empiristas o sensualistas - caracterizados por la distinción abstracta de los polos, una distinción que nosotros, precisamente, pretendemos rehuir-, el carácter efímero de las sensaciones y lo que, más bien, caería dentro del orden de la corruptibilidad del cuerpo: en las sensaciones hay algo que, aunque fuertemente inscrito en el tiempo, escapa al tiempo. Su generación y su olvido en el flujo del tiempo no excluye, a veces, su extremísima singularidad, a saber: que son susceptibles de aparecer, y hacerlo inopinadamente, en la reminiscencia -de la que tan bien hablaría Proust en *En busca del tiempo perdido*, para proponer una filosofía muy original en *El tiempo recobrado*. A ello, no obstante, hay que añadir que la disociación de las sensaciones según los cinco sentidos tiene ya algo de abstracto -de analítico- y que, a lo mejor, nos valdría más concebir que no hay sensación que no sea sino un racimo o un complejo de sensaciones -lo que Aristóteles, en el *Tratado del alma (Peri psychès*, libro III), propone pensar con el concepto de “sentido común”. Antes que hablar de los “sensibles” que le son propios a cada sentido o de un “sentido común”, es preferible, pues, empezar a hablar del “mundo sensible” como de “algo” que, múltiplemente abigarrado y variopinto en su propia multiplicidad, se sostiene por sí mismo en su cohesión, como exceso de lo sensible en lo sensible mismo. Nuestro cuerpo, a su vez, sólo parece un cuerpo *ubicado* en relación a este exceso, o al menos lo parece por lo que respecta a una parte de sí mismo. Ubicado, a un tiempo, por las sensaciones de sus movimientos propios

[*id.*, vol. II, p. 77]; 5. Un buisson d’aubépines près de Balbec [*id.*, vol. II, p. 274-275]; 6. Il se baisse pour déboutonner ses bottines lors de son deuxième séjour au Grand Hôtel de Balbec (*Sodome et Gomorrhe*, [vol. III, p. 152-153]); 7. Des pavés inégaux dans la cour de l’hôtel de Guermantes (*Le temps retrouvé* [vol. IV, p. 445]); 8. Le bruit d’une cuillère contre une assiette [*id.*, p. 446]; 9. Il s’essuie la bouche avec une serviette [*id.*, p. 447]; 10. Le bruit d’une conduite d’eau [*id.*, p. 452]; 11. *François le Champi* de George Sand [*id.*, p. 461-462]; La liste n’est pas complète. Je n’y ai pas inclus un certain nombre de tentatives et d’expériences avortées, aucune ne constituant une véritable récurrence du leitmotiv mais plutôt une prémonition de son approche ». Pero más que fetiches lo que hay es el objeto transicional, que es también el origen de la obra de arte. Basta con echar un pequeño vistazo a Winnicott o a Klein para entenderlo: el objeto transicional es esa cosa que no existe pero que consiste y que, en su heteronómica autonomía, aporta serenidad, confianza en la vida, es decir, en que la vida, a pesar de todo, merece ser vivida. De hecho nosotros apostaríamos por empezar a llamarlo, directamente, Macguffin.

(kinestesis) y por las sensaciones globales (cenestesis), vinculadas a él como racimos: situación en la cual, lejos de desvanecerse totalmente en la autotransparencia, el cuerpo comporta en sí ese exceso sobre sí mismo, exceso que se relaciona clásicamente con lo “vivido” o con lo “psíquico”. Y, en este sentido, el cuerpo no es solamente el instrumento más o menos adaptado a las necesidades de la vida, por otra parte perecedero y corruptible, sino que es, también, esa especie de estatua o estatura interior infinitamente lábil y móvil, efímera y cambiante en sus manifestaciones, que lo extrae, a pesar de su ser-engrendado, de la incorruptibilidad. Es tan así, podría decirse, que desafía, en este “estatuto” intermedio, sus límites factuales del aquí y ahora; y ello, no sólo, por la reminiscencia, de la que ya hemos hablado a propósito de Proust, sino también por la imaginación que llamaremos sensible, por la cual el cuerpo puede “transportarse” casi instantáneamente allí donde quiere y cuando quiere -lo que, por cierto, no viene a decir que lo imaginario sea, *ad hoc*, lo que podría descubrirse en lo sensible si el cuerpo estuviera “realmente” allí: eso lo experimentamos todos y cada uno de nosotros cuando, antes de llegar a un país, nos esforzamos en imaginarlo mediante un soporte de imágenes y cuando, estando ya en él, quedamos encantados al ver que supera con creces todo aquello que habíamos imaginado, o bien nos decepcionamos al percibir que, en realidad, no está a esa altura³³⁷.

Pues bien, si el burgués no es más que el hombre sin cualidades, el fetiche, consecuentemente, será proletario: y Proust, en todos los sentidos, es ultraproletario. Y en todos los sentidos quiere decir, también, en el sentido siguiente: la heterosexualidad no es más que un homoerotismo otro. Vayamos a la entrada “Équivoque” del precioso diccionario de Lascault donde acertamos con el siguiente contenido que, como en el caso de Balzac, transcribiremos aquí tal cual:

ÉQUIVOQUE. – *Á l'ombre des jeunes filles en fleurs*: dans l'atelier du peintre Elstir, le narrateur trouve une aquarelle. « C'était -cette aquarelle- le portrait d'une jeune femme pas jolie, mais d'un type curieux, que coiffait un serre-tête assez semblable à un chapeau melon bordé d'un ruban de soie cerise ; une de ses mains gantées de mitaines tenait une cigarette allumée (...). Le caractère ambigu de l'être dont j'avais le portrait sous les yeux tenait sans que je le compris à ce que c'était une jeune actrice d'autrefois en demi-

³³⁷ Cf. RICHIR, Marc; *El cuerpo (seguido de “La verdad de la apariencia”)*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015. Si bien no hay belleza que no se perfile sobre un fondo de terror y, por consiguiente, no hay imagen que no suponga un telón cerrado sobre la falta (« Je comprenais ce que signifiaient la mort, l'amour, les joies de l'esprit, l'utilité de la douleur, la vocation, etc. »), la belleza proustiana se declarará, en tanto síntoma de la Verdadera Vida Ausente, antes bien, salvajemente estromatológica, fenomenológicamente ampliada. He aquí el programa, en cuanto al amor, de su fenomenología salvaje : « Ce n'est pas la satisfaction, mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut chercher. » *Albertine (disparue)*, vol. IV, p. 33-34).

travesti (...). Le long des lignes du visage, le sexe avait l'air d'être sur le point d'avouer qu'il était celui d'une fille un peu garçonnière, s'évanouissait, et plus loin se retrouvait, suggérant plutôt l'idée d'un jeune efféminé vicieux et songeur, puis fuyait encore, restait insaisissable. Le caractère de tristesse rêveuse du regard, par son contraste même avec les accessoires appartenant au monde de la noce et du théâtre, n'était pas ce qui était le moins troublant. On pensait du reste qu'il devait être factice et que le jeune être qui semblait s'offrir aux caresses dans ce provocant costume avait probablement trouvé piquant d'y ajouter l'expression romanesque d'un sentiment secret, d'un chagrin inavoué. Au bas du portrait était écrit : *Miss Sacripant, octobre 1872* ». Il est étonnant que ce texte soit moins connu que celui où Proust décrit le petit mur jaune peint par Vermeer de Delft. S'y inscrit une équivoque. Comme dans l'ensemble de la *Recherche du temps perdu*, le sexe y apparaît équivoque. Incertain. Et l'on aurait tort de limiter cette incertitude à l'homosexualité masculine et féminine, à Sodome et Gomorrhe. L'homosexualité ne constitue que l'un des cotés de l'hermaphroditisme humain. Hétérosexuelles, homosexuelles, hétérosexuelles, homosexuelles, nous sommes, tous, à la fois hommes et femmes. Et la féminité (telle que la décrit par exemple *la Jeune née*) se mêle inextricablement à la masculinité en chacun de nous. Seul un épouvantable refoulement oblige l'homme à paraître plus homme et seulement homme ; la femme plus femme et seulement femme. Et le maquillage m'est interdit. Et certains bijoux me sont déconseillés. L'idéal masculin de notre société reste encore, pour une bonne part, l'armée : une trupe d'hommes seuls, hiérarchisés, vêtus d'un uniforme, les cheveux courts. Le garde-à-vous fait de chaque soldat un phallus : il est le phallus, il s'expose comme phallus ; mais sa pine à lui, on lui donne peu le temps de s'en servir. On l'oblige d'autant plus à jouer le mâle qu'on lui permet peu de faire l'amour. Tout homme a son côté de chez les femmes et doit pouvoir le montrer ; toute femme a son côté de chez les hommes, que trop souvent la société l'oblige à dissimuler. Je n'ai pas honte d'être hétérosexuel (et nul ne me culpabilisera à ce sujet) ; mais je refuse le rôle du flic de l'hétérosexualité. Je refuse aussi que mon hétérosexualité m'impose de barrer mes aspects féminins. Dans le tableau, produit par le peintre imaginaire Elstir, la détermination d'un sexe univoque se donne et se retire, s'avoue et ment, se retrouve et fuit. Le caractère multiple, ambigu du sexe le rend, comme l'écrit Proust, insaisissable. Mais pourquoi vouloir le saisir, le fixer ? Il y a un charme du sexe insaisissable et *la Recherche du temps perdu* est, entre autres choses, une recherche du sexe insaisissable, du sexe perdu. Car le sexe non perdu, le sexe que souhaite la société est un sexe bien déterminé est un sexe bien déterminé, bien localisé, mutilé, marqué en toutes lettres sur nos cartres d'identité. Le sexe équivoque, le sexe outlaw : voilà ce que notre social refuse. Ce sexe hors la loi, ce sexe du tiers non exclu, il n'existe pas seulement dans l'homosexualité. Vous êtes homme ou vous êtes femme, dit la

loi. L'un ou l'autre. Proust répond : l'un et l'autre. Proust et bien d'autres : Kleist et Shakespeare, par exemple, nous dit Hélène Cixous... L'importance du tableau d'Elstir est d'ailleurs marquée dans la suite du texte. Le narrateur ne reconnaît pas tout de suite, mais finit par deviner le modèle de Miss Sacripant, il le devine sous la forme d'une dénegation : « Ce n'est pourtant pas Mme Swann avant son mariage », dis-je par une de ces brusques rencontres fortuites de la vérité, qui sont somme toute assez rares, mais qui suffisent après coup à donner un certain fondement à la théorie des pressentiments si on prend soin d'oublier toutes les erreurs qui l'infirmieraient ». L'ambiguïté de Miss Sacripant est celle d'Odette et, d'une certaine manière, toute *la Recherche* tourne autour d'Odette et, l'amour de Swann, la mère de Gilberte, celle qui a passé pour la maîtresse de Charlus, la « dame en rose » de l'oncle Adolphe, la maîtresse d'Elstir et tardivement celle du Duc de Guermantes, la belle-mère de Saint-Loup, etc. A vrai dire, Odette est à la fois celle que l'on rencontre à chaque instant, qui relie entre eux de multiples personnages et celle dont on garde peu de souvenir. « D'ailleurs, Odette (écrit Proust) trompait M. de Guermantes, et aussi le soignait, sans charme, sans grandeur. Elle était médiocre dans ce rôle comme dans tous les autres ». Proust est, sans doute, ici trop sévère à l'égard d'Odette. Il faut s'interroger sur l'exigence de « grandeur » qu'il manifeste. Il convient aussi de se demander si les beaux rôles, et multiples, ont été donnés par hasard à Odette (comme le suggère ici le narrateur). n'est-ce pas l'équivocité même d'Odette qui lui interdit la grandeur, l'éclat et, en même temps, la situe au milieu d'attachements multiples ? Avec elle, nul ne sait jamais où il en est. Sa force, c'est d'être à la fois présence ou absence, d'avoir ce sexe insaisissable. Dans d'autres tableaux d'Elstir, dans ses marines, un autre type d'ambiguïté fascine le narrateur : « Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation ». Il serait fastidieux de recopier ici les pages où le narrateur décrit un tableau représentant le port de Carquethuit, les toits dépassés par les mâts, les églises de Criquebec qui semblaient sortir des eaux... « (...) Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer ». On peut être tenté de rapprocher les deux équivocités, celle de la marine, celle du demi-travesti. L'une des métaphores d'Elstir consiste peut-être à comparer masculinité et féminité et à abolir entre elles toute démarcation. Il faudrait alors décrire chaque femme à partir des adjectifs de la masculinité, chaque homme à partir des termes avec lesquels on cerne la féminité. Le délire à partir des textes proustiens peut encore être prolongé dans une autre direction. L'ambiguïté de la représentation renvoie peut-être à l'acte de peindre. De même que Miss Sacripant est et n'est pas un homme, est

et n'est pas une femme, de même que la mer est et n'est pas la terre, de même l'acte de peindre produit une illusion et en même temps la dénonce. Il montre une femme, un demi-travesti. Et simultanément, il ne vous donne que l'absence de cette femme. En cette absence, la trace du peintre est au moins aussi importante que la trace du modèle. Le peintre est alors l'être ambigu qui s'efface pour produire, qui fuit pour s'avouer. Son acte, insaisissable lui aussi, aurait quelque chose à voir avec le sexe insaisissable qui avait fasciné Elstir chez Odette Swann³³⁸.

Références : Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, t.I, pp. 848-849, 860 ; t. III, p. 1020 ; t. I p. 835 sqq.

Objeto infinito es el deseo, fantasmática cosa, que no existe sino que consiste, como la significancia, dice Proust, de esos nombres de países como el “pays de l'Aisne et de l'Oise”. En definitiva, que el imperativo horizonte del deseo abre, pero también comporta, una responsabilidad infinita. Ni siquiera se trata de Dreifus. Y, sin embargo, Proust fue de los pocos en no mantener, con respecto de aquel asunto, una posición detestable. Que se antecojá, pues, desde ya, la gran cuestión social del comunismo proustiano. Es el mismísimo Proust quien nos la trae al pensamiento en *À la recherche...*: “[...] une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger”. Ninguna imagen mejor para lo que Marx llamaba *redundant people*³³⁹.

³³⁸ LASCAULT, Gilbert; *Figurées, défigurées: petit vocabulaire de la féminité représentée*, U.GE (coll. 10/18), París, 1977. Más lejos irá, en cambio, Serge Leclair, llegando a sostener, muy cabalmente, que: “No hay que reprimir, no ha una represión que levantar, sino que hay que producir. La dificultad es que el hecho de que la mujer sea potencialmente capaz de producir lo viviente parece dispensarla lo que sería una posición de mujer. En cierto modo, ella se contenta con su posibilidad de ser madre y así se hace cómplice del fantasma masculino. Lo que yo deseo es que pueda decirse con mujeres otra cosa que esta complicidad que llamaré homosexual; lo que yo deseo es que las relaciones con las mujeres se hagan heterosexuales”. Se trata de LECLAIRE, Serge; *Escritos para el psicoanálisis I, Moradas de otra parte*, Amorrortu, BB.AA, 2000, p. 306. Y se trata de que si la relación no existe es que, en realidad, sólo existe la homosexualidad. La otra cosa es siempre lo real.

³³⁹ Todo un programa a la espera del contumaz adoquín o alguna otra iniciativa educativa en la platónica, así como menuda, disyuntiva del comer o no comer para las *self-made women* de hoy, a saber, volver a encerrar en su acuario mitológico a esa nueva bestia maravillosa de la extorsión plusvática: la lumpemburguesía financiera posmoderna, escondida en la obscenidad de sus gentrificaciones y festines a la vista de todos sus pobres, ávidas gentes oscuras, condenados a la fría noche que nos envuelve fuera de sus escaparates. Y roto el espejo antropológico, devorarla... con mucho cuidado de no ser devorados por ella, se entiende. Cosa para la que, a lo peor, harían falta ciertos planes “quinquinales” (*sic*). Parece ser, no obstante, que uno de los pocos en tomar buena nota hasta ahora, sólo que a cuenta de la *orgy-borgy* de marras, sería, curiosamente, P. J. O' Rourke en *Eat the rich*, etc. Por increíble que parezca, en los agradecimientos con los que se abre su libro, reconocía abiertamente haber robado su título pero desconocer, en cambio, a quién o en dónde lo habría robado: tras especular lo suyo con títulos y letras de canciones de rock (Motorhead, Aerosmith, etc.), recuerda haber visto impresa dicha frase plagiada por anticipado en una camiseta robada por la guerrilla en el Líbano, etc. Contra todo pronóstico hoy podríamos asegurar que todos ellos, incluido el propio O' Rourke, le robaron la idea a Proust. Un ídolo pos-exótico, a todo esto: Mao-T.S.E(liot) Proust Sexton. De hecho Proust, aunque sólo fuese por esa frase, supone ya la célula durmiente de un inusitado maoísmo. En la tierra baldía de hoy, la novela de Proust, vale lo que su grandísimo Marxguffin. En fin que sólo a Godard le debería estar permitido ser warholiano. Aunque no haya duda de que algunos, intentándolo, echemos el resto.

Por eso la dicha y la desdicha se vuelven, penosamente, *cosa mentale*. A solas de mundo, sin duda, escribe ya Proust, pero no a tontas (Flaubert) ni todavía a locas (Joyce). Aunque tampoco será a regañadientes como reconoceremos que, por muy lentas que parezcan, su frase y su obra están hechas, no como una catedral que era lo que él hubiera deseado, sino, en realidad, como un film acelerado (un descomunal pastiche en movimiento), un documental experimental sobre la experiencia de lo inexperimentable: Proust es, *mutatis mutandis*, una especie de Joyce indirecto, dado que tanto en Proust como en Joyce será la esencia de la obra la que determine sus condiciones de existencia, esto es, de epifanía (Joyce) o de encarnación (Proust) en la Verdadera Vida Ausente. *Volens nolens*, el pastiche de papelabras proustiano funda *paper movies*, por supuesto:

PROUST O ISTOM

...Kod sladoleda (jer nadam se zbilja da ćete ga poručiti samo iz onih starinskih kalupa u svim mogućim arhitektonskim oblicima), kad god ga jedem, svi ti hramovi, crkve, obelisci, stene, sve je to kao neka živopisna geografija, koju prvo gledam, a zatim njene spomenike od maline ili vanile pretvaram u svežinu u mojoj guši... Bože, bojim se da ćete u hotelu Ric naći Vandomske stubove od sladoleda, od sladoleda od čokolade ili od maline, a onda ih treba poviše, da bi izgledali kao zavetni stubovi ili kao stubovi podignuti na nekoj aveniji s drvoredima, u slavu Svežine... Svejedno ako sladoled i nije velik, može to biti i mala porcija, ako hoćete, takvi sladoledi od limuna ipak su planine, smanjene na sasvim male razmere, ali uobrazilja uspostavlja prave srazmere, kao i kod onih japanskih patuljastih drveta, za koja sasvim lepo osećamo da su to ipak kedrovi, hrastovi, američka drveta smrti, pa kad bih ih postavila nekoliko u mojoj sobi, duž kakvog olučića, imala bih ogromnu šumu koja se spušta ka reci i u kojoj bi mala deca mogla zalutati. Tako isto, u podnožju moje male porcije žućkastog sladoleda od limuna vidim dilijanse s postiljonima i putnicima, na koje moj jezik sručuje ledene lavine koje će ih progutati... kao što usnama uništavam stub po stub, one venecijanske crkve od porfira od maline, a ono što sam poštedela rušim na vernike u njima³⁴⁰.

¿No habrá sido del todo convincente este olvido? ¿Y el pastiche de este silencio? Al menos es impaciente y violento como una infancia, o más bien, como su recuerdo. De ahí que el cuidado de

Porque la mirada es el objeto inmanente, por lo tanto devorador o devorado, de la pulsión escópica. Y eso lo aprenderemos, finalmente, más adelante.

³⁴⁰ Cf. VUCICEVIC, Branko; *Paper Movies*, B 92-Arkzin, Belgrado-Zagreb, 1998, pp. 57-60. Donde se debe apreciar muy bien, a pesar del oscurantismo en la traducción serbo-croata (para quien, como nosotros, no tenga ni papa de serbio: esta cita se corresponde a *La Prisonere* 160-1), las infinitas formas y arquitecturas que envuelven, en su lubricidad, al infinito objeto perdido: templo, iglesia, obelisco, geografías pintorescas, en fin, monumentos todos de chocolate, vainilla o frambuesa... &c. También se puede ir, igualmente, a la última película de F. Ozon, sucintamente titulada "Frantz", de una impecable factura y sensibilidad proustiana, por cierto. Allí se trata con muy buen tino el objeto perdido (la "envie de vivre", precisamente), digamos que participa de nuestra misma *Stimmung*: el paso del blanco y negro, es decir, del gris mientras sea gris, propio de la realidad, al color encubridor de lo real mediante la alegría de una frase musical, la luz cegadora de *Le suicidé* de Manet, etc... Se diría, incluso, que es, este film, una hermosísima bifurcación contemporánea de *À la Recherche*. El color total de lo real, ridículamente correcto "comme d'habitude", podemos atenderlo, en cambio, en otra exquisitez filmica del año pasado (2016) en Marienbad: nos referimos, ahora, a *Ma Loute*, del genial Bruno Dumont. Habrá que ver, por lo demás, qué hace finalmente Terry Gilliam con su esperado y desesperado Quijote y, en fin, a otros objetos orales y anales que, a poder ser, no descansen sobre la relación de (la oferta y) la demanda.

una escritura, a más como la proustiana, al final solo consiste y solo consiente en el desastre del sujeto³⁴¹. El resto es la pena (*chagrin*), la muchísima pena, la más profunda e infinita pena, en una palabra: la Historia. Porque

ocurrió lo siguiente: el mundo moderno integró lisa y llanamente las obras de la cultura en las marcas de la clase ociosa (el Balzac de Monsieur de Guermantes, mecenazgo, esnobismo, etcétera). En consecuencia, hizo de ellas uno de los elementos de la civilización material; más exactamente, volvió imposible percibir la diferencia entre ambas cosas. Con ello, inscribió las obras de la cultura en la forma mercancía. Paralelamente hizo que se superpusieran el tiempo de ocio y el otium, que nada tiene que ver con el primero; más exactamente, volvió imposible percibir la menor diferencia entre ambos. Podríamos sostener fácilmente que *En busca del tiempo perdido* es paso del ocio -Tiempo perdido- al otium -Tiempo recobrado-. Esto implica que el narrador – y el mismo Proust- comprueban hasta qué punto estas dos entidades son extrañas la una a la otra. Implica también y previamente hasta qué punto se las puede confundir. Por eso las epifanías del Tiempo recobrado pertenecen a la panoplia del ocio -magdalenas, paseos, conciertos, veladas-. Mientras que, en realidad, anuncian el reino venidero del otium, enteramente dedicado a la escritura encarnizada de una obra, y no al ocio. Las temible madres (la madre del Narrador, Madame Proust, Madame Arman de Caillavet) creen que la diferencia entre los dos tiempos se deja ver: ir a la casa de las duquesas es perder el tiempo; escribir artículos no lo es. Hallamos la misma creencia en los temibles padres: el padre del Narrador, el doctor Proust, Sainte-Beuve o la Nouvelle Revue Française. Es sabido que esta última conducirá a Gide a tener *En busca del tiempo perdido* por una distracción de desocupado. Y es que los medio hábiles no saben que la naturaleza del ocio y del otium -y por lo tanto, la naturaleza de los dos tiempos- está tan esencialmente separada que la pueden realizar tanto objetos opuestos como objetos idénticos. Al frecuentar la clase ociosa (las duquesas), se puede estar más cerca del otium que del ocio

³⁴¹ Veámoslo, de nuevo, en el diario de Le Bot: “05.01.87. [...] Dans le souci d'écrire, il y a une menace; aucune nostalgie sauf à s'embarrasser de soi. Les mots font événement dans l'écriture, la parole. Ce qu'on nomme “la langue” est la actualité incessante de leur événement. Le même événement a lieu sans cesse mais chaque fois à nouveau. Le corpus d'une langue est la prise de corps de la langue dans une parole, une écriture. Advient ce qui ne manque pas d'advenir quand écrire travaille à cet événement. Ça n'est ni prévisible ni imprévisible : on ne prévoit pas ça ; on l'attend. Ça tient au sexe, au devenir adulte, à la décrépitude du corps. Comment serait-ce imprévisible ou prévisible ? Écrire travaille à le faire advenir comme objet de pensée. Faute de le penser, ça adviendra pour la pensée de l'autre, non pour moi. Son nom commun est « le destin » qui est ce qui advient à la pensée. Le destin vient à la pensée au terme sans achèvement d'un travail de mots, de pensées. Advient ce qui doit advenir et pourtant ça surprend. Rien d'autre n'advient. Est nul, non avenu, l'impensable qui n'aurait pas de mots pour se dire. L'événement de mots, le mot comme événement ne commence ni n'achève la pensée : ni réversible ni irréversible, la suite des mots, si les mots font événement, ne décrit pas le cours du temps dans la pensée du poème. L'événement du mot-don suspend le cours du temps. Il tue le temps. Il y a des mots morts. L'attente fait un désert autour d'elle” (pp.98-99). Es un cuaderno absolutamente proustiano, no hay duda, ese diario.

mismo; al solicitar las letras y las obras el otium, se puede estar más inmerso en el ocio. Y cuando el Tiempo recobrado haya establecido su reinado, el otium hará de Proust un esclavo”³⁴².

Se sabe que, solitario y final como siempre, sólo que ahora en tiempos de posguerra y, tal vez, previendo ya su pronta desaparición, Proust le transmitía por carta a Berthe Lemarié su expreso deseo de reemplazar la palabra “malheur” por la palabra, balzaquiana a pesar de todo, “chagrin” dejando dispuesto el estado de las frases de su obra tal como estaba. Pues bien, ¿a qué esperamos? ¡Respetemos su deseo, y modifiquémoslo! Hágase, también, su voluntad postrera, en este infracielo mundano. Lo haremos, así pues, para terminar, más o menos filmicamente:

“et de tomber dans les bras de maman que les [~~malheurs~~ <] chagrins de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère”; “- Eh! là, mon Dieu, soupirait Françoise, qui ne pouvait pas entendre parler d'un [~~malheur~~ <] chagrin arrivé à un inconnu, même dans une partie du monde éloignée, sans commencer à gémir”; “[...] où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les [~~malheurs~~ <] chagrins possibles dont nous mettrions dans la vie [...]”; “Je me rendis compte que, en dehors de ceux de sa parenté, les humains excitaient d'autant plus sa pitié par leurs [~~malheurs~~ <] chagrins, qu'ils vivaient plus éloignés d'elle”; “[...] et une avalanche de [~~malheurs~~ <] chagrins ou de maladies se succédant sans interruption dans une famille”; “Elle lui redisait tout le temps : «Quel [~~malheur~~ <] chagrin

³⁴² MILNER, Jean-Claude; *El salario del ideal*, Gedisa, Barcelona, 2003. Y bien, sin duda sigue sucediendo que, a lo que parece, el esnobismo, la lucha de clases y la economía son, en realidad, el ocio del pueblo. He ahí la oscurísima sombra que producen los sinestésicos cisnes immaculados: lo verdaderamente fundamental es lo solo que nunca se resuelve. “Der Transparenzwang vernichtet den Duft der Dinge, den Duft der Zeit. Die Transparenz duftet nicht. Die transparente Kommunikation, die nichts Undefiniertes mehr zulässt, ist obszön. Obszön ist auch die unmittelbare Reaktion und Abreaktion Für Proust ist der »unmittelbare Genuß« nicht zum Schönen fähig. Die Schönheit einer Sache erscheint »erst viel später« im Licht einer anderen als *Reminiscenz*. Schön ist nicht der augenblickliche Glanz des Spektakels, der unmittelbare Reiz, sondern das stille *Nachleuchten*, die *Phosphoreszenz der Zeit*. Die schnelle Abfolge der Ereignisse oder Reize ist nicht die Temporalität des Schönen. Die Schönheit ist ein *Zögling*, ein *Nachzügler*. Erst nachträglich enthüllen die Dinge ihre duftende Essenz des Schönen. Sie besteht aus temporalen Schichtungen und Ablagerungen, die phosphoreszieren. *Die Transparenz phosphoresziert nicht* (La coacción de la transparencia destruye el aroma de las cosas, el aroma del tiempo. La transparencia no desprende aroma. La comunicación transparente, que ya no admite nada no definido, es obscena. También lo son la reacción y el desahogo inmediatos. Para Proust, el «disfrute inmediato» no es capaz de lo bello. La belleza de una cosa «solo aparece mucho más tarde» a la luz de otra como reminiscencia. No es bello el brillo instantáneo del espectáculo, el estímulo inmediato, sino la fosforescencia silenciosa, la fosforescencia del tiempo. La sucesión rápida de sucesos o estímulos no es la temporalidad de lo bello. La belleza es un pupilo, un rezagado. Solo accesoriamente las cosas descubren su esencia aromática de lo bello. Esta consta de estratificaciones y sedimentaciones que fosforecen. La transparencia no fosforece)”, escribe Byung-Chul Han en su hermoso estilo doblemente extranjero. Vid., pues, HAN, Byung-Chul; *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013; p. 65. Lo bueno de Han es que demuestra en la elegancia de la más aporética de sus frases que el pensamiento oriental ya era hegeliano por anticipado.

que toi, qui ne viens jamais l'après-midi, pour une fois que cela t'arrive, je ne t'aie pas vu.»; “Et quand la voiture de Mme Verdurin fut partie et que celle de Swann s'avança, son cocher le regardant lui demanda s'il n'était pas malade ou s'il n'était pas arrivé de [malheur <] chagrin”; “ [...] si ce qui avait favorisé sa liaison et en avait empêché la rupture n'avait pas desservi sa destinée, si l'événement désirable, ce n'aurait pas été celui dont il se réjouissait tant qu'il n'eût eu lieu qu'en rêve : son départ ; il se dit qu'on ne connaît pas son [malheur <] chagrin, qu'on n'est jamais si heureux qu'on croit”; “ [...] parce qu'il lui rappelait un bonheur qu'il avait perdu depuis longtemps, mais un [malheur <] chagrin qu'il venait seulement d'apprendre”; “Ah ! oui, je suis sortie avec maman, comme une chose naturelle, et qui n'eût pas été pour quelqu'un le plus grand [malheur <] chagrin possible”. Je prenais plus de confiance en la vitalité et en l'avenir de notre amitié qui restait vivace au milieu de l'engourdissement, de la solitude et de la ruine des choses environnantes ; et tandis qu'elle me mettait des boules de neige dans le cou, je souriais avec attendrissement à ce qui me semblait à la fois une prédilection qu'elle me marquait, en me tolérant comme compagnon de voyage dans ce pays hivernal et nouveau, et une sorte de fidélité qu'elle me gardait au milieu du [malheur <] chagrin”; “ [...] et que je souhaitais tant d'aller chez elle; et ce fut peut-être un [malheur <] chagrin moins grand que je ne croyais”; “Une seule avait désobéi, en cachette. C'était la comtesse de Marsantes. Or, le [malheur <] chagrin avait voulu qu'Odette étant allée faire visite à Mme de Marsantes, lady Israels était entrée presque en même temps”; “Ainsi un même fait porte des rameaux opposés et le [malheur <] chagrin qu'il engendre annule le bonheur qu'il avait causé. Il m'était arrivé le contraire de ce qui se produit fréquemment. On désire une joie, et le moyen matériel de l'atteindre fait défaut”; “[...] on dirait que la personne elle-même réside dans ces fragments pourtant si restreints, et portée à une puissance qu'elle est bien loin d'avoir dans l'idée habituelle que nous nous formons d'elle tout entière. C'est que la lettre nous ne l'avons pas, comme l'image de l'être aimé, contemplée dans le calme mélancolique du regret; nous l'avons lue, dévorée, dans l'angoisse affreuse dont nous étreignait un [malheur <] chagrin inattendu. La formation de cette sorte de chagrins est autre; ils nous viennent élu dehors, et c'est par le chemin de la plus cruelle souffrance qu'ils sont allés jusqu'à notre cœur. L'image de notre amie, que nous croyons ancienne, authentique, a été en réalité refaite par nous bien des fois. Le souvenir cruel, lui, n'est pas contemporain de cette image restaurée, il est d'un autre âge, il est un des rares témoins d'un monstrueux passé. Mais comme ce passé continue à exister, sauf en nous à qui il a plu de lui substituer un merveilleux âge d'or, un paradis où tout le monde sera réconcilié, ces souvenirs, ces lettres, sont un rappel à la réalité et devraient nous faire sentir par le brusque mal qu'ils nous font combien nous nous sommes éloignés d'elle dans les folles espérances de notre attente quotidienne”; “comme j'étais persuadé que ce genre

d'amour finissait fatalement par l'aliénation mentale, le crime et le suicide, pensant au temps si court qui était réservé à notre amitié, déjà si grande dans mon cœur sans que je l'eusse encore vu, je pleurai sur elle et sur les [malheurs <] chagrins qui l'attendaient comme sur un être cher dont on vient de nous apprendre qu'il est gravement atteint et que ses jours sont comptés"; "[...] de même concédé en supplément pour prolonger le bonheur de mon nouvel ami- ou son [malheur <] chagrin"; "D'ailleurs n'en est-il pas ainsi, dans la vie active, de nos vrais bonheurs, de nos grands [malheurs <] chagrins?"; "Mais il faut continuer à causer, les idées s'ajoutent les unes aux autres, développant une surface sous laquelle c'est à peine si de temps à autre vient sourdement affleurer le souvenir autrement profond, mais fort étroit, que le [malheur <] chagrin est venu pour nous. Si, au lieu du [malheur <] chagrin, c'est le bonheur, il peut arriver que ce ne soit que plusieurs années après que nous nous rappelons que le plus grand événement de notre vie sentimentale s'est produit, sans que nous eussions le temps de lui accorder une longue attention, presque d'en prendre conscience, dans une réunion mondaine par exemple, et où nous ne nous étions rendus que dans l'attente de cet événement"; "Et le travail, vous y êtes-vous mis ? Non ? que vous êtes drôle ! Si j'avais vos dispositions, je crois que j'écrirais du matin au soir. Cela vous amuse davantage de ne rien faire. Quel [malheur <] chagrin que ce soient les médiocres comme moi qui soient toujours prêts à travailler et que ceux qui pourraient ne veuillent pas ! Et je ne vous ai pas seulement demandé des nouvelles de Madame votre grand'mère. Son Proudhon ne me quitte pas"; "[...] l'idée de la méchanceté ayant pour moi quelque chose de trop douloureux. Et pourtant, de même que la pitié pour le [malheur <] chagrin n'est peut-être pas très exacte, car par l'imagination nous recréons toute une douleur sur laquelle le malheureux obligé de lutter contre elle ne songe pas à s'attendrir, de même la méchanceté n'a probablement pas dans l'âme du méchant cette pure et voluptueuse cruauté qui nous fait si mal à imaginer. La haine l'inspire, la colère lui donne une ardeur, une activité qui n'ont rien de très joyeux; il faudrait le sadisme pour en extraire du plaisir, le méchant croit que c'est un méchant qu'il fait souffrir"; "On comprenait d'ailleurs que ses succès de femmes, qui faisaient le [malheur <] chagrin de la sienne, ne fussent pas dus qu'à son nom et à sa fortune, car il était encore d'une grande beauté, avec, dans le profil, la pureté, la décision de contour de quelque dieu grec"; "– En tout cas; si ce Dreyfus est innocent, interrompit la duchesse, il ne le prouve guère. Quelles lettres idiotes, emphatiques, il écrit de son île ! Je ne sais pas si M. Esterhazy vaut mieux que lui, mais il a un autre chic dans la façon de tourner les phrases, une autre couleur. Cela ne doit pas faire plaisir aux partisans de M. Dreyfus. Quel [malheur <] chagrin pour eux qu'ils ne puissent pas changer d'innocent"; "S'attristant du [malheur <] chagrin des Juifs, se souvenant de ses amitiés chrétiennes, devenant maniéré et précieux au fur et à mesure que les années venaient, pour des raisons que l'on verra plus

tard, il avait maintenant l'air d'une larve préraphaélite où des poils se seraient malproprement implantés, comme des cheveux noyés dans une opale"; "[...] dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps. Quelque brigand que nous rencontrions sur une route, peut-être pourrions-nous arriver à le rendre sensible à son intérêt personnel sinon à notre [~~malheur~~ <] chagrin"; "Je dîne chez le Ministre du Commerce, il faut que je fasse une visite avant, je vais m'habiller tout de suite; pour comble de [~~malheur~~ <] chagrin mon habit a été déchiré et l'autre n'a pas de boutonnière pour passer les décorations"; "Savez-vous ce dont j'ai peur, lui dis-je, c'est que si nous continuons comme cela, je ne puisse pas m'empêcher de vous embrasser. - Ce serait un beau [~~malheur~~ <] chagrin. Je n'obéis pas tout de suite à cette invitation, un autre l'eût même pu trouver superflue, car Albertine avait une prononciation si charnelle et si douce que, rien qu'en vous parlant, elle semblait vous embrasser. Une parole d'elle était une faveur, et sa conversation vous couvrait de baisers"; "Le malheur voulut pour moi que, Saint-Loup étant resté quelques minutes à s'adresser au cocher afin qu'il revînt nous prendre après avoir dîné, il me fallut entrer seul"; "Puis je dis aussi bonjour au prince de Foix, et, pour le [~~malheur~~ <] chagrin de mes phalanges qui n'en sortirent que meurtries, je les laissai s'engager dans l'étau qu'était une poignée de mains à l'allemande, accompagnée d'un sourire ironique"; "« Quel [~~malheur~~ <] chagrin pour cette pauvre Mme de Guermantes (la vicomtesse de Guermantes, mère de Mme de Grouchy) qu'elle n'ait jamais pu marier ses enfants"; "Grâce aux dieux mon [~~malheur~~ <] chagrin passe mon espérance", "Pour mettre le comble au [~~malheur~~ <] chagrin des Courvoisier, les maximes qui font de l'intelligence et du talent les seules supériorités sociales recommencèrent à se débiter chez la princesse des Laumes, aussitôt après le mariage"; "[...] ce fut un surcroît de [~~malheur~~ <] chagrin infligé [...]"; "De très bons esprits ont cru qu'une république ne pourrait avoir de diplomatie et d'alliances, et que la classe paysanne ne supporterait pas la séparation de l'Église et de l'État. Après tout, la politesse dans une société égalitaire ne serait pas un miracle plus grand que le succès des chemins de fer et l'utilisation militaire de l'aéroplane. Puis, si même la politesse disparaissait, rien ne prouve que ce serait un [~~malheur~~ <] chagrin. Enfin une société ne serait-elle pas secrètement hiérarchisée au fur et à mesure qu'elle serait en fait plus démocratique ? C'est fort possible. Le pouvoir politique des papes a beaucoup grandi depuis qu'ils n'ont plus ni États, ni armée; les cathédrales exerçaient un prestige bien moins grand sur un dévot du xvne siècle que sur un athée du xx^e, et si la princesse de Parme avait été souveraine d'un État, sans doute eussé-je eu l'idée d'en parler à peu près autant que d'un président de la république, c'est-à-dire pas du tout"; "Et puis moi qui suis plus circonspect que ma femme, si j'ai moins d'esprit, je pense aux suites, si le [~~malheur~~ <] chagrin veut qu'on répète cela à mon frère, ce sera toute une histoire"; "Mme de

Guermantes se faisant un devoir de dire <<ma tante>> à des personnes avec qui on ne lui eût pas trouvé un ancêtre commun sans remonter au moins jusqu'à Louis XV, tout aussi bien que, chaque fois que le [malheur <] chagrin des temps faisait qu'une milliardaire épousait quelque prince dont le trisaïeul avait épousé"; "Mais là-dessus je ne me tairai pas plus car je sens que l'ivresse du [malheur <] chagrin emporte sa raison"; "Mais mon dégoût n'en a pas moins persisté, et m'apporterait-on le chasseur comme un simple gibier de chasse sur un plat d'argent, je le repousserais avec un vomissement. Mais voilà le [malheur <] chagrin, nous avons parlé de choses sérieuses et maintenant c'est fini entre nous pour ce que j'espérai. Mais vous pourriez me rendre de grands services, vous entremettre; et puis non, rien que cette idée me rend quelque gaillardise et je sens que rien n'est fini"; "C'est ce qui explique que le professeur E ... , quelque satisfaction intellectuelle qu'il ressentît sans doute à voir qu'il ne s'était pas trompé, sut ne me parler que tristement du [malheur <] chagrin qui nous avait frappés"; "Ma pensée avait engagé comme une espèce de jeu avec lui pour saisir ses contours, la lettre par laquelle il commençait, et l'éclairer enfin tout entier. C'était peine perdue, je sentais à peu près sa masse, son poids, mais pour ses formes, les confrontant au ténébreux captif blotti dans la nuit intérieure, je me disais : Ce n'est pas cela. Certes mon esprit aurait pu créer les noms les plus difficiles. Par [malheur <] chagrin il n'avait pas à créer mais à reproduire. Toute action de l'esprit est aisée si elle n'est pas soumise au réel. Là, j'étais forcé de m'y soumettre"; "« Écoutez, je vais être obligée de vous dire bonsoir », lui dit-elle en se levant d'un air de résignation mélancolique, et comme si ç'avait été pour elle un [malheur <] chagrin"; "Et vous comprenez que si j'avais le [malheur <] chagrin d'aller chez elle, la fosse d'aisances se multiplierait en un formidable tonneau de vidange. Elle porte pourtant un nom mystique qui me fait toujours penser avec jubilation, quoiqu'elle ait passé depuis longtemps la date de son jubilé, à ce stupide vers dit « déliquescence » [...]"; "Oui, monsieur le duc. - Il y a bien un petit trou pour respirer ? Je n'ai pas envie d'être asphyxié, que diable ! - Oui, monsieur le duc. - Ah! tonnerre de Dieu, c'est un soir de [malheur <] chagrin"; "Certes ces causes d'erreur étaient loin d'être les seules, mais je n'ai plus le temps, avant mon départ pour Balbec (où, pour mon [malheur <] chagrin, je vais faire un second séjour qui sera aussi le dernier), de commencer des peintures du monde qui trouveront leur place bien plus tard"; "Cette catégorie où elle avait si souvent fait figurer Eulalie et où, hélas, pour tous les [malheurs <] chagrins que cela devait un jour amener, elle rangeait déjà Albertine, parce qu'elle me voyait souvent demander à maman, pour mon amie peu fortunée, de menus objets, des colifichets, ce que Françoise trouvait inexcusable, parce que Mme Bontemps n'avait qu'une bonne à tout faire"; "Mais la douleur anxieuse du lift ne fit que grandir. Pour qu'il oubliât ainsi de me témoigner son dévouement par ses habituels sourires, il fallait qu'il lui fût arrivé quelque [malheur <]

chagrin”; “Ainsi la pieuse parente dont le souvenir le guide aujourd'hui entraînait il y a bien des années, et d'un air si gémissant qu'on se demandait quel [malheur <] chagrin elle venait annoncer quand, à ses premières paroles, on comprenait, comme maintenant pour le peintre, qu'elle venait faire une visite de digestion. En vertu de cette même loi, qui veut que la vie, dans l'intérêt de l'acte encore inaccompli, fasse servir, utilise, dénature, dans une perpétuelle prostitution, les legs les plus respectables, parfois les plus saints, quelquefois seulement les plus innocents du passé”; “Le [malheur <] chagrin est qu'il n'en connaissait guère que deux. Aussi -revenaient-elles souvent”; “Aussi est-ce dans un sens d'instinct de conservation qu'il dira du mal du concurrent possible, soit avec les gens qui peuvent nuire à celui-ci (et sans que l'inverti n° 1 s'inquiète de passer pour menteur quand il accable ainsi l'inverti n° 2 aux yeux de personnes qui peuvent être renseignées sur son propre cas), soit avec le jeune homme qu'il a «levé», qui va peut-être lui être enlevé et auquel il s'agit de persuader que les mêmes choses qu'il a tout avantage à faire avec lui causeraient le [malheur <] chagrin de sa vie s'il se laissait aller à les faire avec l'autre”; “Car cet homme excellent ne pouvait cependant pas entendre parler du [malheur <] chagrin d'autrui sans un sentiment de bien-être et un spasme d'hilarité qui faisaient vite place à la pitié d'un bon cœur”; “Et encore en disant cela je le calomnie, car ce Dieu répare dans la mesure du possible une partie des [malheurs <] chagrins dont l'autre est responsable”; “[...] dès que j'eus reçu la toque et le voile, je commandai, pour mon [malheur <] chagrin à leur insu peut-être, bien des chagrins de ma vie à Paris, l'année suivante, bien des [malheurs <] chagrins relatifs à Albertine”; “Je la regardais, je regardais ce corps charmant, cette tête rose d'Albertine, dressant en face de moi l'énigme de ses intentions, la décision inconnue qui devait faire le bonheur ou le [malheur <] chagrin de mon après-midi. C'était tout un état d'âme, tout un avenir d'existence qui avait pris devant moi la forme allégorique et fatale d'une jeune fille”; “Aussi ses plus grandes colères, ses plus sombres et plus injustifiables accès de mauvaise humeur venaient-ils de ce qu'il appelait (en généralisant sans doute quelques cas particuliers où il avait rencontré des malveillants) la fourberie universelle. Il se flattait d'y échapper en le parlant jamais de personne, en cachant son jeu, en se méfiant de tout le monde. Pour mon [malheur <] chagrin, à cause de ce qui devait en résulter après mon retour trouvait chez lui une créance presque aussi forte que chez Françoise ou les domestiques de Mme de Guermantes, pour qui c'était la seule cause des [malheurs <] chagrins de l'humanité. Il ne douta pas que ses camarades n'eussent essayé de lui chiper sa place et ne fut que plus malheureux de ce duel calamiteux et d'ailleurs imaginaire”; “Mais ce n'était pas elle, c'était moi; c'étaient les sentiments que je pouvais inspirer que ma jalousie me faisait trop sous-estimer. Et de ce jugement, peut-être erroné, naquirent sans doute bien des [malheurs <] chagrins qui allaient fondre sur nous. Le duc ne pouvait plus, du reste, souffrir qu'on

parlât de cette affaire « qui a causé, disait-il, tant de [malheurs <] chagrins», bien qu'il ne fût, en réalité, sensible qu'à un seul : son échec à la présidence du Jockey”; ”Car. ce crime affreux n'est pas simplement une cause juive, mais bel et bien une immense affaire nationale qui peut amener les plus effroyables conséquences pour la France d'où on devrait expulser tous les Juifs, bien que je reconnaisse que les sanctions prises jusqu'ici l'aient été (d'une façon ignoble qui devrait être révisée) non contre eux, mais contre leurs adversaires les plus éminents, contre des hommes de premier ordre, laissés à l'écart pour le [malheur <] chagrin de notre pauvre pays”; “Instants doux, gais, innocents en apparence et où s'accumule partout la possibilité, en nous insoupçonnée, du désastre, ce qui fait de la vie amoureuse la plus contrastée de toutes, celle où la pluie imprévisible de soufre et de poix tombe après les moments les plus riants et où ensuite, sans avoir le courage de tirer la leçon du [malheur <] chagrin, nous rebâtissons immédiatement sur les flancs du cratère d'où ne pourra sortir que la catastrophe. j'avais l'insouciance de ceux qui croient leur bonheur durable”; “«Non, malgré votre air triste, disais-je à Albertine, je ne peux pas vous plaindre; je vous plaindrais si vous étiez malade, s'il vous était arrivé un [malheur <] chagrin, si vous aviez perdu un parent; ce qui ne vous ferait peut-être aucune peine étant donné le gaspillage de fausse sensibilité que vous faites pour rien”; “Oh ! elle m'aurait vu ç'aurait été un petit [malheur <] chagrin”; “Il faisait le [malheur <] chagrin de sa maîtresse en la trompant avec deux femmes qu'il adorait, sans compter les autres, une actrice et une fille de brasserie”; “On vit M. de Charlus muet, stupéfait, mesurant son [malheur <] chagrin. Nous avons éclairci l'orage, ramené la sérénité du sourire. Le mystère angoissant d'une haine sans cause connue, et peut-être sans fin, est dissipé. Dès lors nous nous retrouvons face à face avec le problématique, momentanément écarté, d'un bonheur que nous savons impossible. Maintenant que la vie avec Albertine était redevenue possible, je sentais que je ne pourrais en tirer que des [malheurs <] chagrins, puisqu'elle ne m'aimait pas ; mieux valait la quitter sur la douceur de son consentement, que je prolongerais par le souvenir”; “C'est la foi expérimentale. Le [malheur <] chagrin imprévu avec lequel je me retrouvais aux prises, il me semblait l'avoir lui aussi (comme l'amitié d'Albertine avec deux lesbiennes) déjà connu pour l'avoir lu dans tant de signes. où (malgré les affirmations contraires de ma raison, s'appuyant sur les dires d'Albertine elle-même) j'avais discerné la lassitude, l'horreur qu'elle avait de vivre ainsi en esclave, signes tracés comme avec de l'encre invisible à l'envers des prunelles tristes et soumises d'Albertine, sur ses joues brusquement enflammées par une inexplicable rougeur, dans le bruit de la fenêtre qui s'était brusquement ouverte”; “Ce [malheur <] chagrin était le plus grand de toute ma vie. Et malgré tout, la souffrance qu'il me causait était peut-être dépassée encore par la curiosité de connaître les causes de ce [malheur <] chagrin qu'Albertine avait désiré, retrouvé. Mais les sources des grands événements sont comme

.celles des fleuves, nous avons beau parcourir la surface de la terre, nous ne les retrouvons pas”; “ [...] il fallait - ce qui était plus cruel que s'ils avaient été des étrangers et n'avaient pas emprunté ma sensibilité pour souffrir - annoncer le [malheur <] chagrin qui venait d'arriver à tous ces êtres, à tous ces 'moi' qui ne le savaient pas encore; Pour comble de [malheur <] chagrin Françoise restée dans l'antichambre entendit tout cela”; “Je vous l'aurais dit à mon réveil, quand j'ai eu sa lettre (en même temps que la vôtre). Peut-être auriez-vous eu peur de me faire de la peine en partant là-dessus. Et nous aurions peut-être lié nos vies par ce qui aurait été pour nous, qui sait ? le pire [malheur <] chagrin”; “ [...] cette scène: «Tu me haïssais plus, ne t'aimais pas moins. Tes [malheurs <] chagrins te prêtaient encore de nouveaux charmes.»”; ”Pour la première, il est trop compréhensible que nous courrions après notre bonheur – ou notre [malheur <] chagrin- et qu'en même temps nous souhaitions de placer devant nous, par cette action nouvelle qui va commencer à dérouler ses conséquences, une attente qui ne nous laisse pas dans le désespoir absolu, en un mot que nous cherchions à faire passer par d'autres formes que nous nous imaginons devoir nous être moins cruelles le mal dont nous souffrons”; “ [...] quand j'étais malade, à observer, comme les blessures qu'elle eût infligées à une chouette, ma mauvaise mine, qu'elle annonçait ensuite sur un ton funèbre et comme un frésage de [malheur <] chagrin”; “[...] je n'avais pas perdu seulement une femme que j'aimais mais une femme qui m'aimait, ma sœur, mon enfant, ma tendre maîtresse. Et, en somme, j'avais eu un bonheur et un [malheur <] chagrin que Swann n'avait pas connus, car justement, tout le temps qu'il avait aimé Odette et en avait été si jaloux, il l'avait à peine vue, pouvant si difficilement, à certains jours où elle le décommandait au dernier moment, aller chez elle”; “En le lisant j'avais trouvé cette situation absurde; j'aurais, moi, me disais-je, forcé la femme à parler d'abord, ensuite nous nous serions entendus; à quoi bon ces [malheurs <] chagrins inutiles ?”; “Elle a été très sincèrement touchée d'apprendre qu'elle était morte. Il est vrai que si jeune c'est un grand [malheur <] chagrin pour elle et pour les siens”; “Pour ce qui concernait Albertine, mon [malheur <] chagrin ou mon bonheur eût dépendu de ce qu'était cette sensibilité; je savais bien qu'elle m'était inconnue, et qu'elle me fût inconnue m'était déjà une douleur. Les désirs, les plaisirs inconnus que ressentait Albertine, une fois j'eus l'illusion de les voir quand, quelque temps après la mort d'Albertine, Andrée vint chez moi”; ”C'est le [malheur <] chagrin des êtres de n'être pour nous que des planches de collections fort usables dans notre pensée. Justement à cause de cela on fonde sur eux des projets qui ont!!! ardeur de la pensée ; mais la pensée se fatigue, le souvenir se détruit [...]”; “Mais le [malheur <] chagrin fut - croyant que vous aviez votre clef - d'éteindre la lumière, car nous eûmes peur qu'en remontant vous ne la vissiez se rallumer, ou du moins nous hésitâmes trop”; “Comme certains bonheurs, il y a certains [malheurs <] chagrins qui viennent trop tard, ils ne prennent pas en nous toute la grandeur

qu'ils auraient eue quelque temps plus tôt. Tel le [malheur <] chagrin qu'était pour moi la terrible révélation d'Andrée"; "J'étais étreint par l'angoisse que me causait, avec la vue du canal devenu tout petit depuis que l'âme de Venise s'en était échappée, de ce Rialto banal qui n'était plus le Rialto, ce chant de désespoir que devenait ce sole mio » et qui, ainsi clamé devant les palais inconsistants, achevait de les mettre en miettes et consommait la ruine de Venise; j'assistais à la lente réalisation de mon [malheur <] chagrin, construit artistement, sans hâte, note par note, par le chanteur que regardait avec étonnement le soleil arrêté derrière Saint-Georges le Majeur, si bien que cette lumière crépusculaire devait faire à jamais dans ma mémoire, avec le frisson de mon émotion et la voix de bronze du chanteur, un alliage équivoque, immuable et poignant"; "Ce [malheur <] chagrin était le plus grand de toute ma vie. Et malgré tout, la souffrance qu'il me causait était peut-être dépassée encore par la curiosité de connaître les causes de ce [malheur <] chagrin qu'Albertine avait désiré, retrouvé. Mais les sources des grands événements sont comme .celles des fleuves, nous avons beau parcourir la surface de la terre, nous ne les retrouvons pas"; "Quel [malheur <] chagrin - alors que j'étais seulement préoccupé de retrouver Gilberte ou Albertine - que je n'aie pas fait plus attention à ce monsieur, je l'avais pris pour un raseur du monde, pour un simple figurant, c'était une figure! Cette disposition-là, les pages de Goncourt que je lus me la firent regretter. Car peut-être j'aurais pu conclure d'elles que la vie apprend à rabaisser le prix de la lecture, et nous montre que ce que l'écrivain nous vante ne valait pas grand'chose; mais je pouvais tout aussi bien en conclure que la lecture, au contraire, nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande"; "Vous savez, moi, je ne m'intéresse jamais aux choses et aux êtres qu'en peintre, en philosophe. D'ailleurs je suis trop vieux. Mais quel [malheur <] chagrin, pour compléter le tableau, que l'un de nous deux ne soit pas une odalisque. C'est un de mes meilleurs amis intimes. Il n'y en a pas beaucoup que j'estime comme lui, et bon camarade, toujours prêt à rendre service, ah ! tu parles que ce serait un rude [malheur <] chagrin s'il lui était arrivé quelque chose.»"; "Si M. de Charlus avait été romancier, la maison que lui avait aménagée Jupien, en réduisant dans de telles proportions les risques, du moins (car une descente de police était toujours à craindre) les risques à l'égard d'un individu des dispositions duquel, dans la rue, le baron n'eût pas été assuré, eût été pour lui un [malheur <] chagrin"; "Mais à ces [malheurs <] chagrins lointains, il en préférerait de plus proches et dévorait les journaux dans l'espoir d'annoncer une défaite à Françoise. Il attendait les mauvaises nouvelles comme des œufs de Pâques [...]"; "[...] il semble la formalité nécessaire à la réalisation de la mort. Et ne serait-il pas possible que la mort accidentelle elle-même comme celle de Saint-Loup, liée d'ailleurs à son caractère de plus de façons peut-être que je n'ai cru devoir le dire - fût, elle aussi,

inscrita d'avance, connue seulement des dieux, invisible aux hommes, mais révélée par une tristesse particulière, à demi inconsciente, à demi consciente (et même, dans cette dernière mesure, exprimée aux autres avec cette sincérité complète qu'on met à annoncer des [malheurs <] chagrins auxquels on croit dans son for intérieur échapper et qui pourtant arriveront), à celui qui la porte et l'aperçoit sans cesse en lui-même, comme une devise, une date fatale"; "Mais loin d'elle il n'hésitait pas à la déclarer idiote, et si elle éprouvait parfois à le voir un plaisir égoïste, je l'avais vue incapable de se donner la plus petite peine, d'user si légèrement que ce fût de son crédit pour lui rendre un service, même pour lui éviter un [malheur <] chagrin"; "Un écrivain peut se mettre sans crainte à un long travail. Que l'intelligence commence son ouvrage, en cours de route surviendront bien assez de chagrins qui se chargeront de le finir"; "Quant au bonheur, il n'a presque qu'une seule utilité, rendre le [malheur <] chagrin possible. Il faut que dans le bonheur nous formions des liens bien doux et bien forts de confiance et d'attachement pour que leur rupture nous cause le déchirement si précieux 'qui s'appelle le [malheur <] chagrin. Si l'on n'avait été heureux, ne fût-ce que par l'espérance, les [malheurs <] chagrins seraient sans cruauté et par conséquent sans fruit"...

He ahí todos los aciertos, o al menos todos los que nosotros hemos conseguido encontrar, con sus respectivos remedos aplicados a lo largo y ancho de *À la recherche...*, donde se puede apreciar que, a malas horas, toda esta Historia (que es también la piel de zapa del inconsciente) se vio, simple y llanamente, inebriada por la incurable pena proustiana. Así, el malestar y la desdicha sólo habrán dado lugar (además de, impensablemente, a un hermosísimo título de una de las mejores películas de Marcel Ophüls) a la pena sin más que, *longtemps*, se acostaba a buenas horas... ¿con quién? Con lo real de toda esta Historia, ¡y la santa abyección que nos da obviamente!

Sólo queda la idiocia, a buen recaudo. Ello no será nada o, al menos, eso casi seguro, no será nada nuevo, simplemente como acaba la *Zazie* de ese otro gran proustiano que fue Queneau: habremos envejecido. Todo sea procurar que no lo hagamos de aburrimiento. Pero, en fin, ni un golpe de genio ni uno de dados abolirá jamás el tiempo perdido ni, tampoco, a decir verdad, el imposible tiempo recobrado.

IMPROMPTU: Proust iniciador del MacGuffin

Las cerraduras, curiosamente, suponen algo más que agujeros: son mirillas cuánticas. ¿Qué habremos estado mirando? Una catedral, es decir, algo así como una *rainbow room* ruskiniana, llena hasta los topes de Albertinas, alba-espinas, frases de Vinteuil, magdalenas, adoquines, etc. Y, sin

embargo, ¿qué presenciamos? Una presencia sin presente asignable que es la presentificación de su secreto. De modo que Proust habrá sido, secretamente, el verdadero iniciador del MacGuffin. No hay duda alguna. O eso esperamos. ¿Qué sería de la famosa magdalena, ese genio catárquico de agenciamientos fenomenológicos, si no? Puro artificio, si no artilugio. ¿Qué la pequeña frase musical de Vinteuil? ¿Y el trozo de pared amarillo en la vista de Delft? &c. &c.

No obstante se trata de un hecho que puede contemplarse mejor al albur de cierta lógica de consecuencias: 1) la primera aparición europea del término tiene lugar, por lo que se lee, en las entrevista que Hitchcock concedió a Truffaut y Chabrol en 1955, que luego se convertirían, previo paso por los *Cahiers du cinema*, en *El cine según Hitchcock*, un libro del que Truffaut no se consideraba autor, sino sólo iniciador o, mejor aún, provocador. Aquí va el principal fragmento en torno a lo que nos ocupa: ‘La famosa cláusula secreta, era nuestro «Mac Guffin». ¡Tenemos que hablar del «Mac Guffin»! F.T. El «Mac Guffin» es el pretexto, ¿no? A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick». Bueno, esta es la historia completa del Mac Guffin. Ya sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera del Afghanistan. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el «Mac Guffin». «Mac Guffin» es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles — robar... los documentos—, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del «Mac Guffin». En mi caso, siempre he creído que los «papeles», o los «documentos», o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador. Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el «Mac Guffin». Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?» Y el otro contesta: «Oh, es un 'Mac Guffin'». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un 'Mac Guffin'?» Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak». El primero exclama entonces: «¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!» A lo que contesta el segundo: «En ese caso, no es un 'Mac Guffin'». Esta anécdota demuestra el vacío del «Mac Guffin»... la nada del «Mac Guffin»; 2) antes ya había aparecido en su estado práctico (sólo nos referimos al cine) en Chaplin, Keaton o Buñuel, por ejemplo... de hecho puede decirse que es lo esencial de la trama cinematográfica; 3) luego lo hará en Curtiz, Mann, Huston... Tarantino, los Cohen, Nolan, etc.; pero y esta es la clave: 4) en 1959 aparecen *Los cuatrocientos golpes*, film del que Truffaut sí se declara autor, cuyo título ya estaba en Proust, más en concreto en *Sodoma y Gomorra*: ‘parce qu’il les avait laborieusement apprises, démontrait au

marquis, le quel confessait sa bêtise, qu'elles ne voulaient rien dire : "Pourquoi : bête comme chou ? Croyez-vous que les choux sont plus bêtes qu'autre chose ? Vous dites : répéter trente-six fois la même chose. Pourquoi particulièrement trente-six ? Pourquoi dormir comme un pieu ? Pourquoi : Tonnerre de Brest ? Pourquoi : faire les quatre cents coups ?" Mais alors la défense de M. de Cambremer était prise par Brichot qui expliquait l'origine de chaque locution", lo podemos considerar como un gran lapsus; así que 3) para cuando llega a su último avatar, Paolo Sorrentino, el propio Proust, verdadero iniciador forcluido del artificio, ha devenido ya un Macguffin en sí mismo: en casi todas sus cosas, o al menos en las mejores de ellas, hay alguna referencia proustiana que funciona como excusa argumental, leitmotiv u ornamento surrealizante. Así, esos semimundanos diálogos de ese "Tiempo posrecobrado" que es *La Grande Bellezza* ("¿Y tú? -No sé, quizás deje de actuar. Total en este país de mierda ya no se escriben buenos personajes femeninos. Me dedicaré a mi primera novela: una cosa proustiana. -¡Anda! ¿Sabes que Proust es mi escritor preferido?"... "Proust escribe que la muerte podría llegar cualquier tarde. Da miedo Proust. No mañana, no en un año sino esta misma tarde...") o en el episodio piloto de la primera temporada de *The Young Pope* donde Jude Law interpreta a un tal Lenny Belardo, *a.k.a* anti-papa-pop Pío XIII, que al recibir en primera instancia al maquiavélico cardenal Angelo Voiello tiene que hacer como se traga la cita de su antecesor con la que este le obsequia: "Una encíclica es como *À la recherche du temps perdu* de Proust: todo el mundo la cita pero, en realidad, nadie la ha leído", y eso por poner tan sólo un puñado de ejemplos. Pero por supuesto, en el fondo, sólo se trataba de un truco. Uno entre muchos otros.

Que se aten los cabos. Pero como dice Le Bot: "L'artifice est ce qui fait un lien inusuel entre les choses. L'inusuel du lien est ce qu'on nomme « amour » ou « haine ». Mais aussi : l'image séduit en ce qu'elle est cruelle. Elle refuse ce qu'elle donne à voir. Écrire ou peindre sont cette cruauté imaginaire : rien ne surgit comme présence que par l'artifice de l'image disant « c'est là et c'est immaîtrisable ». Par bonheur ! C'est immaîtrisé. La présence d'un présent est celle de son secret ”.

En fin que el arte sugiere y la conversación explica (exceptuando a Balzac que escribía « Voilà pourquoi »), dice Proust por alguna parte, y por eso la única manera, semidigna, según él, de escribir para todos habrá sido escribir no pensando en nadie.

3.4 Psicoanálisis y Literatura (Joyce)

Mar de Joyce. Longitud: O 8°0'0" Latitud: N 53°0'0". *Finis linguae*. Despertar del fin negando :

Fin-negans wake. Pero, antes, ese pérfido de multiforme ingenio. Ilegible quiere decir perfecto, que quiere decir caótico, que quiere decir podrido de significantes, pulsiones, desabonados del (y de la) Inconsciente. El sentido es también, pero no sólo, una dirección que se aboga. Sólo que las frases joyceanas son oceánicos síntomas del fuera-de-universo o de discurso, trozos puros de lo real, desabonados de inconsciente simbólico, dialéctico, fenomenológico. Joyce textualiza, introduce texto, a nivel mismo de palabra. Introduce discurso y fuera de discurso a nivel de significante y, con ello, es con lo que hace texto. De ahí el carácter espectral, o sea fantasmático, que en principio posee la constitución atómica de cada frase (las joyceanas y las otras). Las frases, con todo, son enigmas, preguntas sin respuesta, aporías, esfinges sin secreto.

Si Da Vinci entra en el Sistema de la pintura con ocasión de una historia acuática, de una inmersión simbólica, bautismal, Joyce, para cuando le llega el turno, se inventa el *swimming in motion*.³⁴³ Si Riemann, con su visión de los números primos funda un paisaje a partir de una línea de cerros larga como un mar entero. En el mar de Joyce el vértigo, en sí mismo, es ya una superficie de Riemann. *Écriture se parlant, parole s'écrivant, ce qui s'annonce ici, c'est cette littérature totale qui, jusqu'à Rimbaud, Lautréamont, Joyce, va se constituer à contrecourant et dénoncer, de sa seule action, logocentrisme ou graphocentrisme comme mutilations du langage et de la pensée. Ce double déni, cette double invocation ébauchent même de leur écart une fonction prosodique (CHANGE)*. Queridísimo Joyce, ¿qué es la soledad? La economía de aventurarse a experimentar la nada (que fenómeno, que significante, pero también que las verdades), zambullirse en ella y volver nadando con el rico caos de ese saber entre los dientes. *Le travail propre des arts et de la philosophie est désormais d'être aux aguets de ce qui se met à disposition, de distinguer les plus riches parmi les richesses. Hélas! Il n'est jamais question que de « richesses ». Les vérités philosophiques et les « beautés » artistiques seront la menue monnaie mentale de cet argent. Il n'y a pas monde d'avant les mots puisque ce sont les mots qui possèdent le mot « monde ». mais il y a*

³⁴³ Habría que saber reconocer a un ilustre predecesor de la *swimming in motion* joyceana en Brisset: “La natation est l’art de se mouvoir dans l’eau. Malgré tous les traités qui ont été publiés sur cet art, la natation n’est encore aujourd’hui que l’apanage du petit nombre. Cela tient à ce qu’on n’a pas su mettre à la portée de toutes les intelligences et de toutes les bourses des méthodes simples et claires, permettant d’apprendre, en peu de temps, sans fatigue et sans efforts. Si ce petit traité peut devenir populaire, tout le monde saura bientôt nager, excepté ceux qu’un naturel indolent rend ennemis de tout mouvement. Il n’est pas besoin de gros volumes pour apprendre un art qui ne consiste qu’en quelques mouvements coordonnés. Les plaisirs que donne la natation, les services qu’elle peut rendre ne sont mis en doute par personne. Tout le monde a le plus grand désir de savoir nager, mais l’on croit volontiers que c’est difficile, ou qu’il faut apprendre de jeunesse. Ce sont là deux erreurs. On peut apprendre facilement à tout âge. D’autres prétendent qu’il suffit de n’avoir pas peur. Cela prouve que la majeure partie des nageurs nagent sans bien savoir comment. Dire que la peur empêche l’homme de nager, c’est le prendre pour le plus timide des êtres vivants”. Cf. BRISSET, Jean Pierre; *Œuvres complètes*, Les Presses du réel, Dijon, 2004. Y es que nadar a secas no es lo mismo que la natación... esta última comporta un estilo y una cierta expectación en el naufragio de uno mismo.

bien un monde hors des mots puisque la chair des mots est, elle-même, de ce monde (Le Bot, fecha : 27-12-87 ; p. 176). No hay catástrofe en Joyce, sólo errar sin error, incluso sin rodeos, pero no sin eterno retorno.

Por lo demás, el mar posee una transparencia total, así como una calma chicha de muerte.

For the first time since Dante, symbols became transparent on Joyce's pages. Psychology in the study of dreams defined the symbol as essentially opaque, a confusion rather than an epiphany of meaning. The darker the symbol, the richer it was thought to be, and ambiguity became a virtue in literature. James may be partly responsible, but then James posited for our pleasure in such things an ambiguity that is true of experience (we do not know each other's inner dark of soul, nor what is written in letters locked in a cupboard, nor what people see when they say they've seen a ghost). The symbols of the French symbolistes and their school from Oslo to Salerno, from Dublin to Budapest, were not properly symbols at all, but enigmas derived from the German doctrine of elective affinities among things and from Fourier and Swedenborg. These symbols so-called in the sensibilities of Baudelaire and Mallarmé. became an abstract art, paralleling the disappearance of intelligible images in the painting of Malevich and Kandinsky a generation later. You cannot interpret a symboliste symbol, you can only contemplate it, like a transcendentalist brooding on the word nature. Joyce, who rethought everything, rethought symbolism. It must first of all be organic, not arbitrary or fanciful. It must be logical, resonant, transparent, bright. From Flaubert he had learned that a true symbol must be found in an image that belongs to the narrative. [...] In Joyce a rolled up newspaper with the words Gold Cup and Sceptre among its racing news becomes a symbolic blossom around which two men, symbolic bees, forage. This is a deeper symbolism than more apparent ones in operation at the same time: Odysseus among the Lotus Eaters, a spiritually lost Jew longing to return to Israel ("and the desert shall blossom like the rose"), a man psychologically a drone to his queen-bee wife, a man named Flower enacting the suffering of a saint named Flower (Anthony) and his temptations; and on and on. Joyce's symbols are labyrinths of meaning, but they are logical, and they expand meaning. They are, as mediaeval grammarians said, involucra-seed husks asking to be peeled³⁴⁴.

Sólo que el viento sigue siendo la salvajería del aire, y solivianta las aguas durmientes. Transustanciación. Metempsicosis (Metensecosas)³⁴⁵. *On cherche cette transmutation dans les*

³⁴⁴ Cf. DAVENPORT, Guy; *The Geography of the Imagination. Forty Essays*, North Point Press, San Francisco, 1981. pp. 262-263.

³⁴⁵ Otra relación sorprendente (sobre todo porque, de un tiempo -el suyo- a esta parte, ha pasado totalmente

villes historiques. On trouve là antidote à la pensée de la mort. Si hay tres nombres insensatos en las lenguas, esos habrán sido la locura, la muerte y la democracia. Puro Schiller: la belleza establece su reino en la decadencia de las virtudes heroicas.

Por decirlo de otro modo, poniéndonos un poco en plan joyceano: la Verdadera Vida Ausente no es sino la epifanía del acontecimiento Vida y de la vida como Acontecimiento. Es a Jean Bazaine, sorpresivamente, a quien vamos a deberle la teoría más fina de lo epifánico: "L'épiphanie est à plus ou moins court terme. Mais l'apparition fulgurante du réel, c'est délivrée de la durée, délivrée des apparences, qu'elle se révèle". Y también: "Le monde retrouvé, écrit Bazaine, est au bout du monde perdu comme le réel est au bout de l'abstrait"³⁴⁶. Lo real estará al cabo de lo abstracto, como el mundo perdido estaba al principio del mundo recobrado. Sí, pero lo real, insoportable como ello solo, no espera. Por eso, para Rilke, lo bello no era ya más que el comienzo de lo terrible en el extremo límite de lo soportable.

No olvidemos que navegamos por el mar de Joyce, donde el arte, por así decir, es un poco como la maravillosa Isla de Pascua, cuya estupefacta estatuaria soporta la soledad oceánica y la intemporal repetición de las olas.

Si la présence d'un passé n'est que présente comme vestige insensé, oublieuse de son devenir parce que son devenir est achavé et qu'elle s'est immobilisée en vestige, comment penser que le peuple des statues serait venu des vies antérieures ? ...

L'Œuvre, comme œuvre d'art, a cette forme-là. Elle ranime la mémoire de rien qui ait un sens dans une histoire, qui vienne d'une origine pour aller à sa fin. Elle est la présence, là, de rien que le présent de l'œuvre qui échappe à la nostalgie temporelle.

...

L'œuvre est oubli comme travail d'oubli, non comme défaut de la mémoire. La force d'oubli n'accueille rien que la présence, elle est la force présente du présent.

L'oubli de tout, hors le présent, dénie l'emprise du temps dans le cours de son histoire. Il la détruit. Il détruit symboliquement toute emprise car l'emprise se fonde sur l'accumulation des forces avec le temps.

...

L'oubli du sens est l'essence de l'oeuvre, l'oubli du temps. Le silence de l'oeuvre est le silence du sens dans son effondrement. Il est le silence des hommes dans leur savoir, il est le silence du dieu puisque la parole insensée est celle qui ne dit rien de sa fin ni de son origine tandis que le nom du dieu est l'autre nom de l'Origine et de la Fin.

La parole poétique effectue la présence quand elle nomme le présent sans origine ni fin. Elle est la présence sacrale du présent³⁴⁷.

desapercibida) es la que podría establecerse con Segundo Chomón. Se sabe que Joyce regentó uno de los primeros cines de Dublín y no sería extraño que tal vez pasaran sus cintas: ambos coinciden en más de dos títulos. Más se ha estudiado su relación con Eisenstein quien, en efecto, estaba empeñado en que Joyce fuese el guionista de su *El Capital*, filmación que por supuesto jamás se llevaría a cabo (Stalin era demasiado posmoderno) hasta que, hace unos años, retomó el proyecto A. Kluge.

³⁴⁶ De Bazaine se deberían conocer, a lo poco: BAZAINE, Jean; *Le temps de la peinture* (1938-1989), Éditions Aubier, París, 1990; y BAZAINE, Jean; *Exercice de la peinture*, Éditions du Seuil, París, 1973.

³⁴⁷ LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989. pp. 122 y ss. Pero hay un peligro. Y es que las

Así, pues, la feminalidad de la Verdadera Vida Ausente tiene, también, a partir de Joyce, un nombre otro. Nos referimos ahora, obviamente, al CHAOSMOS: “Le chaos du monde survient comme univers par ce protoplasme du vivant voyant. Je voudrais développer un matérialisme du vivant transformant, de ce corps par quoi l'univers se recourbe dans le vivant, et par le vivant à tête humaine se déplie comme voûte de ciel – bend, flexure, curviture, dans la série des équivalents de langue anglaise, curvatura, arcatura en langue italienne, Beugung, Windung en langue allemande, ce point de courbure par le protoplasme du vivant qui s'illumine par le corps féminin, cette fabrique d'univers par la feminality. J'invente ce mot français : féminalité. Il nous signifie le vivant qui surplombe l'animanité et lui donne pouvoir, sur les mondes, du voyant parlant. La peinture de paysage s'éclaire, chez Giorgione, chez Poussin, chez Turner, par la lampe du corps de féminalité”, dice Faye. La chaosmosis es ese caos de fragmentos de ser en busca -con goce y angustia, porque, y esto también hay que decirlo, todo se hace con angustia y con goce- de sus condiciones mismas de existencia. Con lo que Joyce anticipa, genial y feminalmente, la matematización de la teoría del caos en casi medio siglo (o eso si decimos que su matematización data de 1975). Imaginemos ahora, es para partirse, a un tal Russell reprendiendo a un jovencísimo Joyce por no disponer de suficiente Caos en su interior como para conformar un mundo. Caos etimológico, hiancia, la no-cosa inaugural que descubriría Schelling el monstruo avisador de lo real.

Molly teje su monólogo de Penélope, siempre dispuesta, sorprendiendo el asombro de la propia lengua en su flujo de inconsciente, sin contradicción. Ella dice sí. Es ~~La~~ mujer práctica o la evidencia. *L'évidence n'est pas le sens qui se donne. Elle est un vide de sens, un évidemment dans la langue.* He aquí un extracto de su celebérrima limpieza de chimenea:

Yes because he never did a thing like that [...] O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.

palabras no contienen a las cosas. Contienen su devenir, si es que pueden. El incontenible devenir de la palabra joyceana lo aportará en sujeto la apertura genérica de Beckett.

Aegean landscape del inconsciente céltico. Viaje del jeroglífico a la arquitectura bizantina. Monigote pastoral. Pero no psicólogo. Homero se ahoga donde Joyce hace plusmarca. "Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré H.C.E; es decir, estaré pero que muy jubilado". *Rejoice with the day lily for it is born for a day to live by the mailbox and glorify the roadside. Rejoice with the olive for it gives forth a faithful oil and eaten alone it will grease the mouth and bury the teeth. Rejoice with a French angelfish which floats by like a jewel glowing like a blue iceberg in the Caribbean. Rejoice with a cottonbush which grows stars and seeds to clothe the multitudes of America. Rejoice with the sea horse who lives in amusement parks and poems. Let Anne and Christopher Rejoice with the worm who moves into the light like a doll's penis.* Muerte por agua de Homero, el Hombre Madre. Narciso se tatúa anticaligramas apollinarianos. La coraza de Ulises verdemusgo-verdemoco.

IMPROMPTU: Joyce epifanizador del lenguaje

“Me pregunto a qué se parecerá la lengua cuando haya acabado [con ella, *bien sûr*], pero habiéndole declarado la guerra seguiré hasta el final”. He ahí, las más claras intenciones joyceanas. Su deseo no-dicho: formar cuerpo con lo visible. Epifanizar el lenguaje. Dejémonos caer, por de pronto, en el desabonado joyceano: ὡςπερ σάρμα εἰκή κεχμμένων ὁ κάλλιστος [ὁ] κόσμος (El cosmos más bello, como basura esparcida al azar). Al final, siempre queda en vilo este heraclitiano vacío.

Finnegans: montaje políglota y gramática general, es decir, también, un monomito estallado: el del relato. En un corner tendríamos a Willingdone, que sería la definición misma del libro : el sentido, la voluntad del autor, etc.; y en el otro, presentando batalla perpetua, el aspirante al título Lipoleon (la escritura o la palabra: lips, lipsing, lapsus). ¿Una consigna joycena para no tirar la toalla? *Lips are slippery*. Gramática, sierra, remo, sentido, cantinela. *Forget the grammar & think about potatoes*. Antiveduto Grammatica, por mucho que lo aparente, no era ningún pseudónimo.

HE WAR < IL GUERRE. Si La literatura soñaba en asonancias Joyce la despierta negándola, materialmente, ser a ser, cuerpo a cuerpo, letra a letra. Se trata de un lituratierra que, en su devenir, se convierte en Literaguerra.

Hagámosle un monumento a los caídos en la lituraguerra joyceana:

LET MY COUNTRY DIE FOR ME

Abensour, Miguel; Abish, Walter; Abouddrar, Bruno-Nassim; Adams, Parveen; Adesokan, Akinwumi; Adorno, Theodor W. (†); Agamben, Giorgio; Allais, Alphonse(†); Allouch, Jean; Althusser, Louis (†); Álvarez, José María; Anderson, Benedict (†); Anderson, Perry; Antoine, Jean-Philippe; Anzieu, Didier (†); Apollinaire, Guillaume (†); Appadurai, Arjun; Apter, Emily; Arendt, Hannah (†); Arheim; Rudolf; Arozamena, Alejandro; Artaud, Antonin (†); Augé, Marc; Avanesian, Armen; Axelos, Kostas (†); Bachelard, Gaston (†); Badiou, Alain; Bailly, Jean-Christophe; Bajtin, Mijail (†); Baker, Steve; Bakshi, Kaustav; Bal, Mieke; Balmès, François (†); Bann, Stephen; Bardèche, Marie-Laure; Barthes, Roland (†); Bataille, George (†); Bateson, Gregory (†); Baudelaire, Charles (†); Baudrillard, Jean (†); Bayard, Pierre; Becker, Howard S.; Belhaj Kacem, Mehdi; Benjamin, Walter (†); Berman, Marshall (†); Bersani, Leo; Bhabha, Homi K.; Bion, Wilfred R. (†); Binswanger, Ludwig (†); Bishop, Claire; Blackburn, Robin; Blanchot, Maurice (†); Boime, Albert (†); Bois, Yve-Alain; Borreil, Jean (a.k.a Borrel, Joan) (†); Bourdieu, Pierre (†); Bouvet, Rachel; Brassier, Ray; Breuer, Roland; Brennan, Teresa (†); Breton, André (†); Brian Jonestown Massacre; Brumaria; Buci-Glucksmann, Christine; Cage, John (†); Caillois, Roger (†); Call, Lewis; Campbell, Jan; Candido, Antonio; Canguilhem, George (†); Carlson, Sacha; Carrol, Noëlle; Casanova, Pascale; Cassin, Barbara; Castoriadis, Cornelius (†); Cavailès, Jean (†); Celan, Paul (†); Césaire, Aimé (†); Char, René (†); Chasseguet-Smirgel, Janine; Châtelet, Gilles (†); Chion, Michel; Chomsky, Noam; Cixous, Hélène; Ciocca, Rossella; Clark, Timothy J.; Clastres, Pierre (†); Cohen, Leonard; Copjec, Joan; Crevel, René (†); Darnton, Robert; Debord, Guy (†); de Certeau, Michel (†); de Laforcade, Geoffroy; DeLanda, Manuel; Deleuze, Gilles (†); Derrida, Jacques (†); Desnos, Robert (†); Didi-Huberman, Georges; Dirlík, Arif; Dobrenko, Evgeni; Doležel, Lubomír; Dongyoun, Hwang; Dubois, Jacques; Du Bois, William Edward Burghardt (†); Ducasse, Isidore (†); Duchamp, Marcel (†); During, Élie; Dylan, Bob; Eagleton, Terry; Einstein, Carl (†); Eisenstein, Zillah; Enríquez del Árbol, Carlos; Epstein, Jean (†); Fanon, Frantz (†); Fargue, Léon-Paul (†); Faye, Jean-Pierre; Federici, Silvia; Fillou, Robert (†); Flusser, Vilém (†); Foucault, Michel (†); Fowkes Tobin, Beth; Franks, Benjamin; Freud, Sigmund (†); Galloway, Alexander R.; García Olivo, Pedro; Garelli, Jacques; Guindilla Bunda; Ginzburg, Carlo; Giroud, Lambert; Godard, Jean-Luc; Gould, Stephen J. (†); Gracq, Julien (†); Graeber, David; Grothendieck, Alexandre (†); Groys, Boris; Gruzinski, Serge; Guattari, Félix; Güven, Ferit; Hamon, Philippe; Han, Byung-Chul; Harris, Jonathan; Heilmann, Ann; Heinich, Nathalie; Hintikka, Jaakko (†); Hirsch, Steven J.; Hocquenghem, Guy; Horkheimer, M.; hooks, bell; Husserl, Edmund (†); Hutcheon, Linda; Huyssen, A.; Ibáñez, Jesús (†); Illich, Iván (†); Imbert, Patrick; Institute for Experimental Liberty (†); Irigaray, Luce; jagodzinski, jan; Jameson, Fredric; Jankélévitch, Vladimir (†); Jařab, Josef (†); Jarman, Derek (†); Jensen, Derrick; Jesus & Marychain; Johnson, B. S. (†); Joselit, David; Jouannais, Jean-Yves; Joyce, James (†); Kofman, Sarah (†); Koivukoski, Toivo; Kojève, Alexandre (†); Kosofsky, Eve (†); Krauss, Rosalind E.; Kristeva, Julia; Kroker, Arthur & Marilouise; Lacan, Jacques (†); Lacoue-Labarthe, Philippe (†); Lanzmann, Claude; Laruelle, François; Lascault, Gilbert; Lazarus, Sylvain; Lee, Pamela M.; Lefort, Claude; Leiris, Michel (†);

Lévi-Strauss, Claude (†); López Petit, Santiago; Loraux, Nicole (†) & Patrice; Lotman, Yuri M. (†); Lyotard, Jean-François (†); Macherey, Pierre; Maclagan, David; Maffesoli, Michel; Malabou, Catherine; Maldiney, Henri (†); Mallarmé, Stéphane (†); Mandelstam, Ossip; Mann, Paul; Marin, Louis (†); Marker, Chris; Marquet, Jean-François; Marx, K., & Engels, F. (†); May, Todd; Mbembe, Achille; Merleau-Ponty, Maurice (†); Meschonnic, Henri (†); Michel, Natacha; Mondzain, Marie-José; Montaigne, Michel de (†); Montandon, Alain; Moretti, Franco; Morris, Robert; Mufti, Aamir R.; Mukherjee, Ankhi; Negri, Antonio; Newman, Saul; Nietzsche, Friedrich (†); Noys, Benjamin; O'Connor, Emmet; Onfray, Michel; Orlando, Francesco; OuLiPo; Palumbo, David; Pasolini, Pier Paolo (†); Payot, Daniel; Pelbart, Peter Pál; Perec, George (†); Perloff, Marjorie; Pile, Steve; Pleyne, Marcelin (†); Poggioli, Renato; Pollock, Griselda; Ponge, Francis (†); Pratt, Hugo (†); Pratt, Mary Louise; Prévert, Jacques (†); Proust, Françoise (†); Psychic TV (†); Queneau, Raymond (†); Rabaka, Reiland; Read, Herbert (†); Reich, Wilhelm (†); Richir, Marc (†); Rimbaud, Arthur (†); Rochlitz, Rainer (†); Rottenberg, Pierre (†); Sacco, Joe; Said, Edward; Salecl, Renata; Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo; Sartre, Jean-Paul (†); Schaeffer, Jean-Marie; Schérer, René; Schürmann, Reiner (†); Sédar Senghor, Léopold (†); Sengupta, Samrat; Shaffer, Kirk; Sibony, Daniel; Simondon, Gilbert (†); Soler, Colette; Sousloff, Catherine M.; Spinoza, Baruch (†); Spivak, Gayatri Chakravorty; Starobinski, Jean (†); Stengers, Isabelle; Stiegler, Bernard; Subhadeep, Paul; Shubin, Aleksandr; Taussig, Michael; Tiqqun (†); Tran-Duc-Thao (†); Tuan, Yi-Fu; Vaneigem, Raoul; Vaday, Patrick; Vermeren, Patrice; Veyne, Paul; Virilio, Paul; Virno, Paolo; Viveiros de Castro, Eduardo; Volodine, Antoine; Wajcman, Gérard; Wajcman, Judy; Walt, Lucien van der; Warburg, Aby (†); Wenders, Win; Wittgenstein, Ludwig (†); Žižek, Slavoj; Zumthor, Paul (†); Zupančič, Alenka; Zurbrugg, Nicholas (†)³⁴⁸.

Y esa es una guerra que nunca habrá terminado. El poscolonialismo de ahora nos da que no pasa de la fase actual del imperialismo. Y, a decir verdad, la guerra misma nunca habrá sido más que el Gran Turismo por otros medios. Lo que va a hacer Joyce, militarizando el lenguaje, es insertar texto

³⁴⁸ He ahí aunque no esté excesivamente bien visto decirlo, toda una obra maestra en miniatura de la mayusculación diferencial rumiando memoria. Y aquí un buen poema joyceano de Haraldo Campos: “a camminare velocemente verso vico untoria per poi scattare in progressione texte en progrès animé de la vitesse d'une écriture qui s'achemine vers l'intérieur de son propre intestin destin écriture vale a dire in progressione come un quattrocentista et c'est là que la fleur est fêces car quand alcuno scappa alla vista dei carabinieri vuol dire che ha la coscienza sporca l'interne de l'écriture est aussi son mondordure sa négriture luxurdure luxurineuse comme ce m entec:ipttato obsenior giacomo joyce l' a déjà bien remarqué bloccata la vettura scattavano all'inseguimento tandis que le texte qui jouissait déjà d'un certain avantage pourrait se poursuivre sans embarras jusqu'à son destin je veux dire intestin fécal si n'avait été la bella donna in minigonna che già godeva di un certo vantaggio e che avrebbe anche potuto trovare scampo nell'oscurità dei vicoli s'il n'y avait eu la trahison stata tradita des lettres d'ai tachi a spillo un échec una sbandata all'ingresso da vico fregoso memorable con conseguente pesante caduta”. Se sabe que Motherwell, Cage, Adami y, a decir verdad, la mitad del arte contemporáneo (donde destaca, y cómo, nuestra compañera cartelizante Dora García) practicaba una devoción casi total por Joyce. Obviamente no tenemos tiempo de adentrarnos excesivamente por estos parajes que dejaremos para el caso aparte de Beckett, pero nos centraremos en algunas mujeres-síntoma. A saber: se dice que Cathy Berberian murió de un sorpresivo infarto en Roma. Iba a cantar al día siguiente *La Internacional* al estilo de Marilyn Monroe en homenaje al centenario de la muerte de Karl Marx... ¡He ahí las mujeres-síntoma joyceanas! El resto es precisamente Oiticica, un conocido, como poco, de Campos: CC3-Maileryn. Quasi Cinema (Block-Experiment in Cosmococa-Program in Progress) CC3-Maileryn. Quasi Cinema (Progreso de los experimentos en bloque en el programa Cosmococa). Con lo de más arriba queremos contribuir, así pues, mediante los recursos más rupestres, a las joyceanas inquietudes del arte contemporáneo.

y fuera de discurso a nivel de palabra, *un texte qui veut être plus qu'une histoire et moins qu'une histoire que peut-il être d'autre que un abominable travestissement de genres de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue...* pero, mejor no caer en las aburridas letanías de la queja inútil. Dejémoslo en una palabra prima³⁴⁹. El cuerpo de Joyce es la letra. Su escritura, un desabonado estupidificador: pluviosa estiercritura bajo el signo del “passencore”.

4. El *Seminario XX* es, pues, una teoría del goce en su compleja relación con *el amor*, donde el acento que Freud ponía sobre el narcisismo sigue resultando evidente y donde la oposición entre el deseo y la demanda de amor, que ordenaba la teoría lacaniana más “clásica” (se debería aspirar a no periodizar de manera rígida) se ve desplazada por una articulación más esencial, y quizás mucho más conforme a la profundización en una clínica: la oposición entre el *goce fálico* y lo que va a denominar *el otro goce*, “suplementario”. Ello le permitirá a Lacan (en el capítulo “Dios y el goce de La [barrada] mujer”) asignar a la mística su punto de concentración, es decir, su real. A partir de este momento, los llamados delirios místicos ya no serán sino “asuntos de jodienda”.

Si el *goce fálico* permite retomar en su conjunto y en sus acepciones más constantes toda la conocida problemática psicoanalítica del placer adscrito a un órgano, del principio de placer, de la satisfacción sexual, del fetichismo, de la perversión, etc., hasta simplificar los principios, va a rivalizar ahora, por así decir, con esa otra dimensión de sí mismo, con ese goce otro, la mayor parte de las veces reputado como enigmático, denominado *el otro goce*.

5. Así que tenemos al psicoanálisis enredado en ese otro goce, sirviéndonos muy bien la siguiente fórmula para ilustrar el problema: “El goce —si hubiera algún otro además del goce fálico, no debería ser preciso que éste fuera aquel”. A partir de lo cual, se instaura la paradoja: en realidad no hay otro goce que el fálico (tal y como, en el fondo, verifican el orgasmo, la detumescencia, el primado del falo, etc.) salvo que haya “aquel goce del que la mujer no dice ni palabra”. Luego el psicoanálisis supone aquí que la mujer es capaz de un goce inverificable y otro (otro, por ejemplo, que no fuera el del presidente de Brosses, libertino del siglo XVIII, con el cual se crecía reconociéndolo en el rostro de la Santa Teresa de Bernini). Entonces Lacan tendrá que echar mano a una lógica que ya no será la de la aserción, sino aquella, estoica, según la cual lo verdadero se deduce de lo falso: “Supongamos que haya otro [¡verdadero!] —pero justamente no lo hay [¡falso!]”. No se despeja la duda que, en suma, permanece como el precio a pagar por la cuestión misma, que intriga muy mucho al macho y le abre a la idea de que la mujer no es, que jamás es toda o, *todavía*, que La mujer (toda) no existe. “Hay un goce en ella [La mujer], en esa esa ella que no existe y nada significa”. De ahí la idea de que pertenezca al “orden de lo infinito” y se haga, incluso, ¡soporte eventual de Dios!

6. Por supuesto, el *significante* sigue estando siempre en vigor, puesto que la tesis del “inconsciente estructurado como un lenguaje” (luego articulado según cadenas significantes) sigue siendo fundamental. De hecho, incluso va a recibir desarrollos suplementarios.

Para empezar, precisamente, va a ser relacionado con el goce: “el significante se sitúa a nivel de la sustancia gozante”, “es la causa (material) del goce”. Sin el significante no existiría ningún medio para abordar el goce, que no es fisiológico o

³⁴⁹ La verdad es que, aún siendo contemporáneos, Duchamp se anticipa con mucho a Joyce con sus experimentos de ready-mades literarios. En concreto: “The” (1915), una búsqueda de lo que Duchamp llama “la palabra prima”, desnuda de función y significado, devuelta a su pura materialidad y que, al igual que los llamados números primos, sólo sería divisible por sí misma y por la unidad. Hay nota en *La caja verde*. Sólo que las dimensiones en que trabajaba Duchamp eran minimalistas en comparación a la oceánica desmesura joyceana.

biológico. Y sin el goce no dispondríamos de medio alguno para afrontar la realidad.

Sólo que, al mismo tiempo, se hace hueco una separación entre significante y significado: “si algo puede introducirnos en la dimensión de lo escrito como tal, es el percatarnos de que el significado no tiene nada que ver con los oídos, sino sólo con la lectura, la lectura de lo que uno escucha de significante. El significado no es lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante. El significado es el efecto del significante”.

La *letra* es, ante todo, efecto de discurso, lo que quiere decir que no funciona sino siguiendo los agenciamientos anteriormente definidos.

Pero lo escrito se distingue cada vez más del significante, o al menos del significante y lo escrito en la época de “La Instancia de la letra en el inconsciente”.

A partir de lo cual: justificación retrospectiva del uso corriente de las letras hecho por Lacan para designar un término enigmático como el objeto (a), un lugar como el del gran Otro (A), o el falo, a distinguir del órgano en tanto que su función es la de ser —tesis ya adquirida— el “significante del goce”.

Así, la letra era la estructura localizada del significante (el modelo de los caracteres de la imprenta en sus comienzos): el significante, en tanto en cuanto escrito, ocupa un lugar que Lacan *fuera* a ser el lugar del Otro (A).

La constelación: significante, letra, escrito se complejifica, así pues, según la necesidad de tener en cuenta los albueros del goce.

Diálogo erístico con la lógica de Aristóteles, desde el punto de vista de las proposiciones universales o particulares: en las llamadas fórmulas de la sexuación que definen los “roles” hombre/mujer, es lo que supone la excepción, el obstáculo tanto a la universalidad como a la particularidad, entrando así en la línea de cuenta y haciendo de tal suerte que se satisfagan al ser casos particulares de proposiciones universales.

Diálogo con la lógica modal que trata de lo necesario y de lo posible, pero en la que Lacan introduce la función de lo escrito así como la de la temporalidad (cesar de escribirse, no cesar de escribirse, etc.) que reorganizan las funciones de lo necesario, de lo contingente, de lo imposible y lo posible, de modo que lo real, definido desde muy temprana fecha por Lacan como lo imposible (ejemplo: lo real de la clínica, “lo imposible de soportar”) hace, a su vez, obstáculo a lo necesario en lugar de sostenerlo. La relación sexual como imposible regula, en un último análisis o en primer lugar, la lógica modal.

Eso, por cuanto respecta a la Lógica. Para la Ética el lector haría bien en conseguir la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles (que aspira al Bien, y se encuentra sustituida por la beatitud cristiana), puesto que en la mayoría de sus puntos Lacan dialoga, implícita y explícitamente, con esa Ética del Bien para sustituirla por su Ética del Bien-decir (ver *Televisión*).

Lo que precede deja ver que este Seminario es, a buen seguro, uno de los más densos y ricos del conjunto y uno de los más solícitos tanto a la hora de trabajar en su detalle como a la de meditar en sus planteamientos. No es de esos que uno pueda despachar con una reducción escolástica a proposiciones unívocas, ni de esos otros cuya exposición pudiera hacerse mediante una lógica deductiva: que uno de sus capítulos se llame “De lo barroco” (una vez más ¡Bernini!) debe incitarnos a seguir los diferentes temas entremezclados, tal que goce, amor, relación sexual - goce fálico, Otro goce – fórmulas de la sexuación (hombre, mujer) – diálogo casi constante y tremendo con Aristóteles, su lógica y su ética – relación nueva con la mística y los místicos, no basada en un nosología clínica —en resumen, trenzas, torsiones y nudos.

En consecuencia se habrá de leer *Encore* paso a paso, sin esperar que el recorrido sea lineal o necesariamente progresivo. Es preciso seguir varios hilos al mismo tiempo (¡como en las torcidas columnas de Bernini!) y desgranar tesis que pueden no ser sucesivas, ni tampoco unívocas. A cada momento debemos percibir el nudo.

Pero también se puede elegir un tema (por ejemplo el goce, la diferencia de los sexos, lo escrito, la relación con Aristóteles, etc.) y en cada sesión agarrarnos como a un

clavo ardiendo a lo que resulte de ella. Seguir el hilo, en suma.

¿Qué siguen teniendo en común Lacan y Aristóteles? Seguramente la idea de una búsqueda en curso, por lo que es necesario reconstituir a cada momento lo que está en juego, si no queremos hacer de la investigación un fascículo de resultados.

Entonces, *Encore* tal vez pueda significar: lector, un esfuerzo más (*encore*) para ser lacaniano³⁵⁰.

Por tanto, *passencore*: pass = pase, difunto jubileo del *encore*, más aún, todavía. La creación no es una gestión sino un gesto. Se ampara tanto en el amor como en la morra y sin embargo, por eso mismo, se cobra vidas, libras de carnes, destrucción, narcisismo, celosías, vanidades. “Vanity derired the creature”. La vanidad ultraja a la criatura que es el autor, pero no a la creación, que es la obra. He ahí, también, el sentido de la palabra *defunctus* que, por supuesto, contiene el *fun* inglés. Lo que se distingue es ese *contrapathos* de la pérdida, entre el duelo infinito y la broma infinita, entre el goce y la angustia sempiterna. En efecto, sólo que el difunto (en este caso Schopenhauer) siempre era mayor o, tal vez, más pequeño y, comoquiera que la vida sea fungible, la verdadera vida ausente hace de todos y cada uno de nosotros difuntos de permiso en lo joyceano del entredós-muertes.

Es lo que Maldiney, después de Erwin Straus, llama “momento pathico”, a saber: “cette dimension intérieur du sentir, selon laquelle nous communiquons avec les données hylétiques, avant

³⁵⁰ REGNAULT, François; “Encore”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015 [La traducción vuelve a ser mía, ni que decir tiene: A. Arozamena]. Si hay algo en el mundo que no exista pero que consista eso debe ser una sesión corta (bueno, en principio variable pero siempre corta en comparación con la sesión analítica clásica, por lo tanto larga, de Freud) lacaniana. Las sesiones cortas lacanianas son de hecho, o sea que se estructuran como, epifanías joyceanas desublimadas. *Lacan finds a new ego (subject) of the Real most clearly in the scene of Joyce where young Stephen is “beaten” by his peers in Joyce’s (1916) A Portrait of the Artist as a Young Man (p. 82) and that Lacan theorised as the identification with the sinthome and the emergence of a new ego in the Real. Lacan points out that Joyce describes Stephen as literally “emptied out”, as having no relation to his imaginary body at all. ¿Por qué? Porque, en realidad, como ya hemos visto es la cifra (el cero) la que funda el orden del signo. El signo significa, en efecto. Sólo que el arte ni significa ni se significa. De hecho, es pura epifanía. Lo dice Maldiney: “... la significance même d'un art: l'épiphanie de l'être dans l'espace de l'apparaître”. Y, nuevamente, en efecto, del sinfín mismo en sus dimensiones estéticas se infiere el hecho de que el ser obra de la obra se convierta, a su vez, en discurso (del capitalista, del psicoanalista, de la histórica, de la universidad, del amo... de lo que se quiera). Podemos llamar Parménides al inventor del semáforo (*eon emmenai*). Por eso Lacan, dador de Seminarios, que era heraclitiano hasta decir basta (como Marx por cierto) siempre se los saltaba todos, salvo quizá los de los *networks* (*Televisión, El Seminario, &c.*), ya que esos no se los salta ni un gitano y dado que, por otra parte, se los inventaron las sectas de saint-simonianos. Pero, claro, no es solamente el análisis sino la verdad la que es interminable, de ahí que el objeto y, en consecuencia su sujeto, sigan perdidos desde siempre y para siempre. Por cierto que, en 2005, el letrista Maurice Lemaître (uno de los últimos, y pocos, que quedan, desafortunadamente), publicaba el primer DVD imaginario destinado a no ser abierto jamás. Su título, cómo no, fue ENCORE!. Y su marketing, de un esplendoroso andar por casa, rezaba del siguiente modo: [Contiene] “ • el océano de los placeres posibles e imposibles! • el infinito de los goces! • la película de las voluptuosidades imaginables e inimaginables! • COMPATIBLE CON BLU-RAY DE SONY Y HD DVD DE TOSHIBA • Duración: la eternidad”. La verdad es que, asimismo, no existiría mejor publicidad para el seminario lacaniano, al menos por lo que respecta a los eternamientos de sus eternidades eternas.*

toute référence et en dehors de toute référence à un objet perçu. « Si nous attachions le moment pathique aux objets, nous l'aurions réintroduit dans le domaine du conceptuel et la distinction du gnosique et du pathique se trouverait déjà résiliée ». Ce qu'on appelle la sensibilité aux couleurs, aux formes, aux sons, est entièrement constituée par ce moment pathique. Ainsi Cézanne parle de la couleur d'où est sortie La Vieille au chapelet comme d'un "ton à la Flaubert", comme d'"un grand bleu roux qui lui tombait dans l'âme". Il en s'agit pas là d'une objectivité que l'on vise à distance. Dans cette couleur, Cézanne communique avec un monde encore enfoui, que son art seul exhamera en lui donnant lieu dans une oeuvre. Une telle communication présente un triple caractère: 1° Elle a lieu au niveau de *l'αίσθησις* elle-même. "Je continue à chercher, écrit Cézanne à son fils, l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant". Or il en transpose pas, dans ses tableaux, ces sensations primitives en événements d'univers. Il fait de l'espace un tissu d'événements qui sont des rencontres à la fois picturales et cosmiques : rencontres de deux tons, de deux touches, de deux plans qui sont toujours de l'ordre de la phénoménalité, jamais de l'objet. C'est là justement le second trait de la communication selon E. Straus. 2° Dans *l'Empfinden*, nous sommes en communication avec les phénomènes. "Le pathique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire... il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons avec les phénomènes". 3° Nous communiquons avec les phénomènes sur un mode pathique dont la loi vaut ici pour la phénoménalité du monde entier. *All world in a nutshell* (James Joyce)³⁵¹. Pero lo artístico no abarca, ni con mucho, a lo ubiestético de lo sensible. Y, recíprocamente, lo estético jamás alcanzará al conjunto de teorizaciones que no dejan de ser, plausiblemente o no, posibles.

Joyce es como el ello de las palabras: *the id, das Es*, o más sucintamente: *ça*. En cuanto a los enigmáticos retroacrónimos, acrónimos, decrónimos joyceanos. Escribe Harbison:

hce, ech, che etc.

One of Joyce's strangest ideas about structure is to break his characters down into their most featureless components and bury these in the soil of the book like seeds that might sprout at some later time. Being creatures of a book, these characters are made most basically out of letters, three each, as it happens, like the Trinity or a triangle. hce for ruins and fragments male, alp for female. Maybe he began as Humphrey Chimpden Earwicker, but these words are soon just a memory, hardly seen except in many avatars. The letters rarely make persons, but entities like Howth Castle and Environs or Here Comes Everybody or Hush! Caution! Echoland! or hod, cement and edifices or How

³⁵¹ MALDINEY, Henri; *Regard, parole, espace*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1973; pp. 189-190.

Copenhagen ended. As time goes on, the letters appear more often reversed or scrambled, as in Earthside hoist with care or Eglandine's choicest herbage. Apparently there are over 500 permutations on the pattern in the book; the list on fweet is that long and it probably hasn't caught them all. Beckett makes the inspired suggestion that this is the character refusing to disappear from the page but lingering like an afterimage on the retina. But after 600 pages it feels more like the dissolution than the persistence of the character, reduced to something less and vaguer than a name, rarely deserving capital letters any more, barely an interruption of the surface of the ground, probably a figment. The looming or hovering presence of all those hces is the surest sign of the author's maniacal control yet it feels like a helpless consistency, as if it just happened, as if planning by a conscious agent couldn't extend so far down into the separate molecules of a giant verbal artefact. Finnegans Wake, one of the most meticulously organized texts in existence, has lent itself to surprising theorizing about the impossibility of authorial intention surviving in a published text. Features of the book's plan, like the looping back of the last words to the first ones, giving it the momentary appearance of a Moebius strip, are used to show that this is a book fundamentally unlike all previous books, built as a textual ruin that accepts and incorporates its own decay as part of its deepest, most elemental being³⁵².

Pues bien, de la dandy absolutidad burocrático-policia de Balzac (vale que en Balzac no esté el "modo" pero, desde luego, lo que sí está es la "moda" de producción), al tonto relativismo barométrico del novelar la nada flaubertiano, pasando por la retotalización fenomenológica proustiana, hasta la caosmosis joyceana, la dialéctica motora no habrá sido otra, en definitiva, que la "continuanarración" del Todo y la Nada. Dice Faye: "L'absence parle la parole s'y manifeste par des stéréotypies d'un discours où le sujet, peut-on dire, est parlé plutôt qu'il ne parle : nous y reconnaissons les symboles de l'inconscient sous des formes pétrifiées, qui à côté des formes embaumées (nous soulignons) où se présentent les mythes en nos recueils, trouvent leur place dans une histoire naturelle de ces symboles Car elle ne se donne pas naïvement pour « science ». Même si elle en appelle à une science à venir, et à constituer. Elle s'apparente plutôt aux navigations et narrations fabuleuses de Joyce, Swift, Rabelais. Dans la mesure où d'avance l'ironie narrative explore cette connaissance qui précède et rend possible toute science constituée. On peut avancer que la révolution scientifique du monde moderne a trouvé son langage avant-coureur dans les récits rabelaisiens. Et la *Critique de l'Économie politique* est précédée par l'étrange projet qu'a eu Marx d'écrire un « Humoristische Roman » ... Dire que nos objectifs sont « fictifs » -que notre but même est fictif, ou se donne comme tel provisoirement-, c'est le dire en ce sens. Et cela même suppose un

³⁵² HARBISON, Robert; *Ruins and Fragments. Tales of loss and rediscovery*, Reaktion Books, Londres, 2015; p. 148.

certain mode de fonctionnement”³⁵³. La Novela (siempre familiar, sin duda y, por lo tanto, siempre siniestra) habrá sido, de hecho, la narratología general de esa dialéctica. Claro que, después del final del Wake tan sólo tendremos ya el comienzo del Finnegans...

...Leave the letter that never begins to go find the latter that ever comes to end

(The) Joyce

³⁵³ FAYE, Jean-Pierre; “Théorie du récit, I Vers une narratique générale” in *Change* 5 pp-5-16. Como siempre citamos por la edición integral: CHANGE; *Change numérique – Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, edité par Abigail Lang (Compilation numérique et indexation réalisées par Dominique Pasqualini et Olivier Perriquet), Les presses du réel, 2016.

CUARTA PARTE

A-CRÍTICA Y A-TEMÁTICA

NUESTRO CASO. BECKETT Y LA (IN)ESCRITURA DE LO GENÉRICO

Traspongámoslo de matute, no obstante –¡entiéndase quien pueda!– : el verdadero bulto beckettiano lo supone la escritura de lo genérico, la esencial mayusculación de la diferencia echada al través de (y aún de travieso a) una escritura que política, amorosa, artística y matemáticamente subvierte la Historia y que, filosóficamente –es decir, también, aquí, dialéctica, fenomenológica y psicoanalíticamente– por no tener, en realidad, no tiene ni nombre. DIFERANCIA, acaso. Y ello por dar cuenta, un tanto derridanamente, de que la diferencia baila en la vibración de una sola letra (la “A” dada con cursivas, en este caso) y de que, tal como ocurre con la adición de las marcas, sirve para dar comienzo al número y a lo sinnúmero, es decir, a la geografía del infinito deseo y a la falta... por tanto, a lo incogitable (el nombre supernumerario extraído del vacío). No siendo el vértigo (ese paisaje que hoy dibuja un mar de quarks o de ceros absolutos para el pensamiento, según se escoja) a todo esto, poco más que una especie de natación mental joyceana³⁵⁵. *Omnis*

qu'il produit et qu'il accumule, sous forme de « culture », des « valeurs », soient-elles dites purement esthétiques. On ne peut non plus parler de « création » si on entend par là que quoi que ce soit soit « produit », comme « valeur » marchande ou esthétique. Le concept de valeur n'a ici aucun sens. Ni le concept de « vérité », s'il est attesté que l'art pense ensemble les contraires. Réellement, l'art n'a ni sens ni valeur. Loin qu'il accumule les richesses du sens, l'art les détruit à l'occasion des catastrophes que provoquent ses artifices de langue. De cette destruction ou mise à mort naît la jouissance artistique. Comme toute jouissance, celle-ci est bien liée à la mise à mort d'une puissance mais c'est à commencer par le propre pouvoir des mots de dire le sens [...]”. Versar, es escandir la nominación del Acontecimiento, el desastre del sujeto y lo real que, adviniendo de entrada, aparece sin embargo a la hora del leftover. Como de costumbre aquello que falta, y que, después de todo, no habrá dejado de ser aquello que sobra (lo *leftover*), es lo verdaderamente importante. Catástrofe, entonces, significa acontecimiento, cesura de lo especulativo que, como para Hölderlin, es la inmovilización de una alternancia, *katastrophè, unkehrung*, “errancia bajo lo impensable”, antirritmo, aberrancia en los centros, errancia sin error en los márgenes. Lo que no tiene valor ni sentido es porque se estructura como una práctica del fracaso. Vid., pues, DAVENPORT, Guy; *The Geography of the Imagination. Forty Essays*, North Point Press, San Francisco, 1981; p. 136 y LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991, pág. 60. La traducción de esta última es, cómo no, nuestra [A. Arozamena].

³⁵⁵ Se sabe que Gell-Man se cruzó de improviso con el nombre que intentaba poner a las partículas elementales de los nucleones en una de sus múltiples deslecturas del *Finnegans* (*Three quarks for Muster Mark! / Sure he has not got much of a bark / And sure any he has it's all beside the mark*). Y por supuesto que, en lo que nos atañe, el propio discurso, después de Joyce, podría ser considerado como una especie muy suigéneris de *Finnegan's Wake* colectivo. Tal y como justamente propone, por otro lado, Giose Rimanelli: “Si le roman, aujourd'hui est mort, *Finnegans Wake* invite à pousser toujours plus loin la provocation. Profaner, c'est consacrer à nouveau, et toute lecture ne peut recommencer que par un revoir, une révision qui est ironie, autrement dit par une technique analogique qui, en accumulant les processus narratifs, devienne à son tour critique de la critique. Jusqu'ici cette ironie ne s'est exercée, timidement, que pour protéger l'être; qu'elle se fasse insulte, outrage, elle apparaît du même coup source paradoxale de connaissance. L'acte du revoir ne peut qu'engendrer le roman du mythe, mais pour le détruire, et la poésie n'est elle-même, d'abord, que cette négation du poème, cette action hiéroglyphique au signe fugace, cette oscillation entre innocence et savoir. Ainsi le barbarisme, par le fait même qu'il lui est enjoint de se définir, figure peut-être la « plus haute forme » de l'expression, exigeant un nouveau mode du parler. Et c'est pourquoi, dans l'ère post-joycienne, revoir ne signifie que retrouver, réenfantner la lecture, proposer:

ABSOLUMENT	INSUFFISANT	INUTILE DE	FAIRE
QUELQUE CHOSE	SI	TU NE PEUX	FAIRE
TOUT	L'IMPOSSIBLE	TOUT FAIRE SANS	FAIRE
QUOI QUE CE SOIT	QUAND	C'EN SERA FINI DE	FAIRE
CE QUE	TU EST EN TRAIN	DE FAIRE	EN CE MOMENT
TU SERAS	VRAIMENT ALORS	EN TRAIN DE FAIRE	QUELQUE CHOSE”.

De ese vértigo de palabras híbridas y lengua de Lapute, de ese infierno activo de acrónimos, retroacrónimos y palabras-maleta de la era posjoyceana, Beckett supone, *ad hoc*, una de las pocas sustracciones que en verdad cuentan. Y si Fin (negans) wake debería leerse como “despertar del fin negado”, Beckett, aún renegando, sería el

homo risibilis est \equiv *Post coitum omne animal triste* \equiv *Igitur nullum risibile est...* Latinas congruencias de las habrá que descreerse al cabo, todo lo menos, un traductor distraído.

En efecto, Beckett se sustrae del vacío joyceano al inferirse de él con una irónica nada de diferencia (llevando el titánico fracaso de Joyce hacia lo menos y no hacia lo más, acierta en el sujeto supuesto avenir), de modo que, si bien él leía a Joyce en Dante, nosotros ya leeremos, por la cuenta que nos trae, a Beckett en Joyce, en Proust, en Flaubert, en Balzac... y mucho antes: en las orientaciones del pensamiento y casi, obviamente, por todas partes (*Malone muere* : Platón; *Murphy* : Hegel; *Film-Molly-El Innombrable* : Descartes; *Textos para nada-Compañía* : Kant; *El expulsado-Mirlitonnades-Sobresaltos* : Heráclito... &c.)... &c. Vamos que se trata de esos tales encuentros que Lautréamont provocó en multiplicidades.

Y traduzcámoslo, ahora bien, un poco más en claro: no hay en Beckett, se mire por donde se mire, más que Ser, Acontecimiento, Verdad y Sujeto. Se trata, en todas sus variantes, de un planteamiento muy básico: un sujeto genérico que erra sin error bajo lo incogitable de un nombre acontecimental (un nombre innombrable) cuyo punto es el relato que debe continuarse, imperativamente, cada vez única pero siempre. De ello Badiou fue quien primero haría el descubrimiento, nos remitiremos, muy a menudo a partir de ahora, a su Seminario del 89:

Pour rester adéquat aux catégories de pensées, le montage littéraire va lui aussi subir des transformations profondes. La forme canonique des fictions du 1^{er} Beckett alterne, nous l'avons vu, des trajets, ou errances, et des fixités, ou monologues contraints. Elle va être progressivement remplacée par ce que j'aimerais appeler *le poème figural des postures du sujet*. La prose ne va plus pouvoir soutenir ses fonctions romanesques usuelles, description et narration, même réduite à leur os (le noir gris qui ne décrit que l'être, la pure errance qui ne raconte qu'elle-même). C'est cette déposition des fonctions fictives de la prose qui m'amène à parler de poème. Et l'enjeu de cette poétique ne sera plus, quant au sujet, la question de son identité, telle que le monologue de *L'Innommable* voulait en supplicier l'effort. Il s'agira plutôt des occurrences du sujet, de ses positions possibles, du dénombrement de ses figures. Plutôt que dans l'interminable et vaine réflexion fiction de soi, le sujet va être pointé dans la variété de ses dispositions face à des rencontres, face au « ce qui se passe », à tout ce qui supplémente l'être dans la surprise instantanée d'un Autre.

Pour suivre la discontinuité des figures du sujet, qui s'oppose au ressassement du Même tel qu'en proie à sa propre parole, la prose va se segmenter et adopter comme unité musicale le paragraphe. L'appréhension en pensée du sujet va se faire dans une trame thématique : récurrences, répétitions des mêmes énoncés dans des contextes qui bougent lentement, reprises, boucles etc...

Cette évolution est, je crois, typique de ce que j'essaie de penser sous le nom d'écriture du

principio otro. Por lo demás “o estabulación o sustracción” se pergeña como un buen dilema para nuestros tiempos, a la par que este otro: “emancipación o atontamiento”. Que cada quien decida. Profanar significa consagrar de nuevo o, tal y como quería Aristóteles, participar en lo divino. Luego daremos más pistas. Con todo, vid. GELL-MANN, Murray; *Selected Papers*, World Scientific Publishing Company, Singapur, 2010 y GELL-MANN, Murray; *El quark y el jaguar*, TusQuets, Barcelona, 2002; así como RIMANELLI, Giose; “Machine et montage” in *Change* n° 11, 1972, p. 185.

générique. Dès lors que c'est d'une vérité générale de l'Humanité qu'il s'agit, le modèle narratif, même ramené au trait pur du trajet, est insuffisant, et l'est tout autant que le monologue « intérieur » solipsiste, même producteur de fictions et de fables. Ni la technique de *Molloy*, ni celle de *Malone meurt*, encore très proches des procédés de Kafka, ne plient suffisamment la prose à ce qu'il y a d'indiscernable dans une vérité générale.

Pour saisir les intrusions lacunaires du sujet, ce en quoi il se disperse, le triplet monologue / dialogue / récit doit être déposé. En même temps, on ne saurait parler de poème au sens strict : les opérations du poème, toujours affirmatives, ne fictionnent rien. Je dirais plutôt que la prose, dans sa segmentation par paragraphes, va être gouvernée par un poème latent. Ce poème tient ensemble les données du texte, sans être lui-même donné. Ce qui apparaît à la surface du texte, ce sont les récurrences thématiques et leur mouvement ralenti. Ce mouvement est en profondeur réglé, ou unifié, par une matrice poétique inapparente. Le poème latent est plus ou moins proche de la surface du texte. Il est par exemple presque donné dans *Sans*, très enseveli dans *Imagination morte imaginez*. Dans tous les cas, il y a une sorte de subversion de la prose et de son destin de fiction par le poème, sans que le texte entre dans le poème. C'est cette subversion sans transgression que Beckett met au point, avec bien des repentirs, entre 1960 et aujourd'hui, comme seul régime de prose adéquat à l'intention générale.

D'un point de vue plus abstrait, l'évolution de Beckett va se faire entre un programme de l'Un – acharnement d'un trajet ou soliloque interminable – et une prégnance du thème du deux, qui ouvre à l'infini. Ce découvert dernier du multiple donnera lieu à des combinaisons et à des hypothèses qui s'apparentent à une cosmologie, et qui sont saisies dans leur objectivité littérale, ou données, non comme des suppositions, mais comme des situations. On a finalement le passage d'un appareil à fictions qui suppose des histoires éventuellement allégoriques, à un appareil semi-poétique qui met en place des situations. Ces situations permettront qu'on *énumère* les chances ou malchances du sujet.

Autour de la question de l'Autre, ce nouveau projet oscille entre des constats d'échec et des éclaircies victorieuses. On peut soutenir que dans *Oh les beaux jours*, dans *Assez* ou dans *Mal vu Mal dit*, l'inflexion positive prédomine, sous le signifiant d'un « bonheur » que sa touche ironique ne peut abolir. Par contre, dans *Compagnie*, qui se conclut par le mot « seul », il y a une déconstruction finale de ce qui en cours de route, le sublime dans la nuit, n'aura été que la fiction du 2. Mais cette oscillation est elle-même un principe d'ouverture. En fait, la 2nde partie de l'œuvre de Beckett *s'ouvre au hasard*, qui soutient de façon indifférente le succès et l'insuccès, la rencontre et la non rencontre, l'altérité et la solitude. Le hasard est ce qui guérit partiellement Beckett du schème secret de la prédestination, très manifeste entre *Watt* et *Comment c'est*.

De cette rupture avec le schème de la prédestination, de cette ouverture à la possibilité hasardeuse qu'il n'y ait pas seulement ce qu'il y a, on trouve certes des traces dans la partie la plus ancienne de l'œuvre de Beckett, traces liées à l'exposition sourdre du schème lui-même. Je pense par exemple au moment où Molloy déclare : « *on est ce qu'on est, en partie tout au moins* ». Cet « en partie » concède un point de non identité à soi, où se loge le péril d'une liberté. Cette concession prépare le jugement de *Assez* : « *terre ingrate, mais pas totalement* ». Il y a un ébrèchement de l'être, une soustraction à l'indifférente ingratitude du noir gris. Ou, pour utiliser un concept de Lacan, il y a du pas-tout, aussi bien dans la coïncidence de soi à soi que la parole s'étendue à situer, que dans l'ingratitude de la terre. Quelle est cette brèche dans le tout de l'être et du soi ? Qu'est-ce qui se tient là, et qui est simultanément le pas-tout du sujet et la grâce d'un supplément à la monotonie de l'être ? C'est la question de l'événement, du « ce qui se passe ». Il ne s'agit plus de demander : « qu'en est-il de l'être tel qu'il est ? », ni « le sujet en proie à la parole peut-il rejoindre son identité silencieuse ? ». On demande : se passe-t-il quelque chose ? et plus précisément : peut-on nommer un surgir, une advenue incalculable, qui

détotalise l'être, et arrache le sujet à la prédestination de son identité ?

“LA” diferencia, pongamos por caso, entre un D'Annunzio, un Ionesco y un Beckett es ejemplarmente nítida: el primero no es sino un glorificador del mundo burgués (protofascista, para más señas), el segundo aun teniendo trabajos muy dignos se hizo el loco para la galería y nuestro Beckett, al menos por lo que se entiende, devolviéndole la dignidad a sus desechos literarios, se convierte en el verdadero despoblador, aunque sólo fuera por sustracción, es decir por pureza absoluta, del antedicho mundo. Y ello a fuer de esos poéticos haberes que le hacen tanto frufrú a las alegres ontologías de nuestro ser.

En el teatro beckettiano, siguiendo con el ejemplo, ya no hay drama íntimo, ya no hay drama de la conciencia (por mucho que se repita: no habrá habido laceración), de hecho ni siquiera hay drama y tampoco, por supuesto, hay conciencia (para más inri tampoco hay conciencia ausente), lo que sí hay, en cambio, es el Inconsciente: el inconsciente claro, activo, presente, de las verdades (arte, política, ciencia, amor), de los fenómenos de mundo, del síntoma de lo real, &c. Por tanto, en Beckett, no hay nada “absurdo”: hay sinsentido, contrasentido y “ausentido”, desde luego, pero forman parte fundamental del sentido y, lo que es más, suponen, precisamente, el mayor síntoma de su real³⁵⁶.

El sinsentido, las más de las veces, no consiente sino en una pluralidad infinita (multiplicidad) de sentidos haciéndose. De modo que lo verdaderamente absurdo es considerar a Beckett un autor del absurdo, o decadente, sin pretender no enquistarse en lo simbólico. Por cierto que el llamado “absurdo”, si bien preteorizado por Camus mediante el mito sisífico, en la práctica aparece, y lo hace como un verdadero acto de resistencia, en la pieza teatral “Le Désir attrapé par la queue” de Picasso (cuya mejor traducción, en este caso nunca hecha, nos parece a todas luces la más estrictamente figurada en jerga, a saber: “El Deseo cogido por los huevos”).

Démosle un escueto repaso a su intriga histórica, *id est*: la intriga ausente. Como se sabe, lo

³⁵⁶ Como dice Aline Wiame en algún otro lado: “Entre théâtre et philosophie, une exploration des captures qui s'opèrent entre les écritures scéniques de la « défiguration » post-anthropocentrique (Müller, Pasolini, Genet ou Beckett) et la réinvention des moyens expressifs de la philosophie contemporaine (Deleuze, Souriau, Foucault ou Lacoue-Labarthe)”. Y el caso es que, con la etiqueta del “teatro del absurdo”, sobre todo en lo referido a Beckett, ocurre, en verdad, lo mismo que con el mal llamado “monólogo interior” de Joyce: que no es ni “monólogo” ni “interior” ni nada sino limpieza de chimenea y flujo de Inconsciente. Pues bien, en Beckett, nos atreveríamos a decir que no hay ni teatro (al menos en el sentido del “rentrez dans le Salon” diderotiano) ni absurdo. No hay escena-árbitro ni estado-árbitro. Todo, en Beckett, se haya siempre reducido a su esencia más genérica y más básica: agenciamiento en cuanto al teatro, metonimia y metáfora indisolubles en el resto de sucesos. Pero todo eso lo estudiaremos en profundidad un poco más adelante. Y el resto es ruido, el ruido más cuántico y fundamental: “We have no elucidations to offer... My work is a matter of fundamental sounds...made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin” (Samuel Beckett, letter to Alan Schneider, 2 Dec. 1957, in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, John Calder, Londres, 1983, p. 109).

puesto en escena son, básicamente, personajes alegóricos que, en realidad, no alegorizan nada y cuyos enredos se desarrollan, según la didascalía de esa pieza picassiana, en el negro completo de un hotel una tarde del 14 de Febrero de 1941, donde los convidados (Le Gros Pied, L'Oignon, La Tarte, Sa cousine, Le Bout rond, Les Deux Toutous, Le Silence, L'Angoisse grasse, L'Angoisse maigre, Les Rideaux) no se ocupan, después de todo, sino de tres cosas esenciales: el frío, el amor y el hambre. Se dice que la escritura de la pieza le llevó a Picasso, a lo sumo, tres días: cuales fueron, precisamente, del 14 al 17 de febrero del 41. Por aquellas, tal vez no haga ni falta recordarlo, París estaba bajo la ocupación nazi. Tres años más tarde se produce la detención y ulterior muerte en los campos de Max Jacob, compañero poético, junto a Apollinaire, y amigo de penurias durante los primeros años parisinos de Picasso. En los días que se suceden a la noticia de su desaparición la prensa colaboracionista se dedica al vilipendio del poeta asesinado y Picasso, a modo de homenaje, prepara una representación de este drama surrealista en la casa de Louise y Michel Leiris, sita en el 53 bis de la “Quai des Grands-Augustins”, bajo la atenta mirada del retrato que Picasso compuso dos años antes para su buen amigo Jacob. El propio Camus se encargaría de la puesta en escena. Pero, ¿cuál fue la asistencia a esta primera representación privada? Entre los distinguidos invitados se encontraban, entre otros, Jacques Lacan, Cécile Éluard, Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, Sylvia Bataille, Georges Braque, Maria Casarès, Valentine Hugo, Henri Michaux, Pierre Reverdy, Claude Simon, Simone de Beauvoir y Jean Paul-Sartre. Siendo la distribución de la primera lectura la siguiente: “Le Gros Pied” : Michel Leiris, “L'Oignon”: Raymond Queneau, “La Tarte”: Zanie Campan (Zanie Aubier), “Sa cousine” : Simone de Beauvoir, “Le Bout rond”: Jean-Paul Sartre, “Les Deux Toutous”: Louise Leiris, “Le Silence” : Jacques Bost, “L'Angoisse grasse”: Dora Maar, “L'Angoisse maigre”: Germaine Hugnet, “Les Rideaux” : Jean Aubier. Unos meses más tarde, Picasso volvía a reunir a la “troupe” para agradecerles su participación y, ya puestos, para aprovechar y que Brassai immortalizara el momento³⁵⁷.

³⁵⁷ En lo atinente a la literatura del absurdo y a Picasso como impulsor se tendría que acudir, obligatoriamente, al *Jardin des plantes* de Claude Simon. Justo después de un retrato sospechosamente idéntico a una caricatura barata del Padrecito de los Pueblos, Claude Simon se cachondea un rato largo del gran acontecimiento literario. Escribe así: “Plus tard il (S.) devait se rappeler cela: cette espèce de volière bienséantes et feutrée, les éclats de voix bienséants, les rires perlés, les conversations feutrées, assourdis peu à peu, peu à peu plus discrets, puis s'éteignant tout à fait, puis le silence enfin où semblait planer comme une sorte de haletante excitation, de haletante curiosité (comme, raconta-t-il plus tard, une fille qui attendrait – ou plutôt, comme on dit, espère – son violeur : pas son époux, son amant ou son fiancé : la brute à qui elle va succomber dans un ravissement á la fois épouvanté, délicieux et brutal) : et pas de chlamydes, de cuirasses en carton, de glaives, pas de décor illuminé, mais seulement quatre chaises alignées sur lesquelles étaient assis en compagnie de deux comparses (du moins pour lui (S.), arrivé de sa lointaine province : il ne les connaissait pas, peut-être était-ce aussi des célébrités...) la maîtresse et le maître de maison au crâne non pas chauve mais tondu comme celui d'un bagnard, au visage torturé de bagnard, tordu ou plutôt convulsé, au-dessus de l'austère col de dandy, de la cravate de dandy et du complet de dandy, par quelque bizarre, coupable et inapaisable souffrance, le jeune écrivain à la mode debout sur la gauche et un peu à l'écart, élégant aussi, comme pommadé, et dont le menton lourd évoquait vaguement celui d'un comique de cinéma alors en vogue, pourvu d'une mâchoire de cheval, moins osseuse toutefois, enrobée ou plutôt arrondie par un léger embonpoint et qui, lorsqu'il

Pero, como decimos, no hay nada de tal en Beckett. Aunque sí hay, por supuesto, resistencia, desmarque, disrupción inestética, pero no sin albur de sentido: la verdad es que el sentido (ya sea *Bedeutung* o *Sinn*) no tiene sentido (o sea: *Richtung*) ni tiene por qué tenerlo; lo absurdo, de hecho, sería que lo tuviera: el sentido no se tiene, se hace. Lo que pone en escena la obra beckettiana, en trueque, es la genericidad en cuanto que tal. Es decir, lo genérico (lo que genérico del género humano, del género literario, del género filosófico, etc.).

Por eso, *a fortiori*, tampoco sabría haber nada absurdo en las novelas y sus otros escritos (todavía en este punto... ¿cómo llamarlos? ¿jaguas? ¿prosas? ¿relatos? ¿piezas? ¿fragmentos? ¿trozos? ¿teselas? ¿desechos? ¿ruinas? ¿pavesas? ¿migajas infralevés? ¿quarks?...). Mejor será dejarlo en una inescritura de La Cosa. *Toute limite, interne ou externe à une chose, est une bordure du néant. Le mot « néant » n'a aucun sens qui se rapporte à aucune chose. Mais sa pensée s'impose*

prenait la parole, lisait, impassible, les scabreux jeux de scène, semblait rouler dans sa bouche avec gourmandise de ces molles et orientales pâtisseries enfarinées de sucre poudreux et aux fades couleurs pastel – jeux de scène, onomatopées, injures, maledictions ou cris qui, comme les noms des personnages (Gros Pied, Oignon, la Tarte, le Silence, l'Angoisse Maigre), étaient aux subtiles et savantes allusions des drames à l'Antique ce que peuvent être des cailloux ou plutôt des pavés a ces bonbons fondants et acidulés entortillés de papiers paraffinés, roses, citron ou dorés que l'on vend aux entractes dans les cinémas. Puis, la dernière tirade, la dernière énumération, la dernière grêle de pierres (« nichons de truie »- « gras double »- « saucisse »- « tripes »- « boudin »- « chancre »- « fille de joie et rumba ») lancée ou plutôt bassée de remous au-dessus desquels, les dominant de la tête (non qu'il fût plus grand que la moyenne des personnes qui se pressaient en désordre, riaient, s'interpellaient, se félicitaient : peut-être même était-il en fait plus petit, compensait-il ou suppléait-il à cette infériorité de taille par l'assurance, cette diction d'acteur habitué à lancer à tuer tête ses répliques jusqu'au fond de vastes salles, cette sûreté de soi), semblait voguer, disparaissant et resurgissant comme emporté dans les remous, un de ces masques de merionettes évoquant vaguement (nez crochu, méplats, bouclettes) celui d'un Polichinelle (et peut-être en avait-il tenu l'emploi dans une de ces parades à l'italienne sur une estrade à tréteaux) mais aussi bien celui d'un Brutus ou de quelque Sforza (rôles, personnages, héros qu'il pouvait indifféremment incarner), ballotté donc, claironnant, invitant de cette voix de tête Gros Pied, l'Oignon, la Tarte et leurs partenaires à succéder bientôt sur la la scène de son théâtre aux personnages chaussés de satin ; et quelqu'un qui était à côté de S. dit qu'on aura tout vu, que ça faisait tout de même drôle de passer comme ça passez muscade d'un vieux poète ambassadeur à l'anarchisme vociférant, et quelqu'un répondit que pas du tout que tout vrai poète (et pardonnez-moi mais punaise de sacristie ou pas ce vieil ambassadeur en était un) est anarchiste et que tout anarchiste est poète, et le premier qui avait parlé dit que tout de même il n'y avait pas si longtemps qu'au moins la moitié de ceux qui étaient là avaient traité le vieux poète de canaille, de chien, de trafiquant de stocks de haricots charançonnés, et celui qui lui répondait dit que tout de même de l'eau avai passé sous les ponts et que l'autre retardait de vingt ans, que c'était de l'histoire ancienne, et le premier dit que tout de même... Mais il (S.) n'écoute plus, n'est plus là : par-delà la rangée de chaises maintenant vides qui tourment le dos aux fenêtres, il regarde les arbres ensoleillés, le fleuve ensoleillé et jaune et, de l'autre côté, le long et décoratif alignement de fausses colonnes, d'entablements, de frontons, de pilastres, de corniches : le vieux palais couleur de siècles, pareil à cénotaphe, l'orgueilleuse façade derrière laquelle il lui semble voir déambuler les mélancoliques fantômes de rois et reines aux cous engoncés de perles ou de fraises, entourés de bouffons, de cardinaux, de favoris, de moines déchaux, de mignons, d'empoisonneuses, d'espions, de banquiers : l'assemblée, le long cortège fastueux, guindé, et fermant la marche, comme le pitre qui cabriole en queue de la parole foraine (mais triste, sans cabrioles, coiffé d'un carnavalesque chapeau de gendarme et plus mélancolique encore), l'empereur d'opérette aux joues fardées de rose, à la moustache cosmétiquée, pensif infortuné et dyssentrique : mausolée, sépulcre, débauche architecturale au pied de laquelle il (S.) peut voir, se dirigeant vers l'ouest, une interminable file de camions bâchées, gris fer., régulièrement espacés et décorés comme pour quelque fête funèbre de feuillages dont les branches ondulent à leur suite comme de longues queues de paons. Ils sont trop loin pour qu'on puisse distinguer leurs chauffeurs et leurs bâches fermées ne permettent pas non plus de voir assis face à face à l'intérieur, secoués par les cahots, leur cargaison de jeune chair, de jeunes corps bottés de noir, hamachés de moir, aux juvéniles et frais visages de gamins casqués d'acier. Il (S.) n'est plus là. Il fait nuit”. Y se hizo de noche, en efecto. Cf. SIMON, Claude; *Le Jardin des Plantes*, Éditions de Minuit, Paris, 1997. pp. 341-344

à la pensée. ¿Qué Cosa? La cosa dialéctica, fenomenológica, psicoanalítica. *Das Ding, The Thing, La Chose, La Cosa...* en las lenguas latinas se pierde ese algo que parece ser gerundio y que aporta la terminación -ing : these... ing. En el caso beckettiano esa Cosa es un cortocircuito inestético. Hay una especie de salvaje *okularität* beckettiana, un concepto ocular en su inestética que funda un real nuevo para el arte, una nueva intensidad perceptiva, desrealizando la experiencia común del sentido a través, muy precisamente, de un comunismo genérico (a saber, el comunismo del Inconsciente: dialéctico, fenomenológico, psicoanalítico...).

Si el Sujeto es ya, en sí mismo, nada, la Cosa sería la “ni siquiera nada”. Como se sabe, Lacan definía *ex nihilo* y “creación” en estricta reciprocidad. Su co-originariedad tiene lugar en el mismo exacto punto que la destrucción: la Cosa es “esto”, lo más genérico, lo más inhumanamente humano, lo más ajeno a mí que está más en mí que yo mismo, lo más informe. De modo que, contradiciendo al viejo adagio latino (*ex nihilo nihil fit*), aquí, de la nada algo se habrá hecho, digamos que un *etwas*, un pequeño algo compuesto de salediza nada, análogo a la división por cero, bien es cierto, y ese algo es lo que Lacan llama un significante, lo que Richir llama un fenómeno y lo que Badiou llama una verdad. Y ese algo es, ni más ni menos, por otro lado, eso que escribe, y con lo que escribe, una escritura como la de Beckett.

Porque un pensamiento primero, como el procedimiento de verdad artístico, en nuestro caso el beckettiano, bien puede soportar un pensamiento puro del acontecimiento. Donde “puro” querrá decir: todavía no-filosófico. *Théâtre peu probable jadis de baisers donnés et reçus. Ou donnés seulement. Ou reçus seulement. À retenir surtout l'infime retroussé des commissures. Sourire ? Est-ce possible ? Ombre d'un ancien sourire souri enfin une fois pour toutes. Telle la bouche mal entrevue aux derniers rayons qui soudain la quittent. Plutôt qu'elle quitte elle. Repartie pour le noir où sourire toujours. Si de sourire il s'agit.* Y por “todavía no-filosófico” se entenderá que, aun no siendo formalmente ni una fenomenología descriptiva, ni una dialéctica conceptual ni una antifilosofía pragmática como el psicoanálisis, va a ser capaz de avanzar, así como de predecir, a menudo enigmáticamente, muchas de sus inquietudes y problemáticas, llegando a la maravilla de responder preguntas que, ni siquiera, habrían sido formuladas. Y hacerlo por anticipado. Lo cual sucede, muy especialmente, en el caso del montaje literario (escritural, más bien: una escritura que entra en esa literatura que sale de ~~La~~ Literatura) de Beckett.

Será el polimorfamente malévolamente Gracq quien, de nuevo, mejor nos vitrifique y dé cuenta del evento:

La focalización, propia de nuestra época, que concentra desde hace varias décadas todas las miradas sobre el siglo XVIII de *Las relaciones peligrosas*, las desvía al mismo tiempo de Manon Lescaut, vedette olvidada, no menos representativa del cinismo elegante de la época, pero mezclada con el sentimentalismo, y por ello apartada del tipo que nos fascina

en literatura, tipo sobre el que un escritor como Beckett intenta, por eliminación progresiva, realizar en su terreno la pureza absoluta (*Leyendo escribiendo*, p. 274).

Y sin duda que lo consigue. Pero no porque la focalización se allegue autodiegética, homo o heterodiegética, sino porque ya no es más que genérica (lo que quiere decir, asimismo, fuera de género, en devenir nada sino fenómeno, significante pero también mutiplicidad infinita en verdad, o lo que Gracq llama muy oportunamente: “absoluta pureza”): sólo voz sin focalización alguna («*Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle.*»).

Beckett mismo resumía su método del siguiente modo: «... *des incidents brillants de clarté formelle et au contenu impénétrable* ». Echémosle un ojo salvaje, así todo, a través de algunos fragmentos de F-., puesto que se trata de un textito muy breve y, también, muy originario y sintomático del momento en el que empieza a ocurrir eso en Beckett:

Iba de camino. El hombre tropezó con fuerza contra mí. Caray, y ahora qué pasa, dijo. Habíamos trastabillado los dos, y yo por fin caí como caen las cosas que se mueven sin cuidado de su sitio. Sin cuidado y sin cariño. Él no entendía qué estaba pasando. Yo tampoco. Íbamos por el mismo camino y en el mismo momento, esa era la única certeza. No, había otra. Yo iba delante. Él tropezó contra mí por detrás. Debía de ir avanzando con la cabeza gacha y bien deprisa, más deprisa que yo en cualquier caso. Con los ojos cerrados seguramente. De haberlos tenido abiertos me habría visto delante a pesar de la noche. Bastante mal, sin duda. Pero me parece que incluso sin verme podría haber oído mis pasos. Claro que el viento. Claro que al caminar no hago ruido. Extraño. [...] Caray, y qué me está pasando ahora, resonaron las sílabas en mis oídos. Y sin embargo la voz no resonaba. No, no, de ninguna manera, de ninguna manera. Dije con cautela no me he hecho daño. Silencio. Te he hecho daño, preguntó. La verdad es que no me había hecho daño. Me palpé. Estaba entero. [...] Todavía era de noche. Las grandes hendiduras que veía, llenas de negra sombra, eran la noche. Con ayuda de él pude ponerme en pie. Más bien debería decir que fue con su deseo de ayudarme. En su deseo de ayudarme, y habiéndolo hecho en parte, había caído. Yo también. De nuevo. Y otra vez. Una vez y otra. Otra más. Por fin resultó que estábamos de pie los dos. Yo estaba entero, ya lo he dicho. Él no. Había perdido algo muy importante, no sé el qué, algo que se había guardado en el bolsillo, eso pensaba. Estaba inquieto. Me pareció extraño que le inquietase una pérdida. A mí, que nada había perdido, era fácil que me pareciera extraño, cuando de extraño no tenía nada. Fácil. Y qué iba a perder yo. Le ayudé a buscar el objeto empeñándome al máximo. Por encima de mis posibilidades. Pero la verdad es que no estaba en mis manos ayudarle. Desconocía la naturaleza del objeto, y la noche, el frío y el viento estaban en mi contra. Le oí llamarme. Y sin embargo estaba cerca de mí. Pero en la oscuridad pronto nos perdimos la pista. Estaba yo tan cerca de él como creía, me dije.

Estoy aquí, no temas. Más alto, dijo, más alto. No te oigo. Nadie me oye cuando hablo. Extraño. Gritó: dónde estás, no me abandones. Yo no me había propuesto continuar, seguir camino sin él. Pero me chocó el pensamiento que supuso el mío. El capote de la noche. Me acerqué a él. Me guió su voz. Me tocó su mano. Pareció calmarse. No he encontrado nada, dije. Estabas buscando algo, dijo. Claro, eso. Ah, ya, eso. Pareció meditar, y dijo: no tiene importancia. Ah. Me tomó el brazo y echamos a andar. [...] Era aquel camino el buen camino. No me habría equivocado cuando doblé a la izquierda en la última vuelta. Iba de camino a F-. Vamos de camino a F-, dijo, yo voy de camino a -, nombró una localidad en los alrededores de F-. Desde la última vuelta del camino yo no había visto a nadie más que a él. Pensé: nos habremos perdido, él y yo, será posible que vayamos solos por un camino tan transitado. Pues el camino de F- es en verdad transitado a pesar de la situación, lejos de ser salubre, de dicha localidad. La azota el viento del océano. Escucha, dijo, no es ese el rumor del mar. Era el rumor del mar o el rumor del viento a lo lejos. Me encanta el mar, dije. Dicho que me encantaba el mar me eché a reír. A veces río. Ah, ríe otra vez. Me estaba pidiendo que riese. Que riese otra vez. [...] Qué piensas, dijo. Caray, había dicho algo y yo no lo había oído. Había dicho quizá palabras vitales que yo no había oído. Siguió diciendo: no será mucho ya lo verás, ando deprisa, descansa hasta que regrese. Dije no sé, no me dejó terminar de decir no sé qué, me arrastró a la cuneta paralela del camino. Él se metió dentro primero. Me arrastró luego hasta el lecho. Era en verdad una suerte de cobijo. Me senté de espaldas contra el talud, la cabeza ladeada. Le oí trepar de vuelta al camino y decir sé valiente, no desesperes, no será mucho. Me dejó. Oí el ruido de sus pasos. Caminaba deprisa. Debía haber rolado el viento. Sus pasos me resonaban en el oído, en el oído que apretaba contra la tierra. Cuando ya dejé de oír sus pasos me dije: ha llegado, ahora no tiene más que volver. Este pensamiento me procuró un gran placer. Las noches de invierno son largas. Me levanté con la penosa luz del alba. No había nadie en el camino. Me picaban los ojos. Los cerré. Cuando volví a abrirlos vi los tejados de las primeras casas de F-. Eso es. Ahí estaba. O casi. (Samuel Beckett, *F-*)

Ahí está. O casi: ni un gramo de focalización, ni un ápice de narratología, nada de trama, ni mucho menos historia, ni una pizca de psicología en el personaje, de quien pronto veremos que tampoco podría esperarse ya otra cosa que, si no su extinción, sí, al menos, su desfiguración, así como su sustracción inmediata. De modo que los admiraremos, a los personajes beckettianos, abstrayéndose de tal manera que casi alcanzan, por así decir, la hialina e hiante, albúmina, transparencia del impersonaje. Y es que, en verdad, lo único absurdo es plantear la existencia como predicado. *Existence as a predicate. Let me imagine that there is an existing one million dollars in my bank*

account. Then the existent one million dollars must indeed exist in order to satisfy the definition. Therefore there is indeed one million dollars in my bank account. Absurd. Pero, antes, comoquiera que el de Beckett fue el absurdo y predicativo Siglo XX, demos un breve repaso por el panorama histórico y, por añadidura, hasta cierto punto filosófico. El ofrecimiento, una vez más, nos llega, se comprende que no demasiado circunstancialmente, *via* Faye:

Sur le terrain de la seule langue française, et pour ne prendre que la période ouverte par la première guerre mondiale et la Révolution d'Octobre, une succession de grandes secousses formelles, de «grandes irrégularités de langage» se lie à distance, et parfois comme par hasard, à de nouvelles révolutions dans la pensée.

Rechercher ces liaisons, en rétrospective, fait apparaître les fonctions sousjacentes de la pensée et du langage que, précisément, la dernière de ces révolutions a rattachées au concept de « créativité » : au pouvoir de production « infinie » du langage.

I.1 La première liaison est celle qui réunit à travers une « chaîne de hasards » la révolution surréaliste à la révolution freudienne.

Chaîne de hasards : car le procès qui conduit à l'écriture automatique à partir de Maldoror et de Dada semble ne rencontrer qu'en chemin son lien avec la méthode freudienne des associations libres. La définition technique et ludique du surréalisme par « la vitesse du poignet » se double de celle qui l'introduit dans « le fonctionnement réel de la pensée ». La technique de Freud consistait, par les associations, à brancher le récit intentionnel sur la trame de son discours latent : le passage du *récit intentionnel* à la « *narration cathartique* », ou « dépuratoire », est l'opération qui libère les conflits inconscients du désir. Et le mouvement surréaliste de l'écriture atteint les puissances libératrices du langage dans « l'automatisme psychique pur ». A l'horizon : le monologue désirant de Molly la Joycienne.

I.2 La liaison seconde est apparue plus explicitement, bien que dans la grande bouffe de ce qui subit aussitôt le brouillage de l'accélération. C'est le lien entre ce qui s'est énoncé dans la langue française comme « littérature engagée » et ce qui ailleurs se désignait comme phénoménologie de l'existence. Sa force de frappe était précisément dans cela que la stratégie freudienne avait visé à tourner : l'intentionnalité. Le texte de Sartre sur Husserl paru dans la NRF est une sorte de « premier manifeste » à cet égard, que prolongera celui des Temps Modernes. L'engagement de la conscience *en ses objets prend corps* dans ce « projet absolu et singulier qui est en jeu », en chaque acte et dès le plus simple geste : ainsi la perspective husserlienne de *Situations I* s'ancre dans celle de *Situations II*. Et dans le second des deux livres, une note revient sur cet « écrivain authentique » qui « écrit sur le mimosa ou les galets », celui à qui Sartre attribuait l'audace d'avoir jeté les jalons d'une « phénoménologie de la nature » : Ponge et ses choses, dont Robbe-Grillet au nom des structures optiques démantèlera les attaches « humanistes » avec toutes sortes d'impures « intentions », tapies dans les métaphores de la langue. A l'horizon : les objets, « morceau par morceau », du Verdict kafkaïen. 1.3 Plus secrète, plus fortuite et comme dispersée est la troisième, celle qui va rattacher comme malgré elle la constellation dite du Nouveau Roman à ce qui se diffuse soudain, à Paris, au même moment, sous le nom de structuralisme. Le terme de « Nouveau Roman » cristallise en 1957 dans le titre d'un article de *Critique*. Deux ans plus tard, celui qui a désigné le pionnier de cette forme antiromanesque par les termes de « littérature objective » et de « littérature littérale » est aussi celui qui tente de décrire ce qu'il nomme justement « l'activité structuraliste ». Mais tandis que l'initiateur du mouvement qui précède était aussi l'un des tout premiers explorateurs de sa propre provenance - Sartre était en France l'un des premiers lecteurs de

Husserl -, cette fois la provenance propre au mouvement intellectuel demeurait méconnue par le mouvement littéraire. Ceux qui parlaient en 1959, à Paris, de « structuralisme » à propos du « Nouveau Roman » ignoraient franchement l'authentique provenance de la linguistique structurale, c'est-à-dire la rigueur du Cercle de Prague dans ses « Thèses de 1929 ». C'était couper « l'activité structuraliste » de ses fondations vivantes, et de l'élan théorique qui allait, chez Roman Jakobson, la porter par-delà elle-même. C'était surtout l'enfermer dans ce qui allait apparaître comme sa variante mutilée ou régressive : la classification, la taxinomie, l'inventaire du « corpus ». Les doctrinaires initiaux du Nouveau Roman et de l'activité structuraliste se retrouveront bientôt prisonniers des « classificateurs » (la « volupté de classification ») ou des « catalogues des plaisirs » - y compris des plaisirs du « Texte ».

1.3 (bis) Une *telle* variante régressive, on la retrouve chaque fois, à l'intérieur de chaque mouvement dans la pensée, chaque fois d'autant plus active idéologiquement qu'elle est abritée par une certaine méconnaissance de sa provenance. Ainsi la découverte, en France, de la phénoménologie de l'existence s'ébauchait à peine lorsqu'elle s'est trouvée prise au piège d'une méconnaissance très singulière : celle des relations complexes et ambiguës de Heidegger avec l'idéologie allemande. On préférait habituellement ne pas trop savoir en détail ce qui s'était passé dans le langage de l'idéologie entre 1933 et 1945 - le sens du mot « *Einsatz* » (engagement) dans la politique heideggerienne -, et moins encore l'économie générale dans laquelle ce langage idéologique avait circulé, avant et après ces deux dates. On préférait ne pas savoir quel singulier échange de langages avait eu lieu autour de 1934 et de nouveau autour de 1940, entre les idéologues du conservatisme allemand, ou plutôt du « conservatisme révolutionnaire », devenus nazis, et le discours heideggerien. Comment la dénonciation nazie, accusant Heidegger d'appartenir au courant du nihilisme occidental qui de Parménide jusqu'à Hegel aurait été caractérisé par la *chute* ou l'*abaissement*, le *Verfall*, à la faveur duquel « le mythos était refoulé (*verdrängt*) par le logos » - toute cette chaîne idéologique allait être reprise par Heidegger à son compte, et devenir chez lui la chute de la métaphysique occidentale, l'abaissement loin de « l'être » dans « l'étant » : thèmes sur lesquels la dernière pensée heideggerienne brode d'incessantes variations. Fort curieusement, à l'idéologie taxinomique du « texte » allait se surimprimer cette idéologie néo-agnostique ou plutôt néo-conservatrice (*junkonservative*) de « l'abaissement » : telle la « Sophia » des premiers siècles néo-platoniciens ou gnostiques, c'est le « Texte » ou l'« Écriture » qui allait être cette fois la victime d'un abaissement bien étrange. La métaphysique occidentale (et bientôt la société occidentale tout entière, c'est-à-dire le capitalisme bourgeois) était maintenant caractérisée par « l'abaissement de l'écriture » au bénéfice de la parole ou, ce qui est équivalent, « la mise en avant de la parole au détriment de l'écriture ». Aussi aberrante soit-elle, cette surdétermination de l'idéologie « pan-textualiste » par la variante régressive de l'idéologie « existentialiste » allait dominer ici en grande partie le champ de ce qui a pris le nom de « sémiologie » et de « sémiotique », - en usurpant indûment ces termes aux perspectives génialement ouvertes par Saussure et Peirce, et pour tomber dans cette « sémiologie prétendue généralisée » dont Lacan a montré la parenté avec la « mantique » jungienne, comme « signature des choses ». Plus curieusement, ces deux variantes régressives de deux grands mouvements - variante « néo-agnostique » de l'existentialisme, variante « pan-textualiste » du structuralisme - allaient en effet se confondre avec la variante régressive de la psychanalyse freudienne, c'est-à-dire la psychologie jungienne de « l'âme » : dans le « *Zentralblatt* », la revue animée par Jung et son collègue le Dr Gôring (cousin du maréchal de même nom), la dénonciation du « logocentrisme » occidental est déjà présente, liée déjà à une idéologie de « l'écriture » chez Klages. Ainsi les trois grands mouvements de la pensée occidentale - la psychanalyse, la phénoménologie, la linguistique structurale - ont-ils vu se mixer leurs trois variantes régressives - la psychologie jungienne et son « *contre-logocentrisme* », la dernière démarche heideggerienne et sa mythologie de « l'abaissement », enfin la *taxinomie* du « Texte ». Ces trois variantes se sont finalement fondues en une seule : dans la plus vaine des idéologies parisiennes. Sur le terrain de la transformation des formes

littéraires, de la créativité dans la langue, chaque mouvement nouveau a eu, de même façon, sa variante régressive ou sa singerie. La révolution surréaliste a été singée par Cocteau. Le roman de « l'absurde » et de « l'existence » a été vulgarisé par sa variante saganienne. La grande constellation du Nouveau Roman s'est trouvée exploitée à son tour par ceux qui, à « Bonjour tristesse » et à « Un Certain sourire », avaient fait correspondre justement « Une curieuse solitude » et « Bonjour Sémiotiké » - avant d'en arriver aux redondances les plus superstitieuses concernant « l'écriture » et le « texte ». Un mouvement qui s'empare du langage et de la pensée prend ses appuis dans le hasard. Et trouve à travers lui sa conséquence.

11.1 Quelque chose nous est arrivé par hasard - à quelques-uns d'entre nous. Ce quelque chose semblait à nos yeux strictement de l'ordre de l'accident jusqu'au moment où il nous est apparu que par l'accident arrivait effectivement une secousse violente, remuant et bouleversant les rapports des perceptions et les relations des concepts - et que cette secousse, survenue pour nous à l'improviste, allait au-devant d'une cohérence surprenante : à travers la convergence des tentatives, à partir de la dispersion très grande des provenances³⁵⁸.

Pues bien, ese catastrófico accidente, para nosotros, digamos que como por azar ¡claro!, no será otro que Beckett. Y si, tal y como proponemos, la dialéctica Todo/Nada funciona como un *continuum* literario que se nos ofrece en el espacio-tiempo balzaquiano, flaubertiano, proustiano e incluso joyceano, Beckett en este sentido, puede considerarse como la escala de Plank con la que recorrer ~~La~~ Literatura, de modo que su constante provoca que la gravitación literaria deje de ser clásica y, en consecuencia, comience a comportarse de un modo distinto, discreto, a devenir, por así decir, imperceptible o, por mejor decir todavía, cuánticamente. Sucede que, a escala de Plank, no parece ya importar un bledo Platón, ni la academia ni la geometría, ciertamente³⁵⁹. *All their*

³⁵⁸ Vid. Jean-Pierre Faye "Le mouvement du change des formes", in *Change* 18, feb. 1974, pp. 5-9, donde Faye habla del cautivador enigma que compone el "a menudo escondido, pero siempre *demonstrable*" vínculo entre ciertas transformaciones de "la forma" y determinadas exploraciones en el pensamiento. Claro que existe un momento previo (el del Siglo XIX) y ese momento sería, desde luego, el de la Comuna, el Realismo y la Dialéctica, como anteriormente hubo el de la Revolución (Francesa), el Romanticismo y el llamado Idealismo (Alemania), pero Faye se centra exclusivamente en el siglo XX y, por lo que aquí nos concierne, el momento del XIX, nosotros también, lo hemos estudiado abundantemente en capítulos anteriores. Ahora bien, por si alguien se pregunta que podía entender un individuo como Beckett por "estructura" sólo hace falta acudir a su "Dante... Bruno. Vico ... Joyce", que formaría parte del colectivo *Our Exagmination, etc.*, para quedarnos de piedra. Allí encontraremos: "By structural I do not only mean a bold outward division, a bare skeleton for the housing of material. I mean the endless substantial variations on these three beats, and interior intertwining of these"... ¡cualquiera diría que no está describiendo el funcionamiento de la cromodinámica cuántica! Y es que, hasta en la estructura profunda de los infumables árboles sintácticos chomskianos, existe un suspenso vibratorio tan fundamental como la cuerda levantada o intervenida de un piano preparado de Cage.

³⁵⁹ A esta luz se vuelven, hoy, aún más preciosas que nunca las palabras de Foucault en "El filósofo enmascarado": "No puedo dejar de pensar en una crítica que no buscara juzgar, sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea. Una crítica así encendería fuegos, contemplaría crecer la hierba, escucharía el viento y tomaría la espuma al vuelo para esparcirla. Multiplicaría no los juicios, sino los signos de existencia; los llamaría, los sacaría de su sueño. ¿Los inventaría en ocasiones? Tanto mejor, mucho mejor. La crítica por sentencias me adormece. Me gustaría una crítica por centelleos imaginativos, no sería soberana ni vestida de rojo. Llevaría el relámpago de las tormentas posibles". Y es que la crítica clásica, al final, no hace más que reforzar aquello que critica. Vive en el perverso hábitat del Big Game y no en el *divertimento* minimalista de los pequeños juegos, a la cuántica rabelaisiana, de la VVA, es decir, que no habita en el Arte sino en el Artefacto. Ya no se trata, en todo caso, incluido el caso contrario, de una crítica ontológica ni estética acerca de qué es o, mejor aún, de qué sea ~~La~~ Literatura, sino, antes bien, de qué habrá sido en su pasaje al Arte (entiéndase a lo contemporáneo). Donde el uso del antefuturo, retrofuturo o futuro anterior, cumple

world's done to change the world is to make it more ugly to the airport (Zukofsky's 'W-18).

Llamaremos, pues, a la beckettiana: “(in)escritura”; y ello por cuanto tiene de escritura en su apertura a un plausible devenir inestético. Siendo dada esta (in)escritura, era y es, en consecuencia, necesario que este posible advenga, aunque sea como nada y permanecer muy a su escucha. La voz, la mirada, la escucha abren, desfasando lo público del público, la creación en obra: de manera análoga a las cuerdas en física teórica, aquí, las vibraciones de voz, mirada o escucha en fases de frase son nuestros objetos elementales. De hecho, el acontecimiento de lo que adviene es lo único que, para nosotros, quizá pueda quedar de sagrado. Salediza es la “nada como” fenómeno, la “significante nada”, la infinita multiplicidad del “sino también” de las verdades³⁶⁰.

Se dirá que es el puro vacío, la nada, la sineidad. *Sans. Lessness*. Pero, incluso en el más primitivo momento mimético de esa nada, uno habrá sabido descubrir, plausiblemente, el verdadero juego: la creación (o la “descreación”, palabra que Beckett, probablemente, le roba a Simone Weil junto con el título para su *Godot*). Sólo que en Beckett, de paso, el centro es el cráneo y, por aberrancia en dicho centro, la CREACIÓN se hace, más bien, CRANEACIÓN. Fijémonos, por lo que respecta a este punto, en las requetecontrarrecíprocas de su último libro, el impenetrable en contenido pero incidentalmente brillante en claridad formal *Worstward Ho*:

On. Somehow on. Anyhow on. Say all gone. So on. In the skull all gone. All? No. All

aquí una función estrictamente ética, por tanto: a-crítica, no crítica ni, muchísimo menos, estética. La Literatura, tal vez sólo ahora lo prevemos, no era más que todo este señuelo, mientras que una escritura, en cambio, siempre habrá estado haciéndose no-toda: “una”, no creemos que se pueda decir nada mejor que eso. *If you are able to do so... ¡claro!*

³⁶⁰ Las verdades pueden, y por tanto deben (ni que decir tiene), infinitizarse. Ahora bien, infinitizar no es totalizar. ¿Qué es infinitizar? Responde Stiegler: “el pensamiento del deseo y de la Cosa, que sin duda no es el de la pérdida, sino el de la falta, es decir *pharmakon*, sigue estando por venir: constituye la cuestión por excelencia del siglo que tan mal habría comenzado -el nuestro. Es la cuestión de *lo que no existe*, pero que, dando confianza, anuda las relaciones de fidelidad en esta *economía de lo infinito* que constituye lo único que vale, es decir que vale no sólo duraderamente, sino por *principio hasta el infinito* -y que hace que la vida merezca la pena de ser vivida más allá del dispositivo contable y fiduciario en que se ha convertido la *ratio* (la razón) bajo todas sus formas. Después de la muerte de Dios, es decir después de *la prueba kenótica del hecho de que lo que consiste no existe*, dicho de otro modo: después de Freud, la infinitividad del objeto del deseo remite a un *dominio secreto* totalmente otro, mistagógico y ciertamente tabú, si no sagrado: el inconsciente”. Palabras a las que habría que endosar las siguientes de Le Bot: “L'essentiel ne peut être que là: sinon, pourquoi ne pas cesser d'écrire? Sachant qu'on ne cessera jamais bien qu'on ne cessera jamais bien qu'on n'espère pas pouvoir tout dire. On écrit ou lit pour se mettre à l'écoute”. Si se escribe o se lee y jamás se dejará de hacer es para ponerse a la escucha. De ahí que, entre otras cosas, el arte (la política, la ciencia, el amor) sean ya comunismo en acto o no sean nada. Si Platón fue el mejor farmacéutico de la Antigüedad, Parménides, en trueque, sería el primer inventor del semáforo pero *the Goddess disseminates Her signs & sings along the way*, a saber: semafóricamente. Está en rojo, Heráclito. Por eso Lacan se saltaba sistemáticamente todos los semáforos y llevaba, por si acaso, un puño americano: “escucha la cosa de ver, menda”. Incluso la nada nueva floración de las forsythias da luz verde a las nuevas escrituras heraclitianas de la cosa. En efecto, lo insublime en andurriales, ¡vamos! Para las citas véase, no obstante: LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989 y los esenciales anteúltimos de Stiegler: STIEGLER, Bernard; *Réenchanger le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, París, 2013; STIEGLER, Bernard; *De la misère symbolique*, Editions Flammarion, París, 2013; STIEGLER, Bernard; *Etats de choc*, Fayard, París, 2012; STIEGLER, Bernard; *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*, Flammarion, París, 2012; STIEGLER, Bernard; *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Flammarion, París, 2010.

cannot go. Till dim go. Say then but the two gone. In the skull one and two gone. From the void. From the stare. In the skull all save the skull gone. The stare. Alone in the dim void. Alone to be seen. Dimly seen. In the skull the skull alone to be seen. The staring eyes. Dimly seen. By the staring eyes. The others gone. Long sudden gone. Then sudden back. Unchanged. Say now unchanged. First one. Then two. Or first two. Then one. Or together. Then all again together. The bowed back. The plodding twain. The skull. The stare. All back in the skull together. Unchanged. Stare clamped to all. In the dim void.

The eyes. Time to -

El cráneo beckettiano no es sino la anamorfosis de lo más inhumanamente humano, a saber: la creación, o lo que es preciso llamar “posiblemente el peor trabajo del mundo”: meterse a probar que el arte, ese modo de organización del vacío, es algo posible. Pero en esta anamorfosis se trata de la interversión significativa, fenomenológica, dialéctica, entre las formas y las funciones. El cráneo beckettiano es, por así decir, como el famoso vaso lacaniano: “Ese *nada en particular* que lo caracteriza en su función significativa es sin duda, en su forma encarnada, lo que caracteriza al vaso como tal. *Lo que crea es el vacío*, e introduce por ello la perspectiva de llenarlo. *Lo vacío y lo lleno se introducen, por el vaso, en un mundo que, por sí mismo, no conoce nada parecido*”³⁶¹. Por eso la nada, en Beckett está del lado del acontecimiento. Su otro nombre es el vacío y al arte, en este

³⁶¹ Se trata del Seminario VII, *La Ética del psicoanálisis*. Vale decir que a lo largo de su seminario Lacan traza una especie de semihistoria del arte. Y ello a partir, sobre todo, de dos escansiones: 1) la tragedia, la obra de arte, la creación del vaso como primera obra, el vacío, la relación con el enunciado “Dios ha muerto” (*La Ética*) y 2) la luz, la mirada, el ver, la anamorfosis (*Los cuatro conceptos...*). Ahora bien, puede que entrar en un libro sea, a lo mejor, la única manera conocida de entrar en un cráneo: “Mais que faire, si cette entrée traverse dix, cent ou mille entrées? Car la tête est une Cité interdite, Ville rouge – incluant la salle de l'Harmonie suprême, la salle de l'Harmonie du milieu, la salle de l'Harmonie réservée. Tout comme dans les espaces qui se succèdent par-dèla l'entrée de *Tiananmen*, porte de la Paix du ciel, à Beijing ou Pékin. Avec cette différence que les entrées cette fois ne seront pas alignées, mais plutôt, tels les chemins crétois auprès de Cnossos, détours divisés. Ce n'est pourtant pas au Labyrinthe que ça entre. Car il y a aussi une allée droit tracée – mais où? Or c'est aujourd'hui la Guerre du ciel. Bien ou mal faite, une tête est une machine à conter tous les comptes. Mais elle n'est pas machine, car elle *apporte* avec elle la tempête qu'elle va rapporter. Bien plus, elle ne peut rendre quasi elle accueille les contes sans exception. Là est son aptitude à en pas ex-cepter. *Mais à capturer le hasard des dangers*. Sa voie est dangereuse pour cette raison-là et c'est bien pourquoi elle s'avance sans *raison* des deux côtés du danger. Au risque de se faire mal voir des dangereux. Ils aiment précisément couper des têtes. Ceux-là d'ailleurs sont ses alliés, ils racolent pour elle les exemples et les morceaux d'un corps cohérent, de cette matière sans paraille. Or la tête, chambre obscure d'où se voit l'univers, se branche sur un corps que l'univers nourrit de toutes parts et charge de rayons. Quelle économie réciproque fait danger pourtant – *si cette tête du monde est entêtée à se détruire jusqu'au dernier crâne*? À tout entendeur, salut et entendement sont accordés. S'il se sauve lui-même, en s'adonnant hardiment à la navigation du temps déjà commencée. Et qui en fait grâce d'aucun passé. Le temps est tout entier présent, ici, par tous ses côtes – *histoire à n dimensions, et temps à cent facettes*. Il est narration de cette absence qui fait mal, ou donne joie et bonheur. La vue d'image sur ce qui n'est pas là ou qui n'est plus, mais va devenir. Langage est son moyen de vue. Écriture, sa maille. *Saura-t-elle prendre au filet le grand danger? But d'un voyage absolu*. Mais si la maille même devient nourriture empoisonée? Elle ne tient qu'à un fil, mais sa méthode est de l'avoir perdu. Elle perd sa trace, pour en pas être rattrapée. Elle accompagne ce qui se perd. *Mais il lui faut trouver en chemin* – ce qu'elle s'en allait perdre.” Cf. FAYE, Jean-Pierre; *Journal du voyage absolu : Jeux et enjeux du Grand Danger*, Éditions Hermann, Paris, 2003. (Las cursivas y subrayados son del propio Faye).

caso a una escritura, es a quien le toca organizarlo. Al fin y al cabo, en ello reside la verdadera función creadora: hacer surgir el amor con todas sus patologías. Conque el arte, a lo que se ve, es una mujer:

The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only—Nothing to show a woman's and yet a woman's. Oozed from softening soft the word woman's.

En efecto, el arte habrá sido una mujer que, por añadidura, será una mujer verdadera... como su palabra. Por eso una escritura sería, igualmente, no-toda, y por eso una escritura puede reventar los límites del sueño. Decía Sibony en *L'Autre incastrable* que “une écriture peut crever les limites de son rêve, et en venir au fantasme du pur tracé, géométral, géographique, orphelin, sans histoire, c'est ce qui accroche le plus violement à une forme de l'Autre incastrable; parce qu'elle assigne l'Autre à la place vide o pleine”³⁶². Y esa es, plenamente, o sea al menos en lo que concierne a la asignación del vacío y la mujer, la inescritura de Beckett.

Pero el vacío, en Beckett, tiene otro nombre. Nos referimos, por supuesto, a “lo negro”: «*une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer*». Lo negro yuxtapone el “imaginar”, que quiere decir: utilizar lo imaginario para organizar (simbólicamente) lo real, o todavía, situarse entre lo real y el significante, o lo que, precisamente, viene a ser lo mismo: organizar el agujero. De donde se desprende que si la Cosa (una cosa) estuviera representada por el vacío, se estaría del lado de la lógica de lo real (por ejemplo, de esa ontología transitoria que son las matemáticas) y si estuviera representada por la Cosa (otra cosa), entonces, pues nos las vemos inmersos en el arte. Por tanto, la voz beckettiana, genérica en el albur mismo de su cualquieridad, se configurará de hecho como la voz de un amor que da prueba de lo otro, de ese Otro incastrable que es lo real (y su *Compañía*). Atendamos ahora, en este sentido, a las hermosísimas palabras de Annick Nozati:

Je ne "chante pas pour passer le temps qui me reste à vivre". Je chante ce temps de toute urgence pour vivre. Pour trouver le chemin du chant, j'ai d'abord hurlé, gueulé, crié, du plus profond de mon corps, du plus douloureux. J'ai attrapé le vertige et c'est pourtant là que j'ai trouvé le plaisir et la paix pour la première fois dans des formes physiques,

³⁶² Vid. SIBONY, Daniel; *L'Autre incastrable*, Seuil, París, 1978. En realidad, en ello está LA verdadera diferencia de la escritura beckettiana. Esa diferencia de que hablaba Derrida en cuanto que producida (es decir, diferidas) por la diferencia misma: “Una diferencia semejante nos haría ya pensar en una escritura sin presencia ni ausencia, sin historia, sin causa, sin *arkhe*, sin télos, una escritura que descompone absolutamente toda dialéctica, toda teleología, toda ontología. Una escritura que excede todo lo que la historia de la metafísica ha comprendido en la forma de la *grammé* aristotélica, en su punto, en su línea, en su círculo, en su tiempo y en su espacio”, para cuya cita remitimos a *Márgenes de la filosofía*, Cátedra Madrid, 2008. Para el resto de la abundante bibliografía derridiana váyase a la ampliación autobiográfica final.

intellectuelles, morales. Ecouter, être entendu, être en harmonie dans un milieu qui vous accepte et qu'on comprend, voilà ce que je goûtais. Par le chant et la musique, grâce aux amis musiciens que je découvrais, en particulier dans le jazz. Ce que j'exprime en chantant est trop complexe pour que je puisse le définir par des mots. J'ai longtemps écrit des textes mais j'ai fait un choix où j'ai compris que je devais étudier avec autant de passion et de profondeur, la poésie, la musique, leurs règles sous les aspects les plus larges et la pratique de l'improvisation. J'ai choisi la voix et l'improvisation. C'est-à-dire vivre en direct une expérience, l'exprimer vocalement à partir des sensations physiques, émotionnelles, des réactions psychologiques conscientes et inconscientes et même d'appels spirituels que chaque rencontre ou solo provoquent et suivant des formes et des structures qui s'appuient sur des règles musicales que l'on invente sans cesse, qui s'affinent et se renouvellent pour former une écriture sensible, en mouvement, conforme à l'instant vécu. C'est la même démarche que celle qui correspond à l'écriture sur papier, mais les différentes opérations, perception, analyse, construction, expression, réception et réaction des auditeurs sont instantanées, essentielles, rapides et ne se renouvelleront jamais dans les mêmes formes. Etre présent à l'amour, évoquer la haine, partager le bouillonnement de la vie qui nous anime, nous déchire -la séparation, la mort s'éveillent-, oser montrer ses peurs, ses contradictions, ses joies, ses difficultés de création, ses difficultés d'être tout simplement. Voilà ce que je chante, entre la chute et l'espoir, les rires et les pleurs, ce qui me tourmente et m'appelle de tout mon être. Il en résulte un chant bizarre, formé de sons variés, qui s'appuie sur des forces différentes ou qui circule suivant l'impression que je veux donner. Sons gutturaux, sons lyriques, doubles sons, sons soufflés, murmures, chuintements, sons exprimés dans l'extrême tension, sons résonnant dans le corps, sons harmoniques, sons filés, trilles, "tyroliennes". Tous ces sons que je chante et cultive correspondent à une recherche expressive et leur organisation à une démarche musicale qui seraient le reflet de sentiments justes dans un corps sensible comme un bel instrument de lutherie qui vibre et fait frissonner sous l'influence des mouvements que lui impose l'instrumentiste et qui varient suivant sa technique, sa poésie, son intelligence, ses désirs, son goût, ses choix du beau et du laid. Le chanteur est en même temps instrument et instrumentiste. Il est à la fois responsable de l'outil et de sa fabrication et de la façon dont il en joue, que ce soit pour imposer ou interpréter un air classique, une chanson ou un blues - vaste sujet pour l'enseignement. Je ne m'intéresse à la voix que comme reflet subtil de la personne. La voix sort d'instinct, chez tous les êtres vivants bien portants, avec force et conviction et s'organise peu à peu en langage de communication privilégié. Elle peut très vite s'éteindre dans son expression sensible jusqu'à n'être que le véhicule de mots coupés de ses racines corporelles, émotionnelles, reflet d'une défaite vitale, d'un corps malade et d'une pensée qui souffre ou souffrira. Un

jour, il s'est passé quelque chose de grave et la voix témoigne de cette souffrance par sa platitudé ou sa dysharmonie. On peut travailler sur ce terrain, favoriser l'expression, la rendre moins douloureuse, l'enrichir. Ce n'est pas mon travail. Beaucoup de gens viennent me voir pour chanter, pour leur plaisir. Mais ils ne connaissent pas le lieu de leur plaisir et même peut-être ce qu'est leur plaisir. Alors, on travaille d'abord sur l'éveil du plaisir oral, du son, sentir un son, le goûter, le palper, le voir, le transformer en le modelant, c'est un travail difficile qui semble d'abord très libre et sans contrainte. En fait, il place les gens devant leur réel désir de travailler sur cette matière car il engage totalement la personne dans une recherche qui peut l'entraîner là où elle ne rêvait pas d'aller. C'est-à-dire le travail, la discipline, la répétition d'improvisation vocale ne peut supporter d'être entendue que si elle reflète une intelligence de la musique et alors vive les variations et les voltiges, ou qu'elle exprime des sentiments et des mouvements forts. Le mieux est évidemment de jongler avec les notes et le temps, en se servant d'une longue palette vocale pour dire quelque chose qui éveille celui qui écoute, régale ses sens, transporte ses pensées dans le rêve ou la réflexion. J'enseigne comme je chante : de toute urgence, pour dire que si on veut partager, c'est le meilleur qu'on doit donner et que chanter est une aventure primordiale qui supporte mal les mièvreries et les complaisances, les à peu près, le manque de curiosité, le manque de travail. C'est une aventure extrêmement urgente et pourtant très lente car elle dure toute la vie quel que soit le style de réalisation choisi.

Annick Nozati.

Les Allumés du Jazz No 4 - 4ème trimestre 2000

Sin duda el canto es urdimbre, sinestesia de lenguas... en el canto, *poco per poco*, la voz se va haciendo, al albur mismo de una verdadera escucha, olor, tacto, mirada... se diría, en fin, que se hace silencio ¡ah! ¡si es que existiera! Pero el de más arriba fue un escrito publicado, originalmente, en 1983 y que no sería republicado hasta julio del 2000, año en el que Nozati se quitaba la vida. La borradura del rasgo unario: eso es el fracaso. Y por eso el suicidio despunta como el único acto que puede tener éxito sin fracaso. Garantizado.

El fracaso (*rater*) no es más que una apuesta, superargüida, por el jaque mate (*échec*). Asomémonos una vez más por esos agujeros de fisgar que son desde las *skeleton keys* hasta los agujeros de gusano... es decir ¡esas mirillas duchampianas! Cuenta Orihuela que:

Había un viejo duque llamado Duenech que un buen día se cansó de reunirse y tratar con otros monarcas, a causa de su melancolía profunda. Hasta sus amigos más íntimos empezaron a molestarle, acentuando su hipocondría. Duenech recurrió a los mejores médicos. Duchamp, sabiendo lo difícil de la curación, decidió recurrir al Arte, montar, como superación de toda su obra anterior, un cuadro vivo. En la tradición alquímica Saturno es el príncipe corporal, la raíz del opus con la que se da inicio la venturosa gesta de la disolución del cuerpo y la solidificación del espíritu. Ello comporta una muerte

sacrificial, un traumático acontecimiento que significa la renovación material del reino de la naturaleza normalmente representado como la desmembración, desuello o decapitación del cuerpo. Así se sostiene en el daoísmo oriental, en los ritos *chod* del budismo tántrico o en el *Splendor Solis* de nuestra tradición alquímica occidental. Basta asomarse a la puerta de *Etant donné*, para observar que estos tres procesos están perfectamente sugeridos en la disposición del cuerpo desnudo que constituye, además, la base representacional para la conducción de la *Visión Interior* daoísta del *Zhuangzi*. Y, en efecto, el exterior de *Etant donné*, la puerta, oculta la visión interior del cuerpo, un cuerpo que cumple las condiciones de un mundo cerrado que regula sus intercambios con el exterior a través de los orificios de la puerta, y que sólo a través de ellos es posible contemplar extendido en un paisaje fantástico por el que discurren torrentes, cascadas en roquedales, lago y bosque de excepcional y azulada hermosura. En definitiva, que los orificios en la puerta reinventan simbólicamente el proceso iniciático de la entrada en la gruta, en la cueva, la caverna, el mundo cerrado del universo primordial para encontrarse, en primer plano, con la vagina como símbolo que nos sitúa en la dualidad vida-muerte, flujo integrador, juego del mirar dentro y del salir afuera que marca la liberación espiritual, su reintegración definitiva en la vacuidad. Durante veinte años y de la forma más secreta, Duchamp montó la que debía ser su obra póstuma. Al modo de Pharut, el príncipe de los médicos que atendió a Duenech, Duchamp construyó una cámara en la que introdujo una cama de hojas sobre la que debía tenderse el enfermo y ser sometido al calor y la humedad, simbólicamente representadas tanto por el salto del agua como por el gas del alumbrado. Con el tratamiento, la bilis negra fue disuelta y Duenech se vio libre de la melancolía que lo consumía. Duchamp puede que quisiera conjurar con este largo proceso de creación una extraña mezcla de recuerdos y desengaños amorosos con Maria Martins, reconciliación con lo retiniano, con el Courbet que había aborrecido, nostalgia del joven pintor fauve que había pintado a su hermana Yvonne, a vigorosos desnudos o el explícito campo de amor que aparece en su cuadro *El paraíso* y otros elementos no resueltos de su vida que debían ser, finalmente, trascendidos mediante el autoconocimiento saturnal del baño de vapor, es decir, mediante la exploración interior, la destilación y la sublimación repetida que son los procedimientos mediante los que es posible disolver el cuerpo y solidificar el espíritu, lo que en las tradiciones alquímicas y tántricas es representado como la aparición de la piedra oculta. La confirmación de esta hipótesis nos la daría el hecho de que, tras el cuarteamiento de la piel del desnudo que aparece en *Etant donné*, proceso en el que actualmente nos encontramos, apareciera otra obra (¿el lapis, la piedra oculta, la diadema del rey Duenech...?), la que contemplara el paso de Duchamp por este mundo y nos confirmara el fin de ciclo, del proceso, de su purificación espiritual. *Etant donné* trabaja sobre esta materialización metafórica. Estamos ante una obra que quiere rescatar lo evaporado, una escultura de humo en la que opera el duchampiano concepto de lo *inframince* (infraleve), algo que está ahí, pero que la visión es incapaz de percibir. Algo que ha servido al artista para curar su melancolía aunque, como ocurre en muchas otras de sus obras, convertidas estas en un mero vehículo, nos sitúan, una y otra vez, ante la posible imposibilidad y sus signos. *Etant donné* se nos desvela desde lo oculto, pero lo hace en forma de un gesto suspenso y cercado por la nostalgia. Es la búsqueda de una perfección que ya no está, una perfección simbolizada que hace posible los signos pero vuelve imposible sus significados, los deja en suspenso y nos envuelve de melancolía. En su última obra, Duchamp está haciendo tiempo, es tiempo lo que nos está siendo dado (*Etant donné*), tiempo que a la vez justifica el tiempo que se va, lo enuncia como suspensión en un gesto de melancolía. No hay pasión, no hay deseo en *Etant donné*, tan sólo es la metáfora del tiempo. *Etant donné* está ocupado por un signo vacío, un posible imposible. El dolor vivo de la nada³⁶³.

³⁶³ Cf. ORIHUELA, Antonio; *La caja verde de Duchamp*, El Desvelo Ediciones, Santander, 2016, pp. 183-186. Pero tanto en Duchamp, como en Beckett (que, por cierto, coincidieron y jugaron juntos a los escaques en Arcachón, verano de 1940, durante los años previos a la Resistencia de Beckett y a que Duchamp consiguiera su salvoconducto como vendedor de quesos) la verdadera práctica del fracaso es ~~La~~ Literatura. De ahí la “lit et rature” duchampiana y

La escena primitiva del estado primordial no es otra, después de todo, que la del sueño. Y, antes que nada, sólo una escritura, esa práctica del fracaso, habrá podido reinventarla y, por lo tanto, reventarla.

En fin que creación, vacío, nada, fracaso... serán, a decir verdad, los significantes-amos de Beckett. Y, si acaso, todavía, hiciera falta decirlo: no hay silencio por ninguna parte. En física teórica, las cuerdas, a lo que parece, es como si poseyeran un espectro de notas y armónicos, exactamente igual que el piano preparado de Cage, para quien el silencio, por cierto, ya no era más que el nombre del tránsito (*traffic*), es decir, el sonido actuando. Por lo mismo que el ser del analista se halla en acción incluso en su silencio, el ser del dialéctico lo estará, incluso, en su contradictoria descomposición y el del fenomenólogo, por añadidura, en lo epocal de su suspenso. El silencio no existe. Por eso, lo que buscaba Beckett era, antes bien, la “voz” de su silencio. *Évoquer le Tao, Rabelais, Mallarmé ou James Joyce*. Pero eso ya está hecho. Mejor vayamos por partes.

He aquí, pues, una serie de teselas, acrílicas y atemáticas, para seguir con la cuestión beckettiana:

4. 1. 1. A-CRÍTICA. Beckett y la dialéctica

De modo que la dialéctica siempre habrá sido una dialéctica, no de los contrarios, sino antes bien de la inmanencia de las verdades. En puridad puede decirse que la nada se especifica como lugar de las verdades y lo fenómeno (“nada sino fenómeno”), mientras que el vacío, por su parte, lo haría como sitio del acontecimiento y lo significativo. Para entendernos, en cuanto al caso beckettiano, remitiremos al Seminario que Alain Badiou consagró a Mallarmé & Beckett allá por el curso 1988-1989:

Rien de la composition du point de présentation n'est présenté. C'est le cas chez Beckett : il y a le bruit, « *croulement languide* », c'est tout. Un tel point de présentation au bord du vide constitue un site événementiel, à savoir ce point minimal d'une situation qui est compté, ie présenté dans la situation, mais tel que rien de ce qui le compose ne soit présenté. L'événement ne surgit que dans un tel site.

Entendu en surface dans la situation, sans référence à un système causal, dans une zone de transparence sans profondeur, tel est le bruit beckettien. Ce point de présentation n'est

el “All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” (o en francés abreviado: *Essayer encore. Rater encore, rater mieux encore*). Sólo que en Beckett siempre se empieza, pero nunca se acaba, en jaque mate. He aquí un enlace a la partida de ajedrez menos sangrienta y, a la vez, quizá por ello mismo, más esquizofrénica, de la Historia. Véase: <http://www.redhotpawn.com/chess/chess-game-history.php?gameid=3007756>

pas vide, sinon il serait composé de rien. Simplement ce qui le compose n'est pas présenté dans la situation, *ie* que la composition multiple du site (compté) n'est pas, elle, comptée dans cette situation. Autrement dit, ce point au bord du vide n'équivaut pas à l'expérience d'une rencontre du vide en soi, *ie* du néant. Dans l'univers fictionnel de Beckett, tout est rigoureusement en situation. Un vide est toujours attesté au regard d'une situation en cours, et absolument pas vis-à-vis d'une expérience générale du non sens. A la fin de l'agenda de Watt on lit : « *honni soit qui symbole y voit* », *ie* que tout lecteur de Watt (même si le roman se tient encore aux limites de la signification) en faisant de Watt un roman symbolique soustrait le fait que tout y est en situation. Tout symbole est exclu quand le cadre de la situation romanesque s'adapte intégralement à la situation, autrement dit, on peut faire une hypothèse sur un vide en situation, *ie* faire une hypothèse sur ce qui le compose ou le remplit. Chez Beckett, il y a un bruit au bord du vide, point de présentation, dont la composition reste invisible, et l'acte de nomination, tirer un nom du vide, revient à faire une hypothèse sur sa composition : « *croulement* » fait une hypothèse sur le vide visible dont le bruit est le bord, une hypothèse sur la composition imprésentée de ce bruit, *ie* sur ce qui connecte ce bruit indépendamment de toute connexion avec les éléments visibles de la situation. Par cet acte nominal, on ne fait aucune expérience du vide en général, comme si on prélevait le nom du néant. Je le tire, par hypothèse, du vide singulier inhérent à la situation sans que cet acte entraîne une quelconque réceptivité au néant. Le vide est le vide au bord duquel se trouve le site événementiel, c'est un vide, pas le néant. La nomination de l'événement ne présuppose aucune réceptivité au non-être, voire à l'être, schème fondamental d'une expérience ontologique.

Que le nom soit tiré du vide se résume expressément en 4 points :

- l'événement se rapporte à un site événementiel au bord du vide
- le vide est un vide en situation, dont aucun élément ne se présente dans la situation
- le nom va être tiré hypothétiquement de ces éléments imprésentés
- la nomination n'est pas arbitraire. Elle le serait si on prétendait que la nomination est prise dans le vide, car alors on supposerait l'existence d'une expérience ontologique du néant.

Sous l'hypothèse d'une expérience ontologique du néant, on retombe sous l'arbitraire d'un nom unique, d'un nom propre placé sous le signe de l'un, *ie* sous l'hypothèse que le nom est toujours le même, ce qui conduit inéluctablement à une sanctification de l'événement. Thèse : il y a de l'imprésenté singulier référable au site et à la situation, par conséquent il s'avère possible de faire une hypothèse sur l'imprésenté en portant un jugement sur la situation, qui nous dégage de l'arbitraire du nom unique, dès lors que placé dans la posture de nomination événementielle en hypothèse sur cette imprésentation. Ce nom tiré du vide emporte avec lui une estimation de la capacité présentative de la situation. Il opère une connexion en pari faite sur elle non intriquée de façon arbitraire à sa pure présentation visible. Dans le texte de Beckett, « *croulement* » se connecte au fait que l'univers en situation est pierreux, mais ce caractère reste hypothétique, car non vérifiable. « *croulement* » n'a pas été situé, il n'y a eu que le bruit. Hypothèse raisonnable sur la capacité présentative de la situation, cette hypothèse n'est pas arbitraire. La nomination « *croulement languide* » se présente de l'intérieur de la langue comme une invention dans la langue. La nomination ne se présente pas comme

l'annonce d'une autre langue, comme c'est forcément le cas sous condition d'une expérience ontologique où le seul événement qui compte est celui qui nous dispense de parler.

Nótese, en cualquiera de los casos, que en Badiou: a) nunca hay “la” Verdad: hay “las” verdades (políticas, artísticas, amorosas y científicas); y este plural se ha de estimar capital, puesto que se trata del síntoma de la multiplicidad infinita de las verdades. Por tanto, se asume como irreductible dicha multiplicidad; b) cada verdad es un proceso, o mejor dicho: un procedimiento genérico (es decir que, en principio, incluye a todo el mundo), y no un juicio o un estado de cosas. De modo que, con todo derecho, a tal proceso se le podría declarar infinito, o inacabable; c) lo que, en cambio, si parece finito es eso que se llama “sujeto de una verdad”, *id est*: todo momento finito del proceso infinito de esta verdad. Por tanto, el sujeto no tiene ningún dominio sobre la verdad y, al mismo tiempo, le es inmanente; d) todo procedimiento de verdad comienza al albur de algún acontecimiento (lo cual no deja de ser, siempre, imprevisible, incalculable). El acontecimiento, en palabras de Badiou, es un suplemento a y de la situación: toda verdad y, por lo tanto, todo sujeto dependen de un surgimiento acontecimental. O de otro modo: una verdad y un sujeto de una verdad ni provienen ni dependen de lo que hay, sino de lo que llega, y ello en el sentido más fuerte; e) el acontecimiento señala el vacío de la situación. Lo que quiere decir: demuestra que lo que había era sin verdad. Tan es así que, solamente a partir de este vacío, es como un sujeto puede constituirse, *mutatis mutandis*, en fragmento del proceso de una verdad. Y este vacío, que lo separa de la situación o del lugar, lo inscribe en una trayectoria sin precedentes. En ese punto es, donde nosotros, introducimos las orientaciones de pensamiento: dialéctica, fenomenología y psicoanálisis. Así, pues, es bien cierto que la prueba del vacío, es decir, del lugar como vacío, funda al sujeto de una verdad; pero esta prueba no constituye dominio alguno, no constituye ninguna matriz, ningún saber (es, antes bien, lo que hemos llamado una black-box metaestable); f) la elección que anuda al sujeto a la verdad no es sino la elección de continuar en el ser, de continuar siendo (Beckett: “*il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer*”). Sujeto es aquello que decide perseverar en esta distancia consigo mismo suscitada por la revelación del vacío. El vacío, que es el ser mismo del lugar.

Ahora bien, prosigamos. Leamos otra vez: “Trátase, sin duda, de un acontecimiento interesante: del proceso de putrefacción del Espíritu Absoluto”. ¿Quién escribió eso? ¿Beckett? No. En realidad, fue Marx en la *Ideología Alemana*. Darwin, en cambio, escribió que el hombre se había convertido por sí solo en bípedo y, al asumir su actitud erecta, dejaba ver ya las concupiscentes diferencias entre él mismo y sus más cercanos aliados. ¿Cuál será la respuesta beckettiana? Que el

hombre, por sí solo, las más de las veces, logra devenir un reptil. Y, aún siendo así, cuando deja de ser persona y deviene singularidad, también puede relevar incluso a Dios o al propio Darwin y su contrario: el cuerpo sin órganos. Explica Deleuze: “Este es el sentido de las disyunciones en el que Beckett inscribe sus personajes y los acontecimientos que les suceden: todo se divide, pero en sí mismo. Incluso las distancias son positivas, al mismo tiempo que las disyunciones incluidas. Desconoceríamos por completo este orden del pensamiento si actuásemos como si el esquizofrénico substituyese las disyunciones por vagas síntesis de identificación de contrarios, como el último de los filósofos hegelianos. No sustituye síntesis disyuntivas por síntesis de contrarios, sino que sustituye el uso exclusivo y limitativo de la síntesis disyuntiva por un uso afirmativo. Está y permanece en la disyunción: no suprime la disyunción al identificar los contrarios por profundización, por el contrario, la afirma al sobre volar una distancia indivisible. No es simplemente bisexuado, ni intersexuado, sino transexuado. Está trans-vivomuerto, es trans-padre hijo. No identifica dos contrarios, sino que afirma su distancia como lo que les relaciona en tanto que diferentes. No se cierra sobre los contrarios, sino que se abre, y, como un saco lleno de esporas, las suelta como singularidades que indebidamente encerraba, de las que pretendía excluir unas y retener otras, pero que ahora se convierten en puntos-signos, afirmados por su nueva distancia. Inclusiva, la disyunción no se cierra sobre sus términos, al contrario, es ilimitativa. “Entonces ya no era esta caja cerrada que debería haberme conservado tan bien; un tabique se había derribado”, liberando un espacio en el que Molloy y Moran ya no designan personas, sino singularidades que acuden de todas partes, agentes de producción evanescentes. Es la disyunción libre; las posiciones diferenciales subsisten perfectamente, incluso adquieren un valor libre, pero todas son ocupadas por un sujeto sin rostro y transposicional. [...] Soy Dios no soy Dios, soy Dios soy Hombre: no se trata de una síntesis que en una realidad originaria del Hombre-Dios supere las disyunciones negativas de la realidad derivada, se trata de una disyunción inclusiva que realiza ella misma la síntesis derivando de un término a otro y siguiendo la distancia. No existe nada originario. Es como el célebre: 'Es mediodía. La lluvia golpea las ventanas. No era mediodía. No llovía'”³⁶⁴. Como en el amor, se trata siempre de la síntesis disyuntiva.

³⁶⁴ La cita de Deleuze puede encontrarse en *El Anti-Edipo*, Paidós, Barcelona, 2004, firmado a pachas con Guattari. Ya que estamos, nos aventuraremos, de paso, a dar una descripción lo más exhaustiva y taxonómica posible de los animales beckettianos en sujeto:

Época: cuaternario reciente;

Lugares de nacimiento: desterrados hasta nueva orden;

Fechas de nacimiento: no interesan a las eternidades transitorias de sus adláteres;

Nacionalidades: exiliados *in situ*, respectivamente;

Padres: con orden de alejamiento;

Estados civiles: célibes en pareja, en solitario o incluso casados;

Profesión: sin; Actividades: el ocio, el turismo de guerra y la alienación;

En una hermosísima carta a Franca Madonia, su traductora, confidente y amante italiana, con fecha del sábado 20 de Enero de 1962 y tras un grafo muy descriptivo de sus altibajos en el estado de ánimo (dos círculos concéntricos, gigante el externo diminuto el pequeño, éste último en forma de núcleo asediado por 4 flechas de presión en su contra), escribe Althusser ‘Franca Franca, le grand rond c'est un peu comme je suis quand ça va. C'est pas qu'il soit très grand mais c'est une comparaison, c'est pour donner une idée du petit... le petit c'est comme je suis maintenant. Tout petit, réduit, rétréci... voilà. Je veux t'écrire et je ne trouve qu'à parler de moi. Façon de dire que j'existe quand même, te faire signe, donner signe de vie. Beckett. Je suis à peu près dans la situation de ses personages, moins leur liberté dans le rien. Aussi une sorte d'insensibilité extraordinaire, aux choses, aux gens, aux situations. Sauf quand je bois [...] Ai l'impression de toucher dans cette occasion une sorte de vérité sur moi : l'exteriorité de toute une partie de mon personnage par rapport à moi. (mais cela pourrait faire des développements indéfinis) Je t'écris pour te dire que j'existe quand même. Je t'écris parce que tu existes. Pour percer cette brume opaque. Pour essayer de *toucher* quelque chose de vrai. Je sais que tu es vraie. Même si ta vérité est difficile à *centrer* (dire le *ici* où elle existe) il y a de la vérité en toiautour de toi, une nappe de vérité, une « aura » de vérité : c'est toi. On la sent quand on la traverse (comme en mer les courants chauds soudain) , de cela je suis sûr, même si cette certitude est, pour le moment, celle du *savoir* (moi, insensible), même si cette vérité m'est en partie énigmatique (justement parce que je saurais mal la « centrer », dire quel est son centre unique, à supposer qu'elle ait un centre unique, ce qui n'est pas sûr). Moi je n'arrive pas, pour le moment, à *rejoindre* le *lieu* où j'existe (je ne traverse pas mon propre courant chaud, ma propre haleine) je suis comment dire informé passivement qu'il existe quelque chose part qui peut être, du dehors, par des tiers, des témoins, rapporté à moi, à un personnage repéré, identifié (billet de train, carte d'identité, appartement, adresse, heures de réception etc.) Tu te rends compte quelle littérature on pourrait tirer de ces banalités sur des formes atténuées de l'aliénation mentale ? Ou de la obnubilation psychique et intellectuel ? Ne t'étonne pas de cette facilité à faire des phrases. Elle me reste extérieure, c'est là toute la question. Si elle ne m'était pas extérieure, ça irait. Elle me reste extérieure, mais j'écris aussi pour essayer de percer cette exteriorité, et pour retrouver (trouver?) ce centre absent d'où procèdent ces phrases. Pardon, Franca. Ne cherche pas dans tout cela de grand mystère. Je veux t'écrire et suis incapable de retourner d'autres thèmes que ceux qui

Situación militar: marginal; Medios de existencia: hipotéticos;

Domicilio: las más de las veces habitan donde cuadra, nunca mejor dicho;

Residencias secundarias: el hipercaosmos, la indeterminación, la incompletitud y la incertidumbre; *and last but not least...*

Vehículos usados en desplazamientos: modelos de propulsión secreta. &c.

Por supuesto no es más que una versión paródica pero, a través de ella, puede entreverse muy bien por qué Beckett consideraba a los personajes balzaquianos (o sea al personaje clásico en general) como “clockwork cabbages”.

me hantent. Je me butte aussitôt aux parois du tout petit ciao ciao ciao en dépit de tout”³⁶⁵. Y firma : « Louis ».

Obviamente en esa “liberté dans le rien” está la clave. Y « ma propre haleine », sin duda puede leerse, en lapsus, como « ma propre Hêlene », pero ese sería otro tema, o quizá el mismo, después de todo. En fin, como venimos diciendo, el *rien*, ese sí, no es otro que el del *rien que signifiant* y el del *rien que phénomène*. Luego vienen esas prácticas sin valor (*aussi que vérités*) que son las que nos gastamos, a saber, respectivamente, la fenomenología (de las cosas), el psicoanálisis (del sujeto) y la dialéctica (de las situaciones). ¿Qué habrá sido, finalmente, esa nada? Esa nada habrá sido, también, la del inusitado lujo (vacío) del comunismo genérico. Apostilla Byung Chul Han en su impecable estilo germanocoreano que:

Frente a la pretensión de Marx, la dialéctica de las fuerzas y las relaciones productivas no conduce a la libertad. Por el contrario, nos involucra en una nueva relación de explotación. Así, tendríamos que ir con Marx más allá de Marx para apropiarnos realmente de la libertad, e incluso del tiempo libre. Esta libertad solo se podría esperar de lo otro del trabajo, de una fuerza totalmente diferente que dejara de ser fuerza productiva y no se dejara transformar en fuerza de trabajo, esto es, de una *forma de vida* que ya no es una forma de producción, sino algo totalmente *improductivo*. Nuestro futuro dependerá de que seamos capaces de *servirnos de lo inservible* más allá de la producción.

El hombre es un ser lujoso. El lujo, en su sentido primario, no es una praxis consumista. Es, por el contrario, una forma de vida que está libre de la necesidad. La libertad se basa en desviarse y *hacer lujos* respecto de la necesidad. El lujo trasciende la intencionalidad de darle la vuelta a la necesidad. Hoy el consumo acapara el lujo. El consumo excesivo es una falta de libertad, una coacción que es propia de la falta de libertad del trabajo. De la misma forma que el juego, el lujo, en cuanto libertad, solo es pensable más allá del trabajo y del consumo. Visto así, el lujo es afín al ascetismo.

³⁶⁵ ALTHUSSER, Louis; *Lettres à Franca*, STOCK/IMEC, París, 1998. págs. 157-158. Ni que decir tiene que la deuda teórica con Althusser habrá sido eterna: ¿quién conocería hoy a Lacan, a Foucault, a Derrida, a Badiou, a Miller, a Regnault, a Milner, a Rancière, en fin a tantos y tantos pensadores que, en uno u otro momento, dependieron de la maestría y honestidad intelectual de este hombre? Foucault mismo estuvo con él hasta el final y Derrida leyó un hermosísimo texto en su funeral, que tuvo lugar en París en Octubre de 1990, diez años después de que asesinará, seguramente por persona interpuesta, a su mujer Hélène Rytman. El emocionado responso de Derrida comenzó así: “Ya sabía que iba a ocurrir, hoy voy a ser incapaz de hablar, voy a ser incapaz, como se suele decir, de encontrar las palabras”. Poco tiempo después también aparecería el panegírico de Badiou, con cuyo comienzo nos quedaremos: “Para Louis Althusser, las cuestiones del pensamiento estaban incluidas en el combate, en la línea del frente, en la relación de fuerzas. El caimán de la Rue d’Ulm no se otorgaba el tiempo de la meditación, ni el de la retirada. No había más que el tiempo de la intervención, circunscrito, agitado, como precipitado hacia un límite ineluctable. El otro tiempo infinito era, desgraciadamente, el del dolor”. En fin, vid. en este sentido: DERRIDA, Jacques; *Cada vez única, el fin del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2005 y BADIOU, Alain; *Pequeño Panteón Portátil*, Brumaria, Madrid, 2008. Y es que Althusser fue un hombre que, no cansándose jamás de repetir su célebre “un comunista nunca está solo”, dio prueba con su vida más bien de lo contrario, a saber: que un comunista es un idiota y que, siempre y en toda circunstancia, está solo.

La verdadera felicidad se debe a lo que se espacia, a lo dejado, a lo abundante, a lo vaciado de sentido, a lo excedente, a lo superfluo, vale decir, a hacer lujos respecto de la necesidad, del trabajo y del rendimiento, de la finalidad. Sin embargo, hoy se acapara hasta el excedente de capital y así se le sustrae el potencial emancipador. Además, el juego que se ha liberado del proceso de trabajo y de producción es un lujo. La ludificación como medio de producción destruye el potencial emancipador del juego. El juego posibilita un uso totalmente distinto de las cosas que las libera de la teología y la teleología del capital. Hace un tiempo se reportaba un extraordinario suceso acontecido en Grecia. Es extraordinario porque ha sucedido precisamente en un país que tanto sufre bajo el yugo del capital. Se trata de un suceso que posee un enorme carácter *simbólico*, que actúa como un *signo del futuro*. Unos niños habían descubierto un fajo de billetes. Le daban un uso totalmente diferente: jugaban con ellos y los hacían pedazos. Esos niños se anticipaban a nuestro futuro: *el mundo yace en ruinas. En estas ruinas, como esos niños, jugamos con billetes y los hacemos pedazos*.

La “profanación” consiste en devolver al uso libre de los hombres las cosas que pertenecían a los dioses y que por eso habían sido sustraídas al uso humano. Esos niños griegos profanan el dinero dándole un uso totalmente distinto, es decir, juegan. En un vuelco, la profanación convierte el dinero, que hoy se ha fetichizado tanto, en un juguete profano.

Agamben interpreta la religión a partir del *relegere*. Por tanto, la religión significa estar atento, despierto, es decir, velar por las cosas que son sagradas y tener cuidado de que se mantengan separadas del resto. Esta separación es esencial para la religión. En consecuencia, la profanación consiste en ejercer una actitud de descuido consciente frente a aquella observancia. Esos niños griegos mostraban descuido frente al dinero al jugar con él y hacerlo pedazos. La profanación es entonces una *praxis de la libertad* que nos libera de la trascendencia, de esa forma de subjetivación. La profanación abre un *espacio de juego para la inmanencia*.

Hay dos formas de pensamiento: el que trabaja y el que juega. Tanto el pensamiento de Hegel como el de Marx están dominados por el principio de trabajo. Asimismo, el Ser y tiempo de Heidegger es todavía deudor del trabajo. La “existencia” en su “preocupación” o “angustia” no juega. Solo el Heidegger tardío descubre el juego que se basa en la “serenidad”. De este modo interpreta el mundo como juego. Presiente la “apertura de un espacio de juego apenas intuido y barruntado”. El “espacio de juego del tiempo” de Heidegger remite a un espacio de tiempo que está libre de la forma del trabajo. Se trata de un *espacio del acontecimiento* en el que se ha superado totalmente la

psicología como medio de la subjetivación³⁶⁶.

Pues bien, a eso es a lo que asistimos, con todo lujo de naderías, en Beckett: al “pero también” de las verdades del comunismo dialéctico, a la nada “sino fenómeno” del comunismo fenomenológico y a la nada (y “ni siquiera nada”) más que significativo del psicoanálisis.

4.1.2. A-CRÍTICA. Beckett y la fenomenología

“Y todo el arte consiste en dejar la palabra puramente al ojo que intuye”... ¿Cómo no pensar en Beckett al toparse con la bendita sencillez de esta frase? En efecto, es un poco como en el *Film* de Beckett donde el espectador es mirado por aquello mismo que ve (un ojo).

Esse est percipi. Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La perception du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques. Pour pouvoir figurer cette situation le protagoniste se scinde en 2, objet (O) et œil (OE), le 1^{er} en fuite, le 2nd à sa poursuite. Il apparaîtra seulement à la fin du film que l'œil poursuivant est celui, non pas qu'un quelconque tiers, mais du soi. Jusqu'à la fin du film, O est perçu par OE de dos et sous un angle ne dépassant jamais 45°. Convention O entre en percipi = ressent l'angoisse d'être perçu, seulement lorsque cet angle est dépassé. (Beckett, Film)

De modo que, esta vez, se trata de él, nos diremos, tiene que tratarse de él ¡qué duda cabe! Pues bien, no. Si nos lo dijéramos estaríamos pero que muy equivocados: en realidad, se trata de Husserl. Es una frase (sin duda muy beckettiana en la hipótesis del plagio por anticipación) extraída de *La idea de la fenomenología*. Repitamos: “Y todo el arte consiste en dejar la palabra puramente al ojo que intuye”, esa lucidez de Husserl debería ser contagiosa.

Sin embargo será Badiou, una vez más, quien ponga sobre el tapete en los cursos de su Seminario del 89, la cuestión de la relación de la filosofía de Husserl y la obra beckettiana:

L'hypothèse rampante de cette œuvre est la suivante : le texte considère que ce qu'il dit est une citation : il cite son texte extirpé du ressassement du cogito comme s'il était le texte d'un autre. Avant 1961, date de la parution de *Comment c'est*, la démarche de Beckett est à rapprocher de celle de Lacan, voire de Husserl. Beckett met la langue à la

³⁶⁶ Cf. HAN, Byung-Chul; *Psicopolítica*, Herder, Barcelona, 2014; pp. 43-44. Y sin duda tiene toda la razón del mundo. De ahí que, por muy asombroso que pudiera parecer, sostengamos el hecho de que de Balzac a Beckett, pasando sobre todo por Proust y ese *potlatch* extraterrestre que es Joyce, exista el mismo y exacto lujo del comunismo genérico. Con todas sus variantes individuales, obviamente: el estilo es el hombre (al que uno se dirige), ya se sabe.

question pour savoir si elle constitue la preuve de l'existence de l'autre, si la prise de la langue revient ou pas à une réquisition par l'autre. Y a-t-il de l'autre ou pas ? Qu'est-ce que la prise de la langue laisse subsister de la certitude du cogito ? *L'Innommable* (3^{ème} partie de la trilogie *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*) traite strictement du cogito pur et de la langue pour aboutir à une impasse. D'où, après *L'Innommable*, suivent *Textes pour rien*, ie des textes qui ne servent à rien pour nous déloger de l'impasse. A partir de 1961, Beckett cherche la passe de l'impasse à partir d'une autre question : la pratique du sujet s'excentre par rapport au cogito dans un mouvement d'ontologisation, qui déploie tout un corps de suppositions cosmologiques quant à l'être, et implique une situation altérée dans laquelle le langage est d'emblé interrogé dans la trame de l'autre. Dans cette 2^{ème} période, on assiste à une ontologisation de la question du sujet ainsi inversée : la langue dans la trame de l'autre médite sur ce qui peut être dit du sujet. Soumise au retournement du point de l'autre, la langue change par nécessité esthétique. D'une langue romanesque qui ressassait le cogito, on passe à une langue tendue vers le poème, qui, parce qu'elle suppose l'autre dans la trame de la langue, s'inscrit plus dans des figures descriptives que narratives. Dans *Comment c'est*, Beckett abandonne le *je dis*, et opte pour le *je cite*, qui extériorise la langue, la détrempe dans l'altérité de l'autre, puis le texte, qui considère que ce qu'il dit est une citation, fait retour sur le citeur et interroge le sujet, dont *Comment c'est* dégage 4 figures déjà introductrices à la question de l'amour chez Beckett.

En Beckett, *volens nolens*, las cosas trasparen tautológica y tautegóricamente cóscicas, idiotas, vulgar e insublimemente autoevidentes. Esa especie de alegre horror psicótico despunta tal que lo real de la realidad no es ya sino pura metaficción, es decir, como si la propia realidad, en efecto, siempre hubiera sido imaginaria. La verdad de lo real torna infigurable. El quiebre ahora no podría ser mimético: tan sólo dialéctico, fenomenológico, ético (o sea, psicoanalítico) y, por lo tanto, para nosotros (in)estético. Lo que está en juego es, pues, genéricamente, un trampantojo de una nada, una sintomática nada (sino fenómeno) acontecimentalmente insignificante. Y eso ya es algo, o por decirlo de otro modo, "eso", artísticamente, lo es todo.

Por supuesto caben tantas maneras de escribir (bien o mal: ni que decir tiene) como preposiciones disponga el idioma. Se puede "escribir a", "escribir ante", "escribir bajo", "escribir cabe", "escribir con", "escribir contra", "escribir de", "escribir desde", "escribir en", "escribir entre", "escribir hacia", "escribir hasta", "escribir para", "escribir por", "escribir según", "escribir sin", "escribir so", "escribir sobre", "escribir tras" y las todas las demás preposiciones que quiera haberse inventado la academia últimamente. Nosotros creemos que Beckett escribe "con". Pero ¿con qué? Muy sencillo: Beckett escribe con Idea. ¿Cuál idea? La idea de la fenomenología, la idea del psicoanálisis y la idea de la dialéctica.

Sea como fuere, sin duda se colige, al menos ello se desprende a partir de nuestro título, que hay cuestiones beckettianas que, según nosotros, implican a la fenomenología. Pues bien, no le demos más vueltas, ¿cuáles son esos soplos que la (in)escritura de un Beckett podría levantar en la fenomenología? Y, más aún, ¿en la fenomenología richiriana? Enumeramos: los soplos del acuerdo

en el desacuerdo (*Murphy, Watt, Mercier et Camier, Molloy, Malone meurt, L'Innommable*), de la verdad en la apariencia y en la inapariencia (*En attendant Godot*, por ejemplo), los de la *phantasia* perceptiva y su papel en el lenguaje, en la lengua, en el teatro (*Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II*), en la poesía o en el relato (precisamente en esos mitos que se encarga de minimalizar Beckett a lo largo de toda su obra), la cuestión del cuerpo (*Not I*) y la afectividad (*Happy days, Catastrophe, Compagnie*) tan esencial en la inquietud richiriana y tan presente, muchas veces *in absentia*, bien es cierto, en el propio Beckett, así como la imaginación (*Imagination morte imaginez*), etc. etc. En definitiva, las desacordadas concordancias entre una fenomenología arquitectónica como la de Richir y una trasposición an-arquitectónica que llega, a veces, a rozar la contra-fenomenología (la de Beckett... pero una contra-fenomenología, ¿no es también una fenomenología?). Y, sobre todo, la cuestión primordial que levanta la (in)escritura beckettiana y que, por añadidura, implica a Richir y a todos nosotros es la de ¡la nada!, pero no ya solamente la *neant* existencializante sino el *rien* (*Textes pour rien, Sans, Assez...* y tantos otros de sus títulos, todos quizá), que no podría ser otro que el *rien que phénomène*. En fin, las cuestiones y soplos del sentido y el no-sentido (con sus múltiples pluralidades siempre haciéndose), de lo sublime e insublime, de lo humano cuya condición previa es siempre la salvajería y lo inhumano del comunismo originario, todo ello en el seno y el jirón trascendental del llamado fenómeno estético en el que, enigmáticamente, también se halla la desamparada inmanencia en obra de la (in)estética beckettiana (*Comment c'est*).

Por lo mismo que uno se siente tentado a pensar que Cervantes, novelista por anticipación, dibuja en negativo a un pre-Magritte de Úbeda (Orbaneja) pintando lo que saliera, p.ej., con algo de potra: un gallo y, entonces, suscribiéndole debajo: “este es gallo”; por lo mismo, decimos, uno quiere pensar que Beckett ya contenía, *in fieri*, también, a todo un Nauman. Al menos es algo que puede desprenderse del magnífico librito de Pablo Posada Varela sobre Nauman y la fenomenología (*A contracuerpo. Bruce Nauman y la fenomenología*):

La idea de realizar una instalación con un vídeo grabando en directo no le viene a Nauman espontáneamente. Le viene, incluso, indirectamente. Cuando empieza a utilizar la cámara de vídeo tiene la idea de realizar él mismo ciertas acciones que luego graba y expone. La obra no acontece pues en directo. Esos vídeos grabados entre mediados y finales de los sesenta dan testimonio de una idea ya presente en Nauman: la firme creencia de que el trabajo en el estudio es ya arte. Desestabilizar el momento místico en el que supuestamente uno termina una obra y ya la puede dar a ver: de eso se trataba. Los primeros vídeos nos enseñan a un Nauman trabajando en su estudio, moviendo piezas,

cortándolas, lijándolas, componiéndolas, clavando clavos. Muy pronto empiezan a fascinarle las acciones de una simplicidad extrema, casi obsesiva. Conocida es su afición por Beckett, atento, como Nauman, a este tipo de recorridos conductuales insignificantes, pobres, absurdamente simples, y redobladamente absurdos al ser repetidos, una y otra vez, en su simpleza. Sabemos que estas acciones están muy presentes en el personaje de Molloy (volveremos más adelante sobre el particular). A través de la repetición, esta simplicidad se sustancia en una obra. Hacia 1968 conoce Nauman los escritos y trabajos de Merce Cunningham y también los de John Cage. En una entrevista con Chris Dercon nos dice Bruce Nauman: “lo que me preocupaba era la actitud que implicaba la transformación de una actividad normal en representación formal.” Tanto John Cage en música como Merce Cunningham en danza explotaban dicha actitud estética. En ella nuestro cuerpo, por medio de la repetición, acaba convirtiéndose en representación: su materia viva pasa a convertirse en material representativo, en *Bildobjekt* u objeto-imagen que dirá la fenomenología de Husserl. [...] En cualquier caso, se trata siempre de procesos simples pero llevados al límite, experiencias vividas de modo tan pleno, que lindan con el hastío. Tenemos, por ejemplo, su *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, o su *Slow Angle Walk (Beckett Walk) (1968)* —figs. 3 y 4, respectivamente—. Otras performances grabadas muestran partes de su cuerpo como *Bouncing Balls* y *Black Balls*. Ahora bien, con *Art Make-Up (1967- 68)* —fig. 5—, vídeo en que el artista cubre su cara y parte del torso de distintos colores y, en suma, se camufla, anuncia Nauman simbólicamente su desaparición de las performances. Se inicia así un giro en su obra que precisamente dará paso a los pasillos grabados en directo. [...] Se trata de experiencias fundamentalmente y casi obsesivamente físicas. Ahora bien, como ya habíamos señalado, no podemos dejar de aludir a uno de los inspiradores reconocidos por Nauman: Samuel Beckett. Así, por ejemplo, el personaje de Molloy recuerda, por su comportamiento, la estructura repetitiva de las acciones que Nauman graba. Nauman, al igual que Beckett, se ve cautivado por la idea de una combinatoria finita de acciones posibles en una circunstancia dada. De ahí que, en sus primeras performances, apueste por la simplicidad de los movimientos, por la repetición de movimientos que incluyen mínimas variaciones. Las descripciones beckettianas de los movimientos son de una minuciosidad casi obsesiva. En *Esperando a Godot*, se nos dice que Estragón y Vladimir, al tiempo que esperan, se entregan a ciertos movimientos extraños. Movimientos que intentan colmar el espacio de espera, el vacío de la ausencia, o de la presencia prometida. En otro caso, el de la obra Molloy, la minuciosa descripción de los diversos modos que tiene Molloy de ir avanzando hacia la casa de su madre conforma una de las tramas centrales de la obra. Una de las obras de Nauman contiene una referencia explícita a Beckett: un vídeo grabado titulado *Slow Angle Walk (Beckett*

Walk) (1968)—fig. 4—, en el que contemplamos a Nauman andando de una manera poco ortodoxa. Intenta mantener sus piernas en un ángulo de 90o y pivota alternativamente sobre ellas. Para dar el siguiente paso, una vez asentado sobre una de las piernas, hace bascular su cuerpo hacia delante. Al final, no consigue más que andar en círculo, sin avanzar. La temática de la búsqueda del centro reviste asimismo una gran importancia para Nauman, y la encontramos, por igual, en Beckett. Un centro sentido pero inexistente, inalcanzable y en torno al cual gravitamos sin poder localizarlo. Fin de partida relata en un punto cómo el personaje de Hamm intenta por todos los medios hallar el centro de la estancia. Clov, que es el que mueve la silla sobre la que está sentado, obedece con paciencia sus órdenes obsesivas. Hamm se irá progresivamente sintiendo demasiado a la derecha, o a la izquierda, muy alante, o todavía atrás. Efectivamente, en muchas obras de Nauman constatamos la voluntaria y dispuesta ausencia de centro, la ausencia de un lugar simétrico en el que descansar. Dicha ausencia manifiesta la necesidad de centralidad, una centralidad que, en rigor, nunca se da, que no existe. Así, la obra de Nauman *Lighted Centre Piece* (1967-68) representa un puro espacio vacío iluminado, un vacío que supuestamente es el centro. [...] El personaje beckettiano de Molloy nos sirve de transición para tratar otro de los ámbitos de trabajo de la obra de Nauman, éste aparentemente muy alejado de las instalaciones de pasillos. Nos referimos a la cuestión del lenguaje y, en particular, a la desestabilización del sujeto lingüístico. Nauman mezcla magistralmente los niveles fonético, fonológico y semántico. Piensa las secuencias lingüísticas como, a la vez, queriendo decir algo y, sencillamente, siendo mera preferencia fónica. El propio Beckett da cuenta de la extraña relación de Molloy con el lenguaje. De Molloy se nos dice que tenía que escuchar las palabras hasta tres o cuatro veces para que dejaran de sonarle como mero sonido, como exentas de significado. Nosotros, en cambio, como hablantes normales, estamos continuamente instalados en el ámbito del significado, olvidando la materialidad del signo, y las dimensiones primero fonética y luego fonológica de toda preferencia verbal. Nauman intenta devolvernos a una vivencia más primitiva de la lengua, en la que la presencia del significante se vuelve más espesa. Tanto, que a veces impide el advenimiento del significado. Consigue ese efecto con juegos de palabras que expone en tubos de neón de varios colores. Recordemos un neón que dice “Run from fear, fun from rear” —fig. 14—, o “None sign, neon sign”, junto a otros mensajes como “Articulate art. Tar a lucite rat”. Son pues deducciones o asociaciones desde el significante mismo, y que desestabilizan la organización significativa del lenguaje que un hablante racional corriente posee³⁶⁷.

³⁶⁷ Cf. POSADA VARELA, Pablo; *A contracuerpo: Bruce Nauman y la fenomenología*, Brumaria-La cabeza de la meseta, Madrid, 2017. Hablando de deudas, la que tenemos, en cuanto a la prosecución y recepción española de la fenomenología más avanzada (sobre todo la richiriana) con gentes como Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Pelayo

Pues, ¿de qué se trata y, digámoslo por una vez, de qué tiene visos de haberse tratado casi inmemorialmente? Repetimos: de las creencias y excrecencias de ese peculiarísimo comunismo fenomenológico, pre-yoico, originario e inconsciente -anudadas a las de un cierto (y asimismo: otro) comunismo, es decir, a otros dos inconscientes distintos, el dialéctico y el psicoanalítico, cuyas denegaciones pergeñan la Historia, pero creencias y excrecencias que le sirven a la (in)escritura beckettiana para hacer “balance au doit qui fait déchet de notre être”³⁶⁸, salvando de paso el poco o ningún honor que le quedaba a La Literatura, y liberándonos, *political Beckett*, del privilegio de que un “yo” (*moi*) pueda continuar creyéndose con derecho de pernada *erga omnes*. Lo que, por supuesto, no es poca cosa. Como tampoco es moco de pavo intentar cambiar la época de dichos inconscientes. *Ad litteram*, esto es, materialmente, letra a letra.

Matemática es la afinidad entre el dolor y la piedra. Pero la catástrofe es una herida vocálica, un corte antirrítmico, no sólo en lo continuo del vacío, la succión o la tirada de piedras, sino en el propio relleno (y rellano) del sentido. La catástrofe es, pues, propiamente hablando, la inversión de un curso, un contrasentido: el sentido del contrasentido. La lengua devenida suspensivamente antiépica, dialécticamente antisintética, correctamente siniestra. Lo veremos, enseguida, a propósito de Beckett y el arte.

4.1.3. A-CRÍTICA. Beckett y el psicoanálisis

Según el gran Lacan, los cuatro conceptos fundamentales que producen una subversión del sujeto eran, enumerando : 1) el inconsciente, 2) la repetición, 3) la transferencia y 4) la pulsión, todos ellos singularmente puestos en obra, antes que por nadie, por Beckett.

Así pues, aquí intentaremos, por pura diversión, un pequeño ejercicio de a-crítica demostrando al ojo beckettiano que quiera verlo esos cuatro conceptos fundamentales al bies lacaniano del propio Beckett. Lo que, de algún modo, supone asimismo darle un contenido concreto al concepto de establecimiento. Se verá, o no. Lo cual, por otro lado, no va a dejar de ser, ciertamente, “T.D.A”. O sea: Tampoco Demasiado Admirable.

Pérez y, sobre todo, Pablo Posada Varela, se manifiesta impagable... en comparación a sus trabajos lo que aquí se da es tan sólo una fenomenología en estado salvaje o, más humildemente, una traducción distraída.

³⁶⁸ Cf. Jacques Lacan, “Lituraterre” in *Autres Écrits*, Seuil, Paris, 2001, pág. 9. En una palabra, digamos que hasta Balzac (que ya es de hormigón armado, como el edificio flaubertiano por otro lado), La Literatura estaba hecha de mármol y, después de ellos y hasta Proust todo lo menos, ya se trataría un poco de cemento amoroso en su mayor parte. Hasta su derrumbe total en Joyce. La grandeza de Beckett reside en escribir con escombros, desechos, migajas. Lo cual, como se verá a continuación, no deja de tener que ver con el amor. Cemento, nada de mármol : el mármol significa esperma para las Hijas de Apolo. El amor habrá sido una aporía de cemento, nacida de la unión entre Poros y Penia. Sólo que se estaba en casa de Afrodita y allí todo era de marmol. Por eso, en otro sentido un poco más expeditivo, el acto fallido debería firmarse : Q.E.D. Quod erat demonstrandum.

Para nuestro pequeño ejercicio de literaturización (sabido es que no se puede aplicar el psicoanálisis a la obra de arte, pero nadie ha dicho nunca, todavía, que no se pudiera aplicar ~~La~~ Literatura al psicoanálisis) nos remitiremos a una sesión del Seminario. En concreto, se trata del *Seminario 2*, clase 22, también titulada “Dónde está la palabra, dónde está el lenguaje”. Daremos, en primer lugar, su versión más o menos establecida o, en este caso, más o menos estenografiada. Tal cual:

[...] Se dan perfecta cuenta de que se trata de un sofisma, y el argumento se invierte en el tercer tiempo. Todo depende de algo inapresable. El sujeto tiene en sus manos la articulación misma por donde la verdad que descubre no es separable de la propia acción que da fe de ella. Si esa acción se demora un sólo instante, sabe al mismo tiempo que se habrá hundido en el error.

¿Entienden?

MARCHANT:—O nadie se puede mover, o pueden moverse los tres.

Sr. LAPLANCHE:—El sujeto puede ir al fracaso.

Se trata ahora del sujeto en cuanto que discurre lo que hace. Lo que hace es una cosa, y la forma en que lo discurre es otra. Si lo discurre, dice: Si los os hacen ante mí el acto cuya necesidad acabo de descubrir, desde el punto de vista mismo de mi razonamiento ellos son blancos y yo soy negro.

Sr. MARCHANT:—Pero, justamente, en el ejemplo no hay un antes.

Sr. LA PLANCHE:—Ellos salen porque yo soy blanco y...

A partir del momento en que dejó a los otros adelantarse, no tiene medio alguno de componérselas. Puede hacer los dos razonamientos, y no tiene manera alguna de elegir. Está en presencia de dos términos que poseen propiedades de sujetos, que piensan como él. Y para él mismo la verdad, dado el punto al que ha llegado en su deducción, depende de la prisa con que se encamine hacia la puerta, tras lo cual tendrá que decir por qué pensó como lo hizo. La aceleración la precipitación en el acto, se revela ahí coherente con la manifestación de la verdad.

Sr. MARCHANT:—Yo no estoy de acuerdo, porque usted introduce las nociones de retardo y de darse prisa.

Justamente para mostrarles su valor lógico.

Sr. MARCHANT:—Pero estas dos nociones sólo pueden establecerse en relación con algo. Pues bien, aquí no hay relación posible. Por eso los tres sujetos no se pueden mover. No hay relación, porque cada uno de los tres efectúa el mismo razonamiento, y espera algo...

Suponga que se vayan los tres.

Sr. MARCHANT:—Les cortarán la cabeza a los tres.

Antes incluso de que alcancen la puerta, ¿qué va a suceder?

MARCHANT:—No es posible, todos están a la espera.

Pero el acto de cada uno depende de la no manifestación, y no de la manifestación. Y es porque cada uno de los otros no manifiesta, por lo que cada uno puede tener la ocasión de manifestar. Llegarán, pues, normalmente a la misma conclusión si tienen el mismo tiempo para comprender, elemento real que está en la base de todos los exámenes psicológicos. Nosotros lo suponemos igual.

Sr. MARCHANT:—Entonces no hay salida. Si queremos resolver el problema, hay que decir que los tiempos de comprensión no son los mismos.

Pero el problema sólo ofrece interés si se suponen iguales los tiempos para comprender. Si los tiempos para comprender son desiguales, el problema no sólo carece de interés sino que verán hasta qué punto se complica.

Sr. MARCHANT:—Los sujetos, o bien no son igualmente inteligentes, o bien no se pueden mover.

Sr. LAPLANCHE:—Si A no ve salir a B, queda sumido en la perplejidad, pero no se trata de error.

Este es el error, a partir del momento en que ha alcanzado la verdad.

Sr. MARCHANT:—No puede alcanzarla.

¿Pero si supone fijado el tiempo para comprender?

MARCHANT:—P EI mismo para todos?

Al cabo de ese tiempo para comprender, todos estarán convencidos de que son todos blancos. Saldrán los tres juntos, y en principio dirán por qué son blancos. Si quieren reintroducir un punto de vacilación infinitesimal en que cada uno se dijera pero es que los otros no salen precisamente porque acaban de percatarse de que soy negro, ¿qué se producirá? Una detención. Pero no crean que después de la detención la situación será la misma. Cuando partan, habrá un progreso de hecho. Les ahorro los detalles del análisis — los abandono a ustedes mismos, verán cómo la cosa se estructura-, pero sepan que los prisioneros podrán detenerse por segunda vez, pero no por una tercera. En otros términos, en dos escansiones todo será dicho.

Entonces, aquí, ¿dónde está la palabra? ¿Dónde está el lenguaje ?

El lenguaje lo tenemos en los datos primeros, hay dos negros, etc. Son los datos fundamentales del lenguaje, y están totalmente fuera de la realidad. La palabra se introduce a partir del momento en que el sujeto realiza la acción por la cual afirma, sencillamente: Soy blanco. Claro está que no lo afirma de una manera, como se dice, lógicamente fundada. Pero su método es sin embargo válido si ha procedido en la forma

que les acabo de decir: Si no digo de inmediato que soy blanco, en cuanto lo he comprendido, ya no podré afirmarlo nunca de una manera válida.

No les traigo esto como un modelo de razonamiento lógico, sino como un sofisma, destinado a poner de manifiesto la distinción existente entre el lenguaje aplicado a lo imaginario -porque los otros dos sujetos son perfectamente imaginarios para el tercero, éste los imagina, son simplemente la estructura recíproca como tal_ y el momento simbólico del lenguaje, es decir, el momento de la afirmación. Ve usted que aquí hay algo que no es completamente identificable al corte temporal del que habló momentos atrás.

Sr. RIGUET:—Totalmente de acuerdo.

Aquí se detiene la potencia que la originalidad de las máquinas que manejamos nos revela. Hay una tercera dimensión del tiempo que indiscutiblemente no les pertenece, y que intento ilustrarles con este elemento que no es ni el retardo ni el adelanto, sino la prisa, vínculo propio del ser humano con el tiempo, con el carro del tiempo, que está ahí, acosándolo por detrás. Ahí se sitúa la palabra, y no se sitúa el lenguaje, el cual, por su parte, dispone de todo el tiempo. Por eso, además, con el lenguaje no se llega a nada.

Dr. LECLAIRE:—En todo esto hay una cosa que me confunde. Antes tradujo usted al comienzo era el lenguaje, es la primera vez que oigo esto. ¿A qué se refiere usted? ¿Así lo traduce ?

In principio erat verbum es indiscutiblemente el lenguaje no la palabra.

Dr. LECLAIRE:—Entonces, no hay comienzo.

No fui yo el que escribió el Evangelio según San Juan.

Dr. LECLAIRE:—Es La primera vez que veo eso. Siempre se escribe la palabra, o el verbo, y nunca el lenguaje.

Ya les escribí dos veces en la pizarra el dístico cuya explicación nadie me ha pedido.

Indem er alies schafft, was schafftet der Hochste?-Sich.

Was schafft er aber vor er alies schafftet?-Mich.

¿Qué hacía el Todopoderoso en el momento de hacer la creación?: Sich, sí mismo. ¿Y qué era él antes de hacer lo que fuere? Mich, mí mismo. Es sin duda una afirmación arriesgada.

Dr. LECLAIRE:—No entiendo por qué traduce usted al comienzo y no antes del comienzo.

No digo en absoluto que san Juan escribió las cosas correctamente. Les digo que, en san Juan, está in principio erat verbum, en latín. Pues bien, ya lo vieron cuando traducimos el De significatione, verbum quiere decir vocablo, significante, y no palabra.

Sr. X: —Verbum es la traducción del término hebreo dabar, que quiere decir palabra y no lenguaje.

Tendremos que volver sobre esta cuestión del hebreo. Mientras no nos pongan una cátedra de teología en la facultad de ciencias nunca saldremos del problema, ni respecto a la teología ni respecto a las ciencias. Pero en este momento la cuestión no es saber si tenemos que poner al comienzo el verbo o la palabra. En la perspectiva que hoy hemos abordado y que acabo de ilustrar con el dístico de Daniel von Chepko, hay un espejismo por donde el lenguaje, a saber, todos vuestros pequeños O y 1, está ahí desde toda la eternidad, independientemente de nosotros. Podrían preguntarme: ¿Dónde? Sería muy complicado para mí decirlo. Pero lo seguro, como decía antes Mannoni, es que en una cierta perspectiva no podemos verlos sino allí desde siempre.

Este es uno de los modos en que se distinguen la teoría platónica y la teoría freudiana. La teoría de Platón es una teoría de la reminiscencia. Todo lo que aprehendemos, todo lo que reconocemos, debió estar ahí desde siempre. ¿Y por qué? En una oportunidad les mostré la coherencia de esa teoría con el mito fundamental, el de la díada: Platón sólo puede concebir la encarnación de las ideas como una serie de reflejos indefinidos. Todo lo que se produce y es reconocido está en la imagen de la idea. La imagen existente en sí no es, a su vez, sino imagen de una idea existente en sí, no es más que una imagen con respecto a otra imagen. Sólo hay reminiscencia y, ayer mismo hablamos de esto, la vagina dentada no será además sino una imagen entre las otras imágenes.

Pero cuando hablamos del orden simbólico, hay comienzos absolutos, hay creación. Esto explica que el *in principio erat verbum* sea ambiguo. No es casual que en griego se llamara logos. En los orígenes, también se lo puede ver en la perspectiva de esa homogeneidad indefinida que hallamos una y otra vez en el dominio de lo imaginario.

Basta que piense en mí: soy eterno. Desde el momento en que pienso en mí, ninguna destrucción de mí es posible. Pero cuando digo yo (je), no solamente es posible la destrucción, sino que en todo instante hay creación. Naturalmente, ella no es absoluta, pero si para nosotros un porvenir es posible, es porque existe esa posibilidad de creación. Y si tal porvenir no es también puramente imaginario, es porque nuestro yo (je) es llevado por todo el discurso anterior. Si César, en el momento de pasar el Rubicón, no hace un acto ridículo, es porque detrás suyo está todo el pasado de César-el adulterio, la política del Mediterráneo, las campañas contra Pompeya-, si puede hacer algo que tenga un valor estrictamente simbólico es a causa de esto, porque el Rubicón no es más ancho de atravesar que lo que hay entre mis piernas. Este acto simbólico desencadena una serie de consecuencias simbólicas. Esto hace que haya primacía del porvenir de creación en el registro simbólico, en tanto que es asumido por el hombre.

Todo es función de un pasado en el cual tenemos que reconocer la sucesión de creaciones anteriores. Y aunque no la reconozcamos en él, este pasado está ahí desde siempre, en los pequeños O y los pequeños 1.

No les estuve diciendo que yo creía que el lenguaje estuvo en el origen: por lo que a mí respecta, nada sé de los orígenes. Pero a propósito de este término ambiguo, quise cuestionar lo que durante un momento todos convinieron, que los pequeños O y los pequeños 1 definen un mundo de leyes irrefutables, a saber, que los números son primos desde siempre.

Quedémonos aquí, lo de hoy fue un poco trabajoso.

Las partes del diálogo en las que habla Lacan son aquellas que no van precedidas por ningún nombre. Ahora bien, lo divertido es que si cambiamos los nombres y deslizamos los de los personajes de *Esperando a Godot*, reservándole a Lacan, por supuesto, el papel de Vladimir (Lenin de Freud), tendremos una obra “otra” de teatro beckettiano que podríamos llamar *Esperando a*

Gödel o, lo que quizás sea lo mismo, *Esperando a God-Not*. Aunque Beckett nunca se cansó de refutar esa idea diciendo, muy a Rimbaud, que si hubiera querido dar a entender esa interpretación lo habría hecho y que, en realidad, sólo se trataba de él y su mujer ("Oh, it's just me and my wife.").

Hagamos la prueba, como decimos es muy divertido: basta con sustituir MARCHANT, LAPLANCHE, RIGUET, LECLAIRE o X, por cualquiera de los personajes beckettianos. Salvo Vladimir, reservado a Lacan en exclusiva. Tan sólo se trata de un simple deslizamiento, pero ya se perfila una pregunta obsesiva: ¿no está estructurado *El Seminario* de Lacan como una verdadera anti-revolución permanente, donde digamos Vladimir (que, en el *Godot* de Beckett, es obviamente Lenin (o su mujer, igual da) esperando a la Revolución y que, en nuestro *God-not*, no sería otro que Jacques Lacan, Lenin de Freud, cuyo Estragón serían muy precisamente sus oyentes, de los cuales se podría suponer que a veces escuchan)?

Lo dejamos aquí, en esa pregunta insidiosa y con este ejercicio de literaturización de una sesión del Seminario lacaniano. Y, puesto que nos las vemos (o casi) a punto de hacer el programa de la literatura por venir, se añadirá que el único porvenir literario que puede quedar está, sin duda, muy bien señalado en los basureros de Londres: *Litter*. Cosa que vió Joyce y que hizo notar una y otra vez el último Lacan, en *Lituraterre*, por ejemplo. Donde, además, encontramos esa maravillosa referencia explícita a Beckett: "es el haber que Beckett balancea en las alegrías de todos esos desechos de nuestro ser".

Y es que, desde los orígenes, lo que sea el verdadero arte (al igual que la ciencia, la política o el amor) tiene que ver con lo que jamás habrá cesado de ser el comunismo, a saber: lo real de la Historia. Por eso el Arte, la Ciencia, la Política o el Amor, en sí mismos, no consisten sino en el conjunto de manifestaciones del comunismo genérico que es también el comunismo de los inconscientes.

4.2.1. A-TEMÁTICA. Beckett y la ciencia

La creación beckettiana se mueve, muy a las malas, bien es cierto, pero siempre atemáticamente (i.e. en política, ciencia, arte y amor conglomerados como mejor se pueda), a base de alegoría mineral: guijarros en Molloy que se sitúan entre el movimiento browniano de Murphy y la arena de Watt precedentes, así como, también, entre el abono del *Innombrable* y el fango de *Comme c'est* que les suceden.

Y es que esos son, ciertamente, los haberes en las alegrías de nuestro ser: los desechos. La cosa se sabe, lo menos, desde Platón, en cuyo "Parménides" se requería por parte de Zenón a un jovencísimo Sócrates que también le prestara atención al ser de aquello que pudiera parecer ridículo

o despreciable, cosas tales, a saber, como el pelo, el barro o la basura y todas aquellas formas distintas y separadas (informes) de lo que se da al alcance de la mano (los objetos). He ahí la cosa: que el “hombre” se relaciona con su prójimo a través de objetos anales, orales, genitales, escriturales...

También lo encontramos en el *Proust* de Beckett e incluso en su textito titulado *L'image*, muy godardiano de antemano, que aquí daremos en su totalidad, pues se trata de un párrafo de fango (al igual que los 3 Cuentos de Flaubert son 3 textos sobre el texto) que, asimismo, resulta enunciado que deviene en un texto que trasparenta el discurso y la voz beckettiana, que es lo que compone, en última instancia, esta obrita alegórica en que consiste “La imagen”:

La langue se charge de boue un seul remède alors la rentrer et la tourner dans la bouche la boue l'avalier ou la rejeter question de savoir si elle est nourrissante et perspectives sans y être obligé par le fait de boire souvent j'en prends une bouchée c'est une de mes ressources la garde un bon moment question de savoir si avalée elle me nourrirait et perspectives qui s'ouvrent ce ne sont pas de mauvais moments me dépenser tout est là la langue ressort rose dans la boue que font les mains pendant ce temps il faut toujours voir ce que font les mains eh bien la gauche nous l'avons vu tient toujours le sac et la droite eh bien la droite au bout d'un moment je la vois là-bas au bout de son bras allongé au maximum dans l'axe de la clavicule si ça peut se dire ou plutôt se faire qui s'ouvre et se referme dans la boue s'ouvre et se referme c'est une autre de mes ressources ce petit geste m'aide je ne sais pourquoi j'ai comme ça des petits trucs qui sont d'un bon secours même rasant les murs sous le ciel changeant je devais être malin déjà elle ne doit pas être bien loin un mètre à peine mais je la sens loin un jour elle s'en ira toute seule sur ses quatre doigts en comptant le pouce car il en manque un pas le pouce et me quittera je la vois qui jette ses quatre doigts en avant comme des grappins les bouts s'enfoncent tirent et ainsi elle s'éloigne par petits rétablissements horizontaux c'est ce que j'aime m'en aller comme ça par petits bouts et les jambes que font les jambes oh les jambes et les yeux que font les yeux fermés assurément eh bien non puisque soudain là sous la boue je me vois je dis me comme je dis je comme je dirais il parce que ça m'amuse je me donne dans les seize ans et il fait pour comble de bonheur un temps délicieux ciel bleu d'œuf et chevauchée de petits nuages je me tourne le dos et la fille aussi que je tiens par la main le cul que j'ai à en juger par les fleurs qui émaillent l'herbe émeraude nous sommes au mois d'avril ou de mai j'ignore et avec quelle joie d'où je tiens ces histoires de fleurs et de saisons je les tiens un point c'est tout à en juger par certains accessoires dont une barrière blanche et une tribune d'un rouge exquis nous sommes sur un champ de courses la tête rejetée en arrière nous regardons j'imagine droit devant nous immobilité de statue à part les bras aux mains entrelacées qui se balancent dans ma main libre ou gauche un objet indéfinissable et par conséquent dans sa droite à elle l'extrémité d'une courte laisse conduisant à un chien terrier couleur de cendre de bonne taille assis de guingois tête basse immobilité de ces mains-ci et des bras correspondants question de savoir pourquoi une laisse dans cette immensité de verdure et naissance peu à peu de taches grises et blanches auxquelles je ne tarde pas à donner le nom d'agneaux au milieu de leurs mères j'ignore d'où je tiens ces histoires d'animaux je les tiens un point c'est tout dans un bon jour je sais nommer quatre ou cinq chiens de race totalement différente je les vois n'essayons pas de comprendre surtout au fond du paysage à une distance de quatre ou cinq milles à vue de nez la masse bleutée d'une longue montagne de faible élévation nos têtes en dépassent le faite comme mus d'un seul et même ressort ou si l'on veut de deux synchronisés nous nous lâchons la main et faisons demi-tour moi dextrorsum elle senestro elle transfère la laisse à sa main gauche et moi au même instant à ma droite l'objet maintenant un petit paquet blanchâtre

en forme de brique des sandwiches peut-être bien histoire sans doute de pouvoir mêler nos mains de nouveau ce que nous faisons les bras se balancent le chien n'a pas bougé j'ai l'absurde impression que nous me regardons je rentre la langue ferme la bouche et souris vue de face la fille est moins vilaine ce n'est pas elle qui m'intéresse moi pâles cheveux en brosse grosse face rouge avec boutons ventre débordant braguette béante jambes cagneuses en fuseau écartées pour plus d'assise fléchissant aux genoux pieds ouverts cent trente-cinq degrés minimum demi-sourire béat à l'horizon postérieur figure de la vie qui se lève tweed vert bottines jaunes coucou ou similaire à la boutonnière nouveau demi-tour vers l'intérieur soit de nature à nous amener fugitivement pas fesses mais face à face au bout de quatre-vingt-dix degrés transferts rattachement des mains balancements des bras immobilité du chien ce fessier que j'ai trois deux un gauche droite nous voilà partis nez au vent bras se balançant le chien suit tête basse queue sur les couilles rien à voir avec nous il a eu la même idée au même instant du Malebranche en moins rose les lettres que j'avais alors s'il pisse il le fera sans s'arrêter j'ai envie de crier plaque-la là et cours t'ouvrir les veines trois heures de pas cadencé et nous voilà au sommet le chien s'assied de guingois dans la bruyère baisse le nez sur sa bitte noire et rose pas la force de la lécher nous au contraire demi-tour vers l'intérieur transferts rattachement des mains balancement des bras dégustation en silence de la mer et des îles têtes qui pivotent comme une seule vers les fumées de la cité repérage en silence des monuments têtes qui reviennent on dirait reliées par un essieu bref brouillard et nous revoilà qui mangeons les sandwiches à bouchées alternées chacun le sien en échangeant des mots doux ma chérie je mords elle avale mon chéri elle mord j'avale nous ne roucoulons pas encore la bouche pleine mon amour je mords elle avale mon trésor elle mord j'avale bref brouillard et nous revoilà qui nous éloignons de nouveau à travers champs la main dans la main les bras se balançant la tête haute vers les sommets de plus en plus petits je ne vois plus le chien je ne nous vois plus la scène est débarrassée quelques bêtes les moutons qu'on dirait du granit qui affleure un cheval que je n'avais pas vu debout immobile échine courbée tête basse les bêtes savent bleu et blanc du ciel matin d'avril sous la boue c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide quelques bêtes puis s'éteint plus de bleu je reste là là-bas à droite dans la boue la main s'ouvre et se referme ça aide qu'elle s'en aille je me rends compte que je souris encore ce n'est plus la peine depuis longtemps ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image.

(années 1950)

Ahora bien, como se sabe, el trabajo de una ciencia consiste, ante todo, en la cenagosa creación de conceptos. Así pues, una tesis lo adecuadamente althusseriana a este respecto podría muy bien enunciarse del modo siguiente: los conceptos son científicos, las categorías filosóficas y las nociones ideológicas. Sólo que, tal vez, también pueda decirse, o al menos Gödel se lo pregunta (en *La lógica matemática de Russel*), que si bien un concepto dado posee significación en todas partes, no deja de resultar igualmente cierto que hay algunos puntos, llamados por Gödel 'puntos singulares' o 'puntos límite', en los que las paradojas aparecen como “algo análogo a la división por cero”.

Paradojas, por ejemplo, como la siguiente que propone Badiou en *Lógicas de mundo* sobre los números primos:

si entendemos por “número” un número entero natural (1, 2, 3, ..., n, ...), un número

(diferente de 1) es primo si no es divisible más que por sí mismo y por la unidad 1. Así 2, 3, 5 son primos, como también 17, 19, etc., en cambio 4 (divisible por 2), 6 (divisible por 2 y por 3) o 18 (divisible por 2, 3, 6 y 9) no lo son. Un teorema contemporáneo es: “existe una infinidad de números primos”. Por muy lejos que uno llegue en la serie de los números siempre se encontrará una infinidad de nuevos números que no son divisibles más que por ellos mismos y por la unidad. Así, el número 1238926361552897 es primo, pero hay una infinidad después de él.

Y ese teorema reviste una forma contemporánea todavía más paradójica, que es la siguiente: “hay tantos números primos como números sin más”. En efecto, desde Cantor sabemos comparar conjuntos infinitos distintos. Para ello sólo es preciso que exista entre dos conjuntos una correspondencia biunívoca haciendo corresponder a cada elemento del primer conjunto un elemento del segundo, de tal manera que a dos elementos diferentes le corresponden dos elementos diferentes y de modo que el procedimiento sea exhaustivo (todos los elementos del primer conjunto están unidos a todos los elementos del segundo).

Así, supongamos que haya una serie infinita de números primos y hagamos corresponder al primer número, que es 1, el número primo más pequeño, que es 2, después al segundo número, que es 2, el número primo más pequeño superior a 2, que es 3, y así sucesivamente:

Números	Números primos
1	2
2	3
3	5
4	7
5	11
6	13
7	17
8	19
...	...
...	...

Pues bien, digamos que es el “0 paradójico” de Frege, y el “algo análogo a la división por cero” de Gödel, lo que nos va a dar, por ejemplo, el sujeto de Lacan y, también, por supuesto, el sujeto de Beckett, muy relacionados ambos, en esto, con la obra plástica de Opalka, donde puede contemplarse en toda su pureza siempre aporética las relaciones entre la matemática y el arte. Aquí las tenemos hechas carne:

La empresa llevada a cabo por Opalka desde 1965 y hasta un infinito que no es otro que el de la muerte del artista propone, quizás, una configuración distinta a la conmutación para las relaciones entre lo continuo y los discontinuo. Sus pinturas son la duración, pero una duración extrañamente humana -hecha con manos y voz de hombre, obligándose el artista a pronunciar los números a medida que los inscribe- y, a la vez, inhumana en tanto que son, según su título, *Detalles* del tiempo. Los números enteros, que dan cuenta del tiempo sin simbolizarlo, son discontinuos en sí mismos -después de todo, Opalka podría contar infinitesimales, aunque fuera absurdo: los granos del tiempo, hasta el millón tras la coma,

no habrían cambiado en nada- y continuos en cuanto que se siguen hasta el infinito, que un soplo los comporta y que el artista reanuda sus telas por el número inmediatamente siguiente al que se inscribe en el ángulo inferior derecho de la precedente o, si no se dan las condiciones materiales para pintar, en un página de sus “cuadernos de viaje”. Por lo mismo, las fotografías que toma de sí son materialmente discontinuas (tales pruebas para tales días, etc.) y moralmente continuas puesto que el envejecimiento del modelo, de un día para el otro, es inaccesible a la fotografía. Así, esta es la paradoja última, el blanco, la apariencia de monocromo, el blanco continuo supondrá la salida de los lienzos saturados del artista, es decir: que la discontinuidad confirma la obra. Hubo un momento, infinitesimal pero también inscrito en el tiempo, donde la apercepción contrastada, clara y distinta de un tiempo numérico habrá retornado en la percepción confusa y silenciosa de la Monada, allí donde, como quiso Leibniz, hay todavía “*un detalle de lo que cambia*”, un detalle y algo así como una memoria, en prueba de la cual nos trae Leibniz el hecho de que cuando despertamos de un desfallecimiento la actividad perceptiva se reanuda inmediatamente, sin que hubiéramos llegado nunca a perderla por completo. Y, en efecto, es sin duda en la memoria, es sin duda en esta relación confusa (estética) con la historia, con el arte y con los mitos, donde lo continuo y discontinuo finalmente se confunden³⁶⁹.

En fin que computar 0 por 1 (cuando el concepto de 0 sólo subsume un blanco en lo real), es el fundamento general de la sucesión de los números. Cosa que demuestra el análisis fregeano sobre la operación del sucesor, la cual consiste en obtener el número que sigue a “n” agregándole una unidad: n', sucesor de n, es igual a $n + 1$, o sea... n... $(n+1) = n'$... De donde se colige que Frege estaría abriendo el n+1 para descubrir qué significa el paso de n a su sucesor. Y sin duda eso es,

³⁶⁹ Cf. ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “Un détail de ce qui change”, In: *Espaces Temps*, 82-83, 2003. Continu/Discontinú. Puissances et impuissances d'un couple pp. 160-172. (Traducción y establecimiento al español: Alejandro Arozamena). Allí nos encontramos con el siguiente encabezado del autor: “Mi hipótesis es la que sigue: en el orden de la representación -el de los relatos, las imágenes, las obras de arte y otras maneras no científicas de aprehender el mundo-, las categorías de lo continuo y discontinuo se entrecruzan, muchas veces, de manera tal que un motivo continuo significa discontinuidad, mientras que uno discontinuo viene a significar una continuidad”. Y es que si hay alguna ontología, aun en su eterna transitoriedad, esa no es otra que la matemática. Y, en Badiou, es donde mejor podemos encontrar, hoy en día, la dialéctica renovada de esas verdades. Dice Badiou: “el Número no es ni una característica del concepto (teoría de Frege), ni una ficción operatoria (teoría de Peano) ni un dato empírico-lingüístico (teoría vulgar), ni una categoría constituyente o trascendental (teoría de Kronecker, o incluso de Kant), ni una sintaxis o juego del lenguaje (teoría de Wittgenstein), ni tan siquiera una abstracción de nuestra idea del orden. El Número es una forma del ser múltiple. Para decirlo con mayor precisión, los números que manipulamos son una ínfima extracción de la infinita prodigalidad del ser en cuanto a especies del Número”. Así, según Badiou, habría que abandonar los caminos que siguieron, en cuanto a la idea de Número, tanto Frege como Peano, tanto Russell como Wittgenstein. Habría que radicalizar, desbordar, pensar hasta el punto de su disolución, la empresa de Dedekind o de Cantor. Y ahí se inscribe, impensablemente, la empresa de del último Beckett. En este sentido vid., claro, de Badiou sus trabajos más matemáticos: BADIOU, Alain; *Le concept de modèle*, Maspero, París, 1969; BADIOU, Alain; *Théorie du sujet*, Éd. du Seuil, París, 1982; BADIOU, Alain; *L'Être et l'Événement*, Seuil, París, 1988; BADIOU, Alain; *Le Nombre et les Nombres*, Seuil, París, 1990; BADIOU, Alain; *Breve tratado de ontología transitoria*, Gedisa, Barcelona, 2002; BADIOU, Alain; *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement*, 2, Seuil, París, 2006; BADIOU, Alain; *Le Fini et l'Infini*, Bayard, París, 2010.

también, lo que demuestra Molloy, por muy absurdo que parezca, con sus guijarros. Percibámoslo, mejor, como decimos, artísticamente.

4.2.2 Beckett y el arte (EXCURSUS: Beckett en lo contemporáneo)

Será el arte conceptual quien primero se apropie del conocido como *nouveau roman* (o sea, básicamente, lo que publicaba *Minuit*) y, ante todo, de Beckett. Excepto que, para aquel entonces, Beckett ya había prefigurado con 30 años de antelación lo que iba a pretender llevar a cabo Fluxus, por poner sólo un ejemplo, a partir de los 60: el “concentrismo” de Beckett es muy anterior al “concretismo” de Maciunas y sus fantásticas (fantasmáticas, más bien) *performances* turísticas en el Transiberiano.

Desplacémonos, mejor, si nos parece, al montaje que hace Rosalind Krauss intertextualizando en *metacollage* el Molloy de Beckett. Se trata, como sin duda se sabrá reconocer pues ya forma parte de nuestro mito de vanguardia, de “LeWitt in Progress” aparecido, como también se sabrá de sobra, en el *October*, Vol. 6 (Autumn, 1978), comenzando aquí por donde Krauss empieza a intertextualizar a Beckett (cuyo texto se da más en minúscula):

[...] There may of course be readers of this kind of criticism who balk at statements of this sort. They may find it strange that in the last quarter of the twentieth century there should have arisen an art dedicated to a triumphant Cartesianism, that when almost everything else in our cultural experience has instructed us about the necessity of abandoning the fantasy of the transcendental subject, LeWitt should be capable of reassuring us about its powers.

For if I see myself putting to sea, and the long hours without landfall, I do not see the return, the tossing on the breakers, and I do not hear the frail keel grating on the shore. I took advantage of being at the seaside to lay in a store of sucking-stones. They were pebbles but I call them stones. Yes, on this occasion I laid in a considerable store. I distributed them equally among my four pockets, and sucked them turn and turn about.

But the power of human reason has captured the imagination of a number of contemporary writers on art, for whom abstraction is necessarily the outcome of the triumphant progress of rationality. It is instructive, therefore, to think about the claims that are made for LeWitt in the context of a broader argument about the nature of abstraction. Suzi Galik's *Progress in Art*, for example, views the entire range of the world's visual culture as a problem in cognitive development. And abstract art, set within this problematic, appears as the necessary fruits of some kind of world intellectual growth. Put very briefly, her argument is that the history of art divides into three distinct periods, the first consisting of all visual representation prior to the discovery of systematic perspective, the second, beginning with the Renaissance, defined by the mastery of perspective, and the third, that of modernism, heralded by the onset of abstraction. As one might gather from the title of her book, the author's contention is that these divisions mark off stages in a radical progression, each stage outmoding and superseding the one that came before it. The model for this idea of "progress in art" is

that of human cognitive development, beginning with the most childlike modes of thought and moving forward towards the greater complexity of operational, formal reasoning. Projecting this developmental model of the individual, taken from the work of Piaget, onto the entire corpus of world art, Gablik speaks of the history of styles as a matter of "advance"-a process of "evolution" towards stages of increasingly higher intellectual organization. "The history of art exemplifies fundamental patterned principles of mental growth," she writes. Thus the Renaissance superseded all previous forms of representation because of the axiomatic, deductive nature of perspective, so that the space of the phenomenal world could be understood as unified by a system of coordinates independent of "raw" perception. But the modern period (beginning with Cubism) cognitively outdistances the Renaissance by withdrawing this power of coordination from the real world entirely. In so doing it demonstrates the independence of all deductive or logical systems from the process of observation. In Gablik's view the achievement of abstract art is its freedom from the demands of perceptual reality and its ambition to demonstrate what Piaget has termed the "formal-operational stage" of human thinking.

This raised a problem which I first solved in the following way. I had say sixteen stones, four in each of my four pockets these being the two pockets of my trousers and the two pockets of my greatcoat. Taking a stone from the right pocket of my greatcoat, and putting it in my mouth, I replaced it in the right pocket of my greatcoat by a stone from the right pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my greatcoat, which I replaced by the stone which was in my mouth, as soon as I had finished sucking it.

It is not surprising that LeWitt's defenders would find much to admire in the thesis of Progress in Art. For an argument that draws a direct parallel between Piaget's "genetic epistemology" and the course of several millenia of aesthetic endeavor necessarily places artists of LeWitt's generation at the "formal-operational stage" of development, as manipulators of a propositional logic far "in advance" of anything that has come before it. Indeed, Lucy Lippard, in her essay for the Museum of Modern Art catalogue on LeWitt, claims that Gablik's description of this type of thinking applies most securely to the work of this artist. "It is only LeWitt's 'reflective abstraction,'" Lippard maintains, "that fully fits into these theories, only his work that can be said to articulate 'the moment in artistic thinking when a structure opens to questioning and reorganizes itself according to a new meaning which is nevertheless the meaning of the same structure, but taken to a new level of complexity.' "

Thus there were still four stones in each of my four pockets, but not quite the same stones. And when the desire to suck took hold of me again, I drew again on the right pocket of my greatcoat, certain of not taking the same stone as the last time. And while I sucked it I rearranged the other stones in the way I have just described. And so on.

In speaking of Lippard and Kuspit as defenders of LeWitt's work I do not mean to imply that anyone who disputes their view of it is automatically a detractor. Rather I am focusing on a particular type of defense. It is one that undoubtedly finds its rhetorical force and psychological energy in reaction to the hostility that is generally directed at work like LeWitt's. This hostility is rather muted inside the self-immured space of the art world, where LeWitt is considered a contemporary master, but outside those walls it is extremely pronounced. LeWitt's white lattices, serially disposed or not, are viewed by the audience of a wider culture as baffling and meaningless. For after all, what could they possibly represent? To which the answer comes, as outlined above: they are representations of Mind. Freed at last from making pictures of things in the world, the artist is depicting the cognitive moment as such.

But this solution did not satisfy me fully. For it did not escape me that, by an extraordinary hazard, the four stones circulating thus might always be the same four. In which case, far from sucking

the sixteen stones turn and turn about, I was really only sucking four, always the same, turn and turn about.

For these writers the cognitive moment has a particular form, assumes a particular shape. From the references to Descartes and the allusions to Euclidean diagrams, it is obvious that the form it takes is a kind of centering of thought—the discovery of a root principle, an axiom by which all the variables of a given system might be accounted for. It is the moment of grasping the idea or theorem that both generates the system and also explains it. Seen as being interior to the system, and constituting the very ground of its unity, the center is also visualized as being above or outside it. Hence Kuspit's wish to link the idea of pure intelligibility, which he sees as the goal of LeWitt's art, with the notion of transcendence.

For no matter how I caused the stone to circulate, I always ran the same risk. It was obvious that by increasing the number of my pockets I was bound to increase my chances of enjoying my stones in the way I planned, that is to say one after the other until their number was exhausted. Had I had eight pockets, for example, instead of the four I did have, then even the most diabolical hazard could not have prevented me from sucking at least eight of my sixteen stones, turn and turn about. The truth is I should have needed sixteen pockets in order to be quite easy in my mind.

But in stating the conditions by which abstract art might be freed from the obligation to picture the world, this kind of critical argument merely substitutes a new obligation. Abstract art is no longer tested by the faithfulness by which it transcribes appearances; it is now to be tested by its transparency to a different model. Visual reality no longer has a privileged status with relation to the work of art, no longer forms the text which the art is to illustrate. Now it is logic that constitutes the "text"; and the space onto which the art is now to open, the model it is to "picture" and by which it is to be tested is Mind. LeWitt's art would, of course, fail this test. His math is far too simple; his solutions are far too inelegant; the formal conditions of his work are far too scattered and obsessional to produce anything like the diagram of human reason these writers seem to call for.

And for a long time I could see no other conclusion than this, that short of having sixteen pockets, each with its stone, I could never reach the goal I had set myself, short of an extraordinary hazard. And if at a pinch I could double the number of my pockets, were it only by dividing each pocket in two, with the help of a few safety-pins let us say, to quadruple them seemed to be more than I could manage. And I did not feel inclined to take all that trouble for a half-measure. For I was beginning to lose all sense of measure, after all this wrestling and wrangling, and to say, All or nothing.

Like most of LeWitt's work, *Variations of Incomplete Open Cubes* provides one with an experience that is obsessional in kind. On the vast platform, too splayed to be taken in at a glance, the 122 neat little fragmented frames, all meticulously painted white, sit in regimented but meaningless lines, the demonstration of a kind of mad obstinacy. Quite unlike the diagrams in Euclid, where the axiomatic relationships are stated but once and the variety of possible applications left to the reader; or unlike the algebraic expression of the expansion of a given series, where the formulaic is used precisely to foreclose the working out of every term in the series, LeWitt's work insistently applies its generative principle in each of its possible cases. The experience of the work goes exactly counter to "the look of thought," particularly if thought is understood as classical expressions of logic. For such expressions, whether diagrammatic or symbolic, are precisely about the capacity to abbreviate, to adumbrate, to condense, to be able to imply an expansion with only the first two or three terms, to cover vast arithmetic spaces with a few ellipsis points, to use, in short, the notion of etcetera. The babble of a LeWitt serial expansion has nothing of the economy of the mathematician's language. It has the loquaciousness of the speech of children or of the very old, in that its refusal to summarize, to use the single

example that would imply the whole, is like those feverish accounts of events composed of a string of almost identical details, connected by "and."

And while I gazed thus at my stones, revolving interminable martingales all equally defective, and crushing handfuls of sand, so that the sand ran through my fingers and fell back on the strand, yes, while thus I lulled my mind and part of my body, one day suddenly it dawned on the former, dimly, that I might perhaps achieve my purpose without increasing the number of my pockets, or reducing the number of my stones, but simply by sacrificing the principle of trim.

But it is not entirely like those examples. For garrulousness, babble, the spasmodic hiccup of repetitious detail, have about them a quality of randomness, disorganization, a lack of system. And LeWitt's outpouring of example, his piling up of instance, is riddled with system, shot through with order. There is, in *Variations of Incomplete Open Cubes*, as they say, a method in this madness. For what we find is the "system" of compulsion, of the obsessional's unwavering ritual, with its precision, its neatness, its finicky exactitude, covering over an abyss of irrationality. It is in that sense design without reason, design spinning out of control. The obsessional's solutions to problems strike us as mad, not because the solutions are wrong, but because in the setting of the problem itself there is a strange short-circuit in the lines of necessity.

Now I am willing to believe, indeed I firmly believe, that other solutions to this problem might have been found, and indeed may still be found, no less sound, but much more elegant, than the one I shall now describe, if I can. And I believe too that had I been a little more insistent, a little more resistant, I could have found them myself. But I was tired, but I was tired, and I contented myself ingloriously with the first solution that was a solution, to this problem.

LeWitt once explained, "If I do a wall drawing, I have to have the plan written on the wall or label because it aids the understanding of the idea. If I just had lines on the wall, no one would know that there are ten thousand lines within a certain space, so I have two kinds of form—the lines, and the explanation of the lines. Then there is the idea, which is always unstated." The lines are raw phenomena for which the label is not an explanation in the sense of a reason or an interpretation, but an explanation in the sense of a documentary narrative or commentary, like a guide's telling his listener how high this particular redwood is, or how many years it took the Colorado River to cut the Grand Canyon. The label is the document of persistence, of invention dancing over the pit of non-necessity. And then, as LeWitt was fond of saying, "there is the idea, which is always unstated." Sometimes, however, LeWitt did state the "idea." For instance in 1969 he was to have an exhibition in Nova Scotia, and for this occasion he mailed the directions for the work, along with the kind of articulation that never appears on the wall-label: "A work that uses the idea of error, a work that uses the idea of infinity; a work that is subversive, a work that is not original . . ." These "ideas" exist on an entirely different order than that of the mathematical, the deductive, the axiomatic. If one uses the "idea of error" to generate a work, one has done something quite different from illustrating an order that is ideated or Ideal, the order LeWitt's critics keep insisting on associating with his art.

But not to go over the heartbreaking stages through which I passed before I came to it, here it is, in all its hideousness. All (all!) that was necessary was to put for example, to begin with, six stones in the right pocket of my greatcoat, or supply-pocket, five in the right pocket of my trousers, and five in the left pocket of my trousers, that makes the lot, twice five ten plus six sixteen, and none, for none remained, in the left pocket of my greatcoat, which for the time being remained empty, empty of stones that is, for its usual contents remained, as well as occasional objects. For where do you think I had my vegetable knife, my silver, my horn and the other things that I have not yet named, perhaps shall never name.

LeWitt did indeed write about ideas and how he wished to relate them to his work, when he declared that "the idea becomes a Machine that makes the art." He also seemed to be addressing himself to an order superior to the merely visual when he used the word "conceptual" to characterize his work in two manifesto like pronouncements he published in the late 1960s. And once the term was put in play, "conceptual art" was like a ball that the art-world immediately ran with, driving deep into the territory of Idealism. No Pythagorean dream was too exalted for this art not to be able to reflect it as visual metaphor, as diagrammatic manifestations of the Real. But LeWitt's "ideas" are not generally to be found in that high place. The kind of idea he inevitably uses is subversive, addressing itself to the purposelessness of purpose, to the spinning gears of a machine disconnected from reason. Robert Smithson spoke of this when he wrote, "LeWitt is concerned with enervating 'concepts' of paradox. Everything LeWitt thinks, writes, or has made is inconsistent and contradictory. The 'original idea' of his art is lost in a mess of drawings, figurings, and other ideas. Nothing is where it seems to be. His concepts are prisons devoid of reason." LeWitt spoke of it also when he wrote, "Irrational thoughts should be followed absolutely and logically." The consequence of obeying this direction, and LeWitt's art does obey it, is to arrive at the opposite of Idealism. It is to achieve an absurd Nominalism as Incomplete Open Cubes -as we saw in Variations of Good.

Now I can begin to suck. Watch me closely. I take a stone from the right pocket of my greatcoat, suck it, stop sucking it, put it in the left pocket of my greatcoat, the empty one (of stones). I take a second stone from the right pocket of my greatcoat, suck it, put it in the left pocket of my greatcoat. And so on until the right pocket of my greatcoat is empty (apart from its usual and casual contents) and the six stones I have just sucked, one after the other, are all in the left pocket of my greatcoat.

The aesthetic manipulations of an absurdist nominalism are hardly new with LeWitt. They appear everywhere throughout the production of Minimalism, beginning in the very early '60s, and are of course to be found in the literature most venerated by that group of sculptors and painters: the literature of the nouveau roman and of Samuel Beckett. To speak of what LeWitt shares expressively with his generation is not to diminish his art; rather it is to help locate the real territory of its meaning. It is an absurdist Nominalism, for instance, that flattens the narrator's voice in *Jealousy*, as we are told of a grove of banana trees through the painstaking, persistent, sadistic description of its individual rows. The effect is of course to drive attention away from the grove of trees and back to the voice and its obsession to count.

Pausing then, and concentrating, so as not to make a balls of it, I transfer to the right pocket of my greatcoat, in which there are no stones left, the five stones in the right pocket of my trousers, which I replace by the five stones in the left pocket of my trousers, which I replace by the six stones in the left pocket of my greatcoat. At this stage then the left pocket of my greatcoat is again empty of stones, while the right pocket of my greatcoat is again supplied, and in the right way, that is to say with other stones than those I have just sucked. These other stones I then begin to suck, one after the other, and to transfer as I go along to the left pocket of my greatcoat, being absolutely certain, as far as one can be in an affair of this kind, that I am not sucking the same stones as a moment before, but others.

And the passage from Molloy about the sucking stones is one of many possible instances from Beckett in which the gears of ratiocination proceed to spin in an extraordinary performance of "thinking," where it is clear that the object of this "thought" is entirely contained within the brilliance of the routine. It is like music-hall performers doing a spectacular turn, switching hats from one head to the other at lightning speed. No one thinks of the hat as an idea: it is simply a pretext for a display of skill-as is the "problem" of the stones. It is the ironical presence of the false "problem" that gives to this outburst of skill its special emotional tenor, its sense of its own absolute detachment from a world of purpose and necessity, its sense of being suspended before the immens spectacle of

the irrational. For LeWitt's generation a false and pious rationality was seen uniformly as the enemy of art. Judd spoke of his own kind of order as being "just one thing after another." Morris and Smithson spoke of the joy of destruction. For this generation the mode of expression became the deadpan, the fixed stare, the uninflected repetitious speech. Or rather, the correlatives for these modes were invented in the object-world of sculpture. It was an extraordinary decade in which objects proliferated in a seemingly endless and obsessional chain, each one answering the other-a chain in which everything linked to everything else, but nothing was referential. To get inside the systems of this work, whether LeWitt's or Judd's or Morris's, is precisely to enter a world without a center, a world of substitutions and transpositions nowhere legitimated by the revelations of a transcendental subject. This is the strength of this work, its seriousness, and its claim to modernity. To give accounts of this kind of art that misconstrue its content, that entirely misplace the ground of its operations, is to invent a false justification of the work which traduces and betrays it. Aporia is a far more legitimate model for LeWitt's art than Mind, if only because aporia is a dilemma rather than a thing.

¿No nos suena la operación? En efecto, es exactamente la misma que ya habrá sido utilizada por nosotros en innumerables ocasiones. Pero el arte no puede reducirse a sus operaciones, a su técnica o a su artefacto, como sucede triste y demasiado habitualmente en lo contemporáneo. El verdadero arte es el ArchiAcontecimiento. En una antepenúltima nota de su Diario, la del 30-06-88, anotaba Le Bot lo siguiente: "L'événement artistique est toujours ça: advient ce qui doit advenir, qu'on nomme le Destin. Les arts sont le mode de la pensée qui le piègent. Ils sont des pièges à destin. Son événement vous prend toujours par surprise. Il n'est ni prévisible ni imprévisible. L'événement artistique est l'Événement: la rencontre du réel comme énigme. Il est événement de langage: effet du travail opéré par un corps parlant sur le corps de sa langue et du corps de la langue sur mon corps. Mon corps apprend de sa langue ce qu'il est, lui, capable de dire; ce qu'il est, le disant. La langue parle mon corps, lui donne une parole inouïe, jamais répétable. C'est pour ça qu'on écrit et ne cesse d'écrire. Ainsi tout corps est destiné à nommer lui-même sa mort. Il lui donne son nom ou il l'esquive, mais nul autre que lui ne peut assumer le travail de la dire. Qui n'est surpris par sa venue pourtant fatale?". Lo que puede un cuerpo, lo que puede un lenguaje puesto en (in)estético comunismo de lo sensible: eso habrá sido, todo lo contemporáneamente que se quiera, el arte.

Claro que la mierda, incluso como vocablo, es anterior al comienzo, dado que el sujeto se relaciona con el Otro mediante el fantasma del objeto, simulacro, sexo, excremento, alimento, herida. Y también: la mirada y la voz. *Coupure*: sexo ausente. Es decir, sexo textualizado. Dirigido en catástrofe, erguido en disfunción, sublevado en omni-impotencias teóricas. Cuanto más mejor, o sea, en una palabra: el amor.

4.2.3. A-TEMÁTICA. Beckett y el amor

"Amar es dar lo que no se tiene" (*aimer; c'est donner ce qu'on n'a pas*). Se conoce que el logion

lacaniano viene de un tal Platón, lacaniano por anticipación. Fijémonos bien: en el amor uno da, no aquello que tiene sino lo que no tiene. Lo que no se tiene porque, en verdad, es ello lo que nos tiene. Así pues, lo que no se tiene pero que nos tiene, eso, no puede dejar de ser otra cosa que el Inconsciente. Por tanto, amar no es más, ni tampoco menos, que dar el Inconsciente. Volvamos a Badiou:

La phénoménologie beckettienne de l'enquête amoureuse dégage, à partir de *Comment c'est*, la bipolarité suivante du point du 2 de l'amour :

- la position féminine combine l'errance et le récit : la femme voyage et parle dans la procédure amoureuse.

- la position masculine connecte la fixité et l'impératif. L'homme reste immobile et donne impérativement des ordres silencieux.

Quand l'errance se lie à la fixité et quand le récit répond à l'impératif silencieux, cela porte un nom propre : le bonheur. Au cours précédent, nous avons vu que l'amour distribue des positions selon 2 modes situationnels : rencontré ou être rencontré, respectivement la position masculine, dite par Beckett du bourreau, la position féminine, dite de la victime. Cela concerne la procédure amoureuse. Mais au départ il y a 4 grandes positions qui valent indépendamment des 4 procédures génériques et qui sont : l'errance, la fixité, le récit, l'impératif.

- **l'errance** désigne une propriété générale de la fidélité post-événementielle, à savoir le caractère aléatoire de son trajet en figure de disposition hasardeuse.

- la **fixité** du point nominal fait office de trace de l'événement dans la situation.

- le **récit** donne les moyens de faire le point sur une vérité en ce qu'on doit toujours faire le bilan des enquêtes, ie faire en sorte qu'il soit toujours possible de reparcourir le trajet en tout point du trajet pour un cumul expérimental des enquêtes menées.

- **l'impératif** c'est le mode de la fidélité, il traduit formellement le caractère infini de la procédure.

Résumons : je vais au hasard sous un nom fixe faisant le point et continuant toujours.

[...]

Femme : errance et récit

La position féminine combine l'errance et le récit, autrement dit seule une femme voyage et parle dans la procédure amoureuse. La parole féminine énonce le sensible, ie l'enquête elle-même. On peut dire qu'elle prononce le récit de l'infini.

Homme : fixité et impératif.

La position masculine connecte la fixité et l'impératif, autrement dit, un homme reste immobile et donne impérativement des ordres silencieux. L'impératif masculin reste muet, silence par lequel il tente d'extorquer le récit de l'infini et tente ainsi de combler le silence. Enfin, **l'amour n'est pas un état**, mais un travail sui generis qui s'effectue au fil des enquêtes, temporalité au cours de laquelle peut se produire une articulation des polarités masculine et féminine. Quand l'errance se lie à la fixité, l'amour est en capacité de bonheur. Quand le récit répond à l'impératif, cela porte un nom propre, le bonheur.

Por un lado, el amor de verdad es la lengua de la duración (el envejecimiento beckettiano, en última instancia) y cuestión de palabra, de transferencia, como todo lo que hace frufurú. *Les mots inscrivent l'amour dans la pensée. L'amour est l'écriture du poème à l'aimée. L'amour est un travail de langue*

ou il en est l'effet. Il est le don de langues. Tout amour se donne dans la langue. Qui aime la langue reçoit d'elle ses amours. Et il n'y aurait d'amour sans réserve ni détour que de la langue. Por otro lado es también matemática: la escena de lo 2. Y, en su último contorno: el comunismo más minimalista, a saber, el de la pareja. Su atributo, en este sentido, no sería otro que la felicidad.

Ojo/amor/mirar...

Mira lo que ves : el amor *das Liebe* : es lo que estaba en medio.

He ahí el amor llegando, como Mercier y Camier, siempre demasiado pronto y demasiado tarde, siempre balbuciendo: no... un segundo más, nada más que uno, el tiempo de aspirar este vacío... conocer la felicidad :

Absence meilleur des biens et cependant. Illumination donc repartir cette fois pour toujours et au retour plus trace. À la surface. De l'illusion. Et si par malheur encore repartir pour toujours encore. Ainsi de suite. Jusqu'à plus trace. À la surface. Au lieu de s'acharner sur place. Sur telle et telle trace. Encore faut-il le pouvoir. Pouvoir s'arracher aux traces. De l'illusion. Vite des fois que soudain oui adieu à tout hasard. Au visage tout au moins. D'elle tenace trace.

Parti pas plus tôt pris ou plutôt bien plus tard que comment dire ? Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire ? Qu'annulé. Non mais lentement se dissipe un peu très peu telle une dernière traînée de jour quand le rideau se referme. Piane-piane tout seul où mû d'une main fantôme millimètre par millimètre se referme. Adieu adieux. Puis noir parfait avant-glas tout bas adorable son top départ de l'arrivée. Première dernière seconde. Pourvu qu'il en reste encore assez pour tout dévorer. Goulûment seconde par seconde. Ciel terre et tout le bataclan. Plus miette de charogne nulle part. L'échées babines baste. Non. Encore une seconde. Rien qu'une. Le temps d'aspirer ce vide. Connaître le bonheur.

Mal vu, mal dit, 1981

Por lo demás, siempre hay y habrá ese pequeño algo (la singularidad, el *pas-tout* o el *etwas*) contra el todo y la nada vaporosa de la ideología. Lo cual, aunque sólo sea en conclusión, solemos aceptar de buen grado. ¿Por qué ? Por amor y por idiocia, fundamental pero no exclusivamente.

4.2.4 A-TEMÁTICA. Beckett y la política

Ni evolución ni revolución: la evolución es para los primates y, la revolución, ella, es para los burgueses. Ahora que, la mayor contribución de Beckett a la emancipación política, a la desproletarización por venir y aun en curso es, a nuestro juicio, el idiota, pero un idiota internacional, subversivo:

En un curso sobre Spinoza de 1980, Deleuze observa lo siguiente: "Literalmente, yo diría que se hacen los idiotas. Hacerse el idiota, hacerse el idiota siempre ha sido una función

de la filosofía”. Es una función de la filosofía representar el papel de idiota. Desde un comienzo, la filosofía está muy unida al idiotismo. Todo filósofo que genera un nuevo idioma, una nueva lengua, un nuevo pensamiento, habrá sido necesariamente un idiota. Sólo el idiota tiene acceso a lo *totalmente otro*. El idiotismo descubre al pensamiento un *campo inmanente de acontecimientos y singularidades* que escapa a toda subjetivación y psicologización. [...] El idiota es un idiosincrásico. La idiosincrasia es una mezcla particular de los fluidos corporales y de la hipersensibilidad que resulta de ellos. [...] A la vista de la coacción a la comunicación y a la conformidad, el idiotismo representa una praxis de la libertad. El idiota es por esencia el desligado, el desconectado, el desinformado. Habita un *afuera impensable* que escapa a la comunicación y a la conexión: El idiota da vueltas como una rosa arrancada en el remolino de los hombres resueltos, de los hombres en consenso. Habitantes y miembros de una conformidad enigmática. El idiota es un hereje moderno. Herejía significa *elección*. El herético es quien dispone de una *elección libre*. Tiene el valor de desviarse de la ortodoxia. Con valentía se libera de la coacción a la conformidad. El idiota como hereje es una figura de la resistencia contra la violencia del consenso. Salva la magia del marginado. Frente a la creciente coacción a la conformidad sería hoy más urgente que nunca aguzar la *conciencia herética*. El idiotismo se opone a la dominación neoliberal, a la comunicación y vigilancia totales. El idiota no comunica. Pues se comunica con lo incommunicable. Así se recoge en el silencio. El idiotismo construye espacios libres de silencio, quietud y soledad en los que es posible decir algo que realmente merece ser dicho. [...] El *idiot savant* tiene acceso a un conocimiento totalmente distinto. Se eleva sobre lo horizontal, sobre el *mero estar informado o conectado*: El *idiot savant*, como se solía llamar primero a los autistas, podría quedar libre como concepto y ser aplicado a aquellos aventureros que están unidos de otra manera que únicamente entre sí. El idiotismo abre un espacio virginal, la lejanía que requiere el pensamiento para iniciar un hablar totalmente distinto. El *idiot savant* vive en la lejanía como estilista. Una tensión vertical lo capacita para una *concordia superior* que lo hace receptivo para los *acontecimientos*, para las *emisiones del futuro*. Estilista, erguido en una columna, antena. Las ondas de la emisión desmesurada generan en la boca del santo el mismo murmullo que las señales débiles que el idiota recibe del mundo. [...] Inteligencia significa escoger entre (*inter-legere*). [...] La inteligencia sigue la lógica de un sistema. Es inmanente al sistema. Así pues, la inteligencia no tiene ningún acceso a lo *totalmente otro*. Habita lo horizontal mientras el idiota toca lo vertical, abandonando el sistema predominante, es decir, la inteligencia. La idiocia es la verdadera vida, la inmanencia de la inmanencia. “El capital se manifiesta como *trascendencia* que se aliena de la vida. La *inmanencia como vida* supera esta relación de enajenación”. “La pura inmanencia es el vacío que no se deja psicologizar ni

subjetivar. La vida inmanente es, por el vacío, más ligera, rica, incluso libre. No la individualidad o subjetividad, sino la singularidad distingue a los idiotas. En su esencia es similar a los niños, que todavía no son un individuo, una persona. No constituyen su existencia cualidades personales, sino acontecimientos impersonales. [...] El idiota se asemeja al *homo tantum* que ya no tiene ningún nombre aunque no se le puede confundir con nadie. El nivel de inmanencia al que tiene acceso es la matriz de la des-subjetivación y de la des-psicologización. Es la negatividad, que arranca al sujeto de sí mismo y lo libera en la inconmesurabilidad del tiempo vacío. El idiota no es ningún sujeto: “más bien una existencia floral: simple apertura hacia la luz”³⁷⁰.

La subversiva nada beckettiana habrá sido autopartenogenética en su vacío: no hay nostalgia por el Todo en Beckett, no hay sentimiento familiar, ni utopía de tutela totalitaria, ni abismo de la fusión afectiva, ni tampoco pamplinas de paraíso perdido que esconden la más oscura aspiración a la muerte. Si decimos que en Joyce, por ejemplo, hay un Motherwell (y una Motherwell, por supuesto), en Beckett lo que tendremos es una Motherwrong. *Anger, awe, awkward, axle, bag, bark, bask, billow, bleak, boulder, bread, bug, bulk, clip, crawl, crook, cur, dirt, drag, dream, dregs, drip, droop, egg, fellow, flat, fog, freckle, gap, gape, gawk, gift, glitter, gosling, guest, gust, haggle, heathen, irk, keel, kindle, knife, knot, lad, leather, loft, mistake, muck, muggy, oaf, odd, outlaw, plow, raft, ransack, rive, root, rotten, rugged, scant, scarf, scrape, scrap, skid, skin, shirt, skull, sky, slaver, sleuth, snare, snub, stagger, stammer, thrift, tidings, ugly, until, weak, well, whirl, window, wrong...* He ahí un breve listado alfabético de vocablos, entre otros miles que incluirían pronombres, verbos y nombres de objetos cotidianos, que proceden del nórdico.

Pero para ver hace falta estar ciego, por otra parte. El silencio es, pues, el “état”, pero no el “étant donné” del Inconsciente que aulla, el silencio son los supuestos datos de la estadística pero no los sabores o colores de la física de partículas o los colores y timbres del piano preparado de Cage. Por eso la gris estadística, que en realidad se desvela como una antidualéctica del número pasivo, y no la encuesta surrealista, se ha convertido en el instrumento preferido del Estado burgués. Y por eso, asimismo, Duchamp se hacía solo el chocolate, las esculturas musicales y era todo un campeón jugando al ajedrez. Incluso a ciegas, como Morphy (con “o”, sí, pues se trata del ajedrecista del que procede el nombre del personaje y la novela de Beckett)... o como, luego, tan

³⁷⁰ Cf. HAN, Byung-Chul; *Psicopolítica*, Herder, Barcelona, 2014; pp. 63-66. La proletarización, en el sentido más marxista del término, es un proceso de pérdida de saber, es decir de verdadera vida y existencia. La desproletarización, al contrario, debe entenderse como un procedimiento de recuperación de verdadera vida ausente, emancipador. De modo que el idiota internacional es el comunista de nuestros tiempos. Así y no de ninguna otra manera pensamos que habría de leerse, por ejemplo, “El despoblador” de Beckett. *Id est*: traduciéndolo como “El desproletarizador”. Bajo esa luz su tono se vuelve muchísimo más subversivo.

sólo un poco más tarde, Broodthaers:

Ser bien pensant... o no ser. Ser ciego

¿Qué es el Arte? Desde el siglo XIX la pregunta ha sido planteada al artista, al director de museo y al amante del arte por igual. Dudo, de hecho, que sea posible dar una definición seria del Arte a menos que examinemos la pregunta en términos de una constante, me refiero a la transformación del arte en mercancía. Este proceso se ha acelerado a tal grado hoy día que los valores artísticos y comerciales se superponen. Si lo que nos ocupa es el fenómeno de la cosificación, entonces el Arte es una representación particular de este fenómeno: una especie de tautología. Después podríamos justificarlo como afirmación, y al mismo tiempo procurarle una existencia incierta. Luego tendríamos que considerar cuánto podría valer una definición así. Una cosa es segura: los comentarios sobre Arte son resultados de movimientos en la economía. Nos parece dudoso que dichos comentarios pudieran describirse como políticos.

El Arte es prisionero de sus fantasmas y su función mágica cuelga en nuestras paredes burguesas como símbolo de poder, parpadea entre las peripecias de nuestra historia como un juego de sombras... ¿pero es artístico? Leer los escritos bizantinos nos hace recordar el sexo de los ángeles, a Rabelais y a los debates en la Sorbona. Por el momento, todas las investigaciones lingüísticas terminan en una misma glosa, que a sus autores les gusta llamar crítica, Arte y Literatura... ¿Cuál de los rostros de la luna está oculto? Y cuántas nubes y visiones fugaces hay.

Aquí no he descubierto nada, ni siquiera en Estados Unidos. Elijo considerar la labor del Arte como una labor inútil, apolítica y de poco significado moral. Impulsado por alguna inspiración abyecta, confieso que podría experimentar una especie de placer si me demostraran que me equivoco. Un placer culposo, pues sería a costa de las víctimas: los que creyeron que yo tenía razón.

Monsieur de la Palice es uno de mis clientes. Le encantan las curiosidades, y él, que hace reír a los demás, encuentra en mi alfabeto un pretexto para su propia risa. Mi alfabeto está pintado.

Todo esto es bastante oscuro. Se invita al lector a adentrarse en esta oscuridad para descifrar una teoría o para experimentar sentimientos de fraternidad, esos sentimientos que unen a todos los hombres, y sobre todo a los ciegos.

BROODTHAERS, Marcel

He ahí otra exitosa práctica del fracaso: cuando en 1964 Broodthaers, mallarmeano hasta la médula, incrusta en un semibloque de yeso (o de algún polímero sintético parecido) la tirada sin vender de su último poemario *Pense-Bête*. Pero Broodthaers, muy a pesar de su insinceridad, denostada por él mismo, no pensaba tontamente y, sin duda, será el gran transvalorizador de todos los valores (*Umwertung aller Werte*) en el arte contemporáneo de primera fase. Volvemos, así pues, a la primogenitura mallarmeana, absolutamente presente, asimismo, en Beckett.

« A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » Crise du vers.

Por tanto, Beckett se nos sublima, para colofonar, y además hace mella como el ruido más musical

del anonadamiento simbólico, dialéctico, fenomenológico (en esa ausencia de todos sus jarrones). Habrá sido, por así decir, como el ruido de la paz de un atardecer en el que la hipótesis del inconsciente deviene, al fin, inseparable de la hipótesis comunista. Y bien pudiera suceder, o no, entonces, que su lacónica conspiración se las traiga en tumulto, ni que decir tiene.

EPI-LOGOS
IN GUISE OF FORECLOSURE

La Literatura ha no existido siempre. Al cuanto del plustrabajo inestético-escritural, subsumido en las condiciones capitalistas de producción, se le llamó y, por el momento se le sigue etiquetando de ese modo, aunque no sin suponer una exageración desmesurada: La Literatura. Esta *aisthesis* literaria regimentada hoy en nuestra realidad visible, así pues, no habrá sido sino, acaso, el menoscabo del antiguo olvido mítico, allegado al sonado aniquilamiento de los también premodernos lapsos poético-representacionales³⁷¹.

Wirklichkeiten hay, ahora bien, todas las que se quieran. Al menos de palabra. En alemán, por ejemplo, está el *real* que designa a la realidad (*Realität*) de la cosa (*res*), pero también el termino *wirklich* para referirse a la efectividad (*energeia*) en general y, luego, en el plano de inmanencia, está el *reell*, no así en inglés, francés o español, donde tenemos que contentarnos con la dupla realidad/real (*reality/real*, *réalité/réel*, realidad/real). Distintas palabras sí, pero, finalmente, real no hay más que uno³⁷²: el de las realidades de lo real trabajando para lo peor en el mejor (?) de los mundos posibles. *Words, works & worlds...* He ahí un eslogan, más o menos final, como decimos, a falta de los “worldsmakings” que se tengan a bien imaginarse... cuando mundos, a todo esto, no debe haber más que uno. Al menos para la dieta mediterránea más primigenia y, en el paratiempo, más actual en nuestras postrimeras posmodernidades, a saber: el relato, la experiencia

371

Étiquette. «En littérature, nous avons madame, une sorte d'étiquette à laquelle doivent se soumettre la personne et le livre d'un auteur. En un mot, il y a un costume à la mode, et ceci, je crois, est ce qui vous apparaîtra le plus important. Il ne s'agit encore ni du style, ni des idées, ni du plan, ni du titre de votre livre, mais de la forme sous laquelle vous devez vous produire », escribía ya Balzac en su NOUVELLE THÉORIE DU DÉJEUNER, pag. 693 y ss. Y es que el “yo” resulta siempre de un agujero de violento vacío, gris silencio, y ello incluso hoy, zaratustreando como andan los «yoes» en la civilización y sus discotecas: *the oneness of language as infinite syzygy*. Desde Hércules encadenado al Monte Etna hasta el “Un hombre que duerme” de Perec, pasando por Barbey d'Aurevilly, el panorama habrá sido resueltamente balzaquiano. Pero hoy ya no hay dandys, sino hipsters y followers. Conque Balzac permanece más grande, y sin embargo más infinitesimal, que nunca, algo así como un monje gigante pasado por el reactor nuclear. El síntoma actual de esta profesión estética del Todo sigue dependiendo, ni que decir tiene, de la histórica plusvalía (también artística, literaria, etc.), esa tríbada engarzada con la canallada y la tontería. Ahora bien, no se descartan los testarudos rebrotes, con todo. Como decía Gracq: “el destino material de lo escrito tiene sus perspicacias”...

³⁷² Hay veces, sin embargo, que en Lacan parece como si, más bien, también hubiera tres: lo real imaginario (*id est* lo real erre que i: R(I)), lo real simbólico (es decir, lo real erre que ese: R(S)) y lo real real (o sea, lo Real real, lo real erre que erre: R(R)). Existe, así pues, una suerte de contaminación borromea, irreductible, entre las tres tópicas. Pero, esa, aquí, es una cuestión que, con ser crucial, realmente se nos escapa como un Odradek. Lo dejaremos en que, en psicoanálisis, la situación fantasmática es siempre triangular, o triansingular por decir mejor (una vez más: ¡el logaritmo amarillo!). Aunque eso queda para otras tesis. Más ulteriores, si cabe. Pero mucho menos “monumentáneamente” (sic). Si alguno, curioso polimorfo como nosotros, tiene interés en este contumaz “erre que erre” siempre puede visitar el canal de youtube en donde, últimamente, se están subiendo los vídeos del Seminario de Carlos Enríquez del Árbol, cuyo vínculo, a propósito, aquí dejamos para más veces: <https://www.youtube.com/channel/UCPnf094d1D4RIbdEmphbvgw>

de la pobreza, el hambre y el hambre de hambre. *N'est Pas? Isn't it?* En la realidad ampliada nunca se sabe. Ocurre que algún uno (por ejemplo: un mundo) se columbra y comparece a través de la multiplicidad³⁷³, haciéndonos indicadores prepositivos de la implicación la “y” la “en” y el “con”. Pero vamos a evitar, aunque sólo sea provisionalmente, la (por designarla de algún modo) *exaltatio utriusque mundi*. Incluso a tientas, habla la lengua de los asesinos.

Tal y como señala RSOU, por otra parte, un epílogo es, muy desde el principio o sea, obviamente, desde el azulado mito griego de los orígenes, un *επιλογος*: un logos por añadidura, sobrepuesto, una “consideración reflexiva y conclusiva por la que se invita al lector a *repetir* las fórmulas empleadas para desprenderse de ellas. Terminada la obra, hay que abandonar los artilugios utilizados, que no suelen ser sólo escaleras. [...] Ahora, en el epílogo, hay que repetir todo, para liberarse de lo *dicho* (*rêton*), según el consejo de Platón”³⁷⁴.

Repetir, por ejemplo: La literatura, sin duda, no habrá sido sino eso que nos hizo frufú. Que no se vea ahí nada extraviado, ni tampoco una presumida ley del corazón, casquería de lujo y demás morralla & quincallería hegeliana. Nada de lloros o quejidos. Nadie se prometió amor eterno, por supuesto. Por tanto, nada de Corazón Absoluto. Simplemente nos hicimos frufú. Y, sin embargo, ahora que nos queríamos tanto, tenemos todo el Arte por delante. ¿Cuando todas las lágrimas se hayan secado, se llorarán lágrimas taxidérmicas todavía? La única que puede llorar por sí misma es

³⁷³ En todo *mit-sein* ya hay algo de mundano *mundaneum*. Y más nos vale. Sobre todo ahora que el mundo se ha convertido en el “Grand Tour” de todos los turismos guiados por turistas. Nada más lejos de nuestra intención que el dárnoslas de recalitrantes. Pero hay que reconocer, ya va siendo hora, que el hipertexto que algunos se piensan escribir hoy, en el superabundante final de los libros, es más que mediocre. En la nube, actualmente, sólo hay pseudocrisis sin crítica o, peor aún, pseudocríticas sin crisis. Se trata del mismo culto a la personalidad de siempre (la *reduper*), sólo que por los más banales medios democráticos, es decir, los medios más pornográficos del presente. A día de hoy, tal y como sucede en las películas de Sorrentino, se respira un aire absolutamente decadente, por muy digital que sea (tal vez, precisamente, debido a ello: la pornografía es la relación directa, impensada e inmediata, un amor patológico si se quiere, entre el inconsciente y la cosa, por tanto, echa pasar por natural, por tanto: abominable) cuyo fondo, en efecto, no es más que ultraestético, y aun siendo supuestamente rojo (no es rojo todo lo que se mueve, ni tampoco, claro, todo lo que se está quieto), cada vez cuesta más ser respirado, francamente... La revolución de Internet fue, en este punto cabe recordarlo, un hecho militar, perfeccionado por el porno, y todo bajo cobertura estético-literaria. Basta con pensar en el mítico portal de Yahoo y, luego, ir a los viajes de Gulliver: después de haber pasado unos cuasi-dulcificadores meses en familia, o aún por ello, este se embarca en su última aventura (la preferida de Beckett, por cierto) hacia el país de los Houyhnhnm, unos caballos tan razonables, “caballerosos” y encantadores que nuestro capitán se deja esclavizar rápidamente por ellos. Sólo que allí se había topado, primero, con los animales miméticos más desagradables y odiosos que jamás hubiera imaginado. Bueno, pues, esos detestables humanoides muy capaces de tirar con excrementos a su ultrasemejante Gulliver (un *yahoo* maravilloso que, al fin y al cabo, odia amablemente al resto de execrables *yahoos*) no eran otros, en definitiva, que los *y.a.h.o.o.* Ahí lo tenemos: *Yet Another Hierarchical Official Oracle*. Puede que Internet mate a la Literatura. Y ¿qué? Tal vez, eso sea buena cosa. La Literatura, como ya hemos dicho, tiene el culo muy gordo. Pero, de lo no hay duda es de que La Literatura (la buena y la mala, pero la mala sobre todo) ya habrá estado matando a Internet desde los inicios del tinglado, y eso, sin duda, es muchísimo mejor. Habría que retomar, pues ya se dan las condiciones, un cierto periodismo por anticipación a lo Power Hebdo, o quizá una nueva *Encyclopédie des Apparences/Phénoménologie de l'Absence de l'Esprit*, es decir hacerlo ahora que todavía somos jóvenes.

³⁷⁴ Cf. SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria-Eikasía, Madrid, 2014. Donde Urbina nos anota al pie lo siguiente: ... *rêton gàr oudamôs estin hôs álla mathémata*... Platón, *Carta VII*, 341 C.

la burguesía, y sólo dejará de hacerlo a la que sea capaz de llorar por algún otro. Más vale ponerse al tajo. *Nous sommes embarqués* no obstante.

Una escritura, en cambio, no consiste más que en la cicatriz parlante de ese extraño cuerpo (a lo mejor en exclusión interna) extralituraterrario. Es ya un corchete de locura (a favor y en contra de la locura), una señal costosa sí, una escritura cualquiera. De ahí que, asimismo, hoy tengamos más miedo que nunca a ser leídos por la inescritura de ciertos textos: los diatextos, los fenotextos, y los sinthotextos. De modo que no existe, aquí, profesión delirante ni *Öberbegriff* que valgan, esas tácticas de ciego³⁷⁵. Es una inescritura genérica en su devenir sujeto, en fin, lo que nos mantiene al margen de la plusvalía, la tontería, la canallada. O, dicho de otro modo, es una inescritura lo que nos mantiene a raya de la Historia³⁷⁶. Es este empantanamiento mismo entre la “estiercritura” y la “gliteragluglutatacultura” de los filisteos. Por lo que habrá que mejorar, y muy mucho, el estilo a la hora de la joycena natación en el avistado naufragio de uno mismo³⁷⁷.

³⁷⁵ Es lo que tiene, por otro lado, ser tan negro como feminalmente invisible: *I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids -- and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination -- indeed, everything and anything except me.* En su expulsión a lo real, las palabras de Ellison siguen sublevando nuestra invisible negritud, falta de suelo e inexistencia hasta el escándalo: en efecto, yo soy allí donde estoy deveniendo un negro invisible con cara de judío agitadamente jesuita, es decir, allí donde ni por asomo me pienso pensar, allí donde H.C.E, precisamente, donde “here comes everybody”, allí: en el comunismo del “undercommons”. Es también esa, la negra judeidad sin suelo (*Bodenlosigkeit*), la que nos declaró y con la que nos maldijo el nazi Heidegger en sus *Schwarze Hefte*. Sólo que, siguiendo a Marx, Freud y Husserl, judíos del saber todos ellos, habría que darle, antes que nada, una semántica positiva a todo ese cotarro: invisibles, vale, pero leyendo con un lápiz en mano porque, acaso, nos sabemos más que capaces de escribir, en deuda, todavía mejor que eso. De modo que todos los negros irlandeses judíos cornudos jesuitas agitados del mundo ¡abandonemos de una vez Palestina!

³⁷⁶ Claro que escribir, en el *impasse* ahora, también equivale a no leer y, por tanto, reenvía, en consecuencia, a no releer. Para escribir una sola frase, se dice que Flaubert describía 30, siendo las 29 atragantadas las que inescriben, paradójicamente, la única lectura que vale, a saber, la que se mete a releer subrayando. *Working in a coma*, es decir, en un y una coma, genéricamente. He ahí todo un estiloso “imbroglio”. Y es que la genericidad de una inescritura cualquiera estriba, primera y últimamente, en el hecho mismo de que, bien mirado, “menea” acontecimentalmente los fenómenos, síntomas y verdades. De modo que los “lectores modelo” son los fenomenólogos “modelo”, dialécticos “modelo” y psicoanalistas “modelo”, es decir, unos sujetos en vías de extinción en todas partes. *Claude Simon pensait même trouver dans les brouillons de Flaubert des beautés expulsées de la version définitive du roman*. La única lectura modelo es la lectura creadora. Y la creación nunca es placentera.

³⁷⁷ Pero la locura, ella, es también otra cosa. Digamos que una psi-cosa, pero no sólo (también existe la locura dialéctica y la fenomenológica en sus diacosas y fenocosas). Es, en resumidas cuentas, el agujero alrededor del cual gira el pensamiento, y el que hace, imprepensablemente, que el pensamiento piense. Célebre se ha vuelto, a todo esto, la definición foucaultiana: “la locura es la ausencia de obra”. Y, sin embargo, la locura sería, antes bien, la obra de una ausencia. Tal y como sostenía Daniel Sibony, casi al día siguiente del best-seller foucaultiano: “Voici une vague d'événements, des éclats de temps, du temps qui n'est pas linéaire, pas même cyclique, et pourtant 'ça revient'. *Le temps, c'est le corps vivant de l'être qui se met en acte, en éclats fugaces*, parlants, éclairants, voire éblouissants. Ça se lit comme ça s'offre: en tous sens. L'objet est ici l'événement actuel, c'est aussi le sujet: du reste, l'événement est toujours acte, *activité* du temps, même si personne n'en fut l'acteur: en lui, l'être se fait actif, remuant, présent. L'événement es l'acte où l'être (qui fait être tout ce-qui-est) se fait présent et met du temps à passer, nous mettant donc sous le signe de sa *présence* de son passage. [...] Si l'événement c'est ce qui résiste à passer comme pour maintenir - encore- la présence du temps, on comprend que des *oeuvres* d'art ou de culture fassent événement, à la fois par leur présence, et par l'événement qu'elles contiennent. Pour elles, aussi, l'événement c'est ce qui de l'origine se répète”. Es exclusivamente en el fuera de tiempo de la obra de una ausencia, en esa superficción que es la locura, donde no

Y sin embargo, dada la milhojaldrada ontología (escritura) en hueco que aquí nos hemos gastado, lo que se descubre ahora, de golpe, es que el “logos” –el del pró-logos y el del epí-logos– no era en realidad más que un lago. Laguna de la pobreza, cuya experiencia permanece relatante, sin duda, pero laguna donde habrán venido a caer esas meteóricas lituratierras, tan pobres asimismo, como para prescindir definitivamente de Dios y amo, es decir, también, del “yo soy” devenido en el autoconsciente Anarquista Coronado con derecho de pernada un poco en todas partes. De Oriente a Occidente. *Killing me softly with McDonalds*. De Occidente a Oriente. *Killing me softly with Islam*. De las ruinas de Alepo, si es quedan ruinas, a la pompa bruselense en sede de la OTAN. Tan lejos y tan cerca: el Bienestar en la Barbarie. Y esta asfixiante cultura y esta angustia gimnopedada. El mundo entero lleva camino de convertirse en un Parque de Atolondramiento³⁷⁸.

De modo que el discurso no es logos, sino antes bien, lago, país lagunar, lacustre borde de locura. Un lago que posee entrelagos que se ahojaldran en entredoses fenomenológicos, psicoanalíticos, dialécticos, en catástrofes y maravillas, en fin, muy estromatológicas ellas. El arte, en cuanto no discurso, o sea en tanto comunicación si es que existe, es el más allá de ese principio.

hay rastro de acontecimiento. Y, en este sentido, nuestro presente puede sentirse muy orgulloso de los bienestares en la barbarie cultural que promueve y cornucopia por doquier (cada vez más a destajo). Sólo que en la psicosis no hay horizonte ni acontecimiento, la historia deviene ridícula y pesadillescamente el eterno retorno del yo en el ello, cumpliéndose cada vez única pero a cada momento. La locura que, en sus poses, jamás se imposta.

Tanto la locura, como la plusvalía, la canallada o la tontería son mecanismos de defensa contra lo real (recordemos: el Comunismo es lo real de la Historia). La mierdancolía de todo este tinglado consiste en palpar verdaderamente la trama exacta de las cosas (las fenocosas, las diacosas y las psicosas). Sabiendo, quizás a un tiempo, que ello nada bueno nos depara, que las cosas mismas nunca merecieron ser transformadas, ni mucho menos interpretadas, que la muerte viviente de las cosas, su prurito de pertinaz y encantador silencio, su universal tontería no es, a fin de cuentas, sino la astucia última de la Razón hegeliana y, a todas luces, nuestra más humillante e inmemorial derrota.

La obra de una ausencia, así pues: he ahí una definición posfoucaultiana para el otro nombre de la difamada “ausencia de obra”, pues confundir el pseudo-lenguaje de un metalenguaje (que no hay) con un lenguaje “otro” nos llevaría irremediablemente a transformar la captura simbólica en alienación integral: lo peor en eterno retorno, y ello todavía sin un más que imposible no-retorno de lo idéntico en la mismidad de su diferencia.

A estas alturas nadie va a escandalizarse en relación a esa miseria, desde luego, puesto que semejante inteligencia sin sujeto se nos vuelve tan natural como la vida misma, lo que también puede querer decir, si aún le damos crédito al golpista destetado que respondía a la perfección del semblante nominado en Baudelaire, “abominable”. La, así llamada, “vida misma” no es más que una (otra) formación del inconsciente, así como el interpelado (en) sujeto lo es también del mismísimo inconsciente y el escándalo reposa en una maniobra del detalle. La ignorancia es una facultad del lenguaje, pero la canallada, la plusvalía y la locura no.

³⁷⁸ No bromeamos, el Dismaland fue el parque de atolondramiento (*Bemusement Park*), que se inventó Banksy en Weston-Super-Mare. Permaneció abierto hasta el 27 de Septiembre de 2015. Y entre otros colaboradores contó con la siguiente lista de artistas: Andreas Hykade, Amir Schiby, Ammar And Rabbo, Axel Void, Banksy, Barry Reigate, Ben Long, Bill Barminski, Block9, Brock Davis, Caitlin Cherry, Caroline McCarthy, Damien Hirst, Darren Cullen, David Shrigley, Dorcas Casey, Dietrich Wegner, Ed Hall, El Teneen, Escif, Espo, Fares Cachoux, Foundland, Greg Haberny, Huda Beydoun, James Joyce, Jani Leinonen, Jeff Gillette, Jenny Holzer, Jessica Harrison, Jimmy Cauty, Joanna Pollonais, Josh Keyes, Julie Burchill, Kate MacDowell, Laura Lancaster, Lee Madgwick, Leigh Mulley, Lush, Mana Neyestani, Maskull Lasserre, Michael Beitz, Mike Ross, Neta Harari Navon, Nettie Wakefield, Paco Pomet, Paul Insect & BAST, Peter Kennard & Cat Phillips, Polly Morgan, Pure Evil, Ronit Baranga, Sami Musa, Scott Hove, Severija Incirauskaite-Kriauneviciene, Shadi Alzaqzouq, Suliman Mansour, Tammam Azzam, The Astronauts’ Caravan, Tinsel Edwards, Wasted Rita, Zaria Forman... Recibió más de 150.000 visitas y, una vez desmantelado, sus materiales fueron enviados al campo de refugiados de Calais. El último día se dejaron caer por ahí, las Pussy Riot, De la Soul y Damon Albarn. Pero vamos que, incluso, en Disneylandia-Siria, nuestro Corán seguirá siendo joyceano.

L'explosion sur les littorals: embruns, écumes, roulement de gravier sur les plages. Les lisières ou confins de la langue ne sont pas seulement à ses bords. Ils lui sont internes. Estar aquí es ya errar bajo lo impensable... estar aquí. Le lac est ce fleuve élargi qui descend des Alpes et porte une période glaciaire au nom vermulair, Würm, rappelant la notation fine Lou sur le perce-oreille de Nietzsche, l'Ohrwürm, le ver d'oreille, qu'aucun effort en transformera en surver ou super-ver, en sur-perce-oreille. Pero el Wurm se agranda y se encoge a los pies de Lou, amada por Nietzsche, Reé, Freud, Tausk...

Una escritura que no obedece a literaturizarse, al final, ya habrá empezado, paradójicamente, por conculcar su pulsión a devenir toda, a devenir *La*. Siempre en otra parte, siempre en *l'autrement*. las escrituras del no-todo habrán comenzado, desde siempre y para siempre, no cesando jamás de no escribirse, en esa lacustre pulsión-pasión implicada en el *rien que signifiant*, del *rien que phénomène*, del *aussi que vérités*. Un “rien” este, ese “nada”, que los rusos llaman Nitchevo.

Y, a decir verdad, ya existía una especie de guerra total que se desdibuja en el paisaje de sus *Slogans*, donde Maria Soudaïeva nos brindaba, dolorosamente, los siguientes pedazos de un real según Nitchevo, es decir, después de la nada. Escuchémosla, aunque, como de costumbre, ya sea demasiado pronto y a la vez demasiado tarde, pues su numérica, mayúscula y exclamativa escritura no habrá tenido, a pesar de su pronta desaparición, desperdicio alguno:

APRÈS NITCHEVO

318. DESTRUCTION DE CE QUI RESTE, ET ENSUITE: LE REPOS D'AMBRE!
319. REPOSE-TOI MILLE ANS DANS L'AMBRE!
320. DANS L'AMBRE, SOUS LES RÉSINES, RÊVE À TA RENAISSANCE!
321. MILLE ANS DANS L'AMBRE, ET ENSUITE: RENAISSANCE!
322. REPOS MILLE ANS, SILENCE MILLE ANS, VENGEANCE MILLE ANS!
323. VENGEANCE MILLE ANS, ET ENSUITE: NITCHEVO!
324. NE RÉSISTE PAS AVEC LES FEMMES ROIDES, D'ABORD TRAHIS, ENSUITE TUE!
325. QUAND LE NOIR EST ATTEINT, L'ULTIME CHRYSALIDE ENCORE SE LÈVE!
326. APRÈS NITCHEVO, UNE CHRYSALIDE ENCORE SE LÈVE!
327. LES INCENDIES CRÉPITENT MILLE ANS, ENSUITE LES CHRYSALIDES, ET ENSUITE: NITCHEVO!
328. BONNE NUIT, CHRYSALIDES, BIENTÔT LA FIN, BIENTÔT LA FIN ENSEMBLE!
329. ENSEMBLE JUSQU'À LA FLAMME ET AU-DELÀ DES FLAMMES!
330. DEMOISELLES EXTRÊMES, FILLES DE LA ROUILLES, ENSEMBLE, ET ENSUITE: NITCHEVO!³⁷⁹

³⁷⁹ Cf. SOUDAÏEVA, Maria; *Slogans*, De L'Olivier, París, 2004; pp. 46-47. Se trata de la obra póstuma que le tradujo y estableció en francés Antoine Volodine a esta singularísima escritora de padre ruso y madre coreana, nacida en Vladivostok en 1954. El cifrado lenguaje de su suicidio en 2003, por supuesto, dio al traste con una práctica del

He ahí una experiencia (otra) de lo inexperimentable. Esa guerra total que es nuestra Verdadera Vida Ausente y que es también, en una palabra, aquella que atiende a los fenómenos, que se subjetiva en las verdades y atraviesa los fantasmas renaciendo, en las peores condiciones y circunstancias, sintomáticamente.

Una escritura, no hay duda, funciona a modo de hipótesis para La literatura, es decir: que se trata de su fuerza productiva. ¿A qué nos referíamos, entonces, con “inescritura genérica” a propósito de Beckett? A una escritura que desbarata el modo de producción literario, más en particular, su régimen estético, abriendo para el arte, he ahí el acontecimiento, un horizonte inestético. En algún sentido, se trata del cúlmén de la especie: su realización más privativa, también la más perfecta, donde un puro hablaser se inestetiza, paradójicamente y al través de los mayores quiasmos, en sujeto supuesto avenir.

El resto es el relato que, a su vez, no es otra cosa que el contrato. ‘Bien sûr, il n'y a pas d'autre récit que... le récit... Nulle part il n'y a d'autre récit que le réseau des récits entrecroisées. Il n'y a pas, au-dessus d'eux tous, un récit suprême, une sorte de Praesidium suprême du récit suprême, mais le fait est qu'on en l'a pas. Seulement –si chaque récit n'est récit de “rien”, s'il est enfermé “dans la tête”, dans cette boîte singulière où finalement il n'y a “rien”, alors ce récit n'*intervient* nulle part. Sur les autres récits, et au travers d'eux. Il n'intervient pas dans le rapport entre l'imaginé et le vu, entre le privé et le public, entre “serviteur” et “seigneur”, entre “moi” et “lui” (et ce “lui” que je suis). Il est... sans importance, finalement. Sans *action* sur quoi que ce soit. Or ce qui importe, n'est-ce pas justement ces “quantités d'action” qui se propagent dans le temps avec tel ou tel récit, avec leurs coupures surtout. et ce qu'on appelait utrefois la causalité –ce qui “précède” et qui “produit”, disait encore Corneille le Grand– est-ce que ça n'est pas finalement cette pure propagation du récit, ces sauts de l'une à l'autre de ses transcriptions? Le récit, cette chose qui n'existe pas, qui en pese “rien”, c'est pourtant une singulière charge – d'énergie. Et c'est ce qui le rend intéressant. Aussi inexistant que la lumière et, comme elle, fait de grains sans masse ni poids, échappant à la pesanteur et pourtant ayant action sur les corps pesants: le récit est ce qui agit en parlant. Le temps allemand entre deux guerres mondiales est fait de paroles surtout, inscrivant en tous sens un récit démesuré. Mais ce récit-là, on le sait –et Musil a employé tout le temps de sa vie à tenter de le montrer, sur le modèle de son “Action parallèle”– ce récit “mène à la guerre”: ainsi le

fracaso tan brillante como la que sólo ella hubiera podido darnos. De todos modos dejó sentadas un buen puñado de bases feminales para la inescritura. Como por ejemplo que, en las postrimerías de esta epopeya posexótica que es la del desastre del sujeto y la Verdadera Vida Ausente, no habrá ya ningún narrador, ninguna historia, ni prosa explicativa que valga, sólo voz genérica en medio del marketing, el silencio de las mercancías y la ubiestética plusvalía. Así pues ¡libertad para la ávida damisela de matrices extranjeras!

découvre l'Homme sans qualités, soudain. Mais graver la jointure entre parole et poids, entre corps et langage, entre animaux muets et animaux parlants, entre matière et le récit qui la volatilise tout le temps, c'est une tentative pour laquelle il faut... tout ce temps-là. Que l'on n'aura jamais le temps d'achever"³⁸⁰.

¿Qué es eso que jamás habrá tenido tiempo para acabarse? ¿Qué habrá sido lo único, si no lo más, genérico? No el héroe sino el desastre del sujeto, el errandubedeo sin error de la catástrofe, lo incogitable sin figura de juicio ni, de momento, tumulto o estrépito que despunte por encima del silencio de la mercancía: el éxito de todos nuestros fracasos. La castración, la *Spaltung*, la falta en ser... He ahí una *mathesis singularis* para el hipersueño literario: hacia la unidad siempre, así pues, como en los *Slogans* de Soudaïeva:

VERS L'UNITÉ

- HUIT CONTINENTS, UNE SEULE MER DE FEU!
- HUIT CIELS NOIRS, UNE SEULE GRANDE-NICHÉE!
- HUIT SOURCES DE BRUIT, UN SEUL SILENCE IMMENSE!
- ONZE LANGUES SORDIDES, UN SEUL LANGAGE ÉTRANGE!

Pero, comoquiera que la plusvalía siga siendo la madre del ubiestético plus-de-goce, asistiremos, pues, al devenir inorgánico, fantasmático, de La Literatura. *Omen absit*. Quiera verse o no, dado que la dictadura del naufragio con espectador ya no espera (y lo que es peor: no aguarda) nada, eso es, hoy mismo, una realidad de la menor relevancia. Sin embargo, el lugar vacío que deja se nos hace pasar por indiferente, a la vez que acuciante. No se trata de un veredicto, ni de un diagnóstico, sino de la topografía, más o menos filosófica (por lo tanto, para el estado actual de cosas: absolutamente insignificante), de un cada vez más lúgubre paisaje, en ruinas a todas luces y cuya desertificación está creciendo en este mismo instante. Y donde, por añadidura, ver no querrá decir, en lo sucesivo, más que: perderse en nadas, es decir, en miradas, en voces, en fantasmas, en frases. *Rien, cette écume, vierge vers... Maravilhosa vida marítima moderna*. Lo dicho: cuando las obras,

³⁸⁰ Cf. FAYE, Jean-Pierre; *Le récit hunique: essai*, Seuil, París, 1967. El relato es el contrato. Y, sin embargo, el contrato no sólo es un relato. Es también un quiste simbólico, un aborto del sentido, es decir: puro negocio. Lo curioso es que, en nuestras economías libidinales (narrativas, poéticas, relatantes), el negocio no hace más que diseminar el plus-de-goce (siempre metido a bulla). De ahí, entre otras cosas, nuestra tesis desprescriptiva de que no hay poesía sin policía, ni tampoco nación sin narración (salvo en Joyce, claro, que como ya hemos visto la narración se convierte en natación: *swimming motion*). Y por eso, también, la plusvalía se hace cada vez más ubiestética... vuelve estéticos todos sus flujos en todas partes. Por supuesto que la mierda, el semen, la sangre, la respiración misma son, como ya hemos dicho, flujos, y además muy humanos. Pero lo verdaderamente invivible, mortífero, es el hecho de que hasta las mareas tengan que depender del flujo de capitales. De modo que el problema no es lo gratis sino, precisamente, el “a cuenta” (y, ya que estamos, el “a cuento”) de quién. En lo libidinal, como en todo, no rendirse pasa por lo anti-económico (recordemos que la producción es necesaria siempre, la economía no). Y en ese sentido uno tendría que declararse, antes que nada, eyaculador de conciencia. Y, *a fortiori*, eyaculador de enajenación. La consigna bien pudiera ser la siguiente: yo no voto, yo no obro y yo no oso... ¡el oso es mi padre! He ahí también un cierto “Warhol’s “What”?”, al menos si eso se quiere.

en esta espuma cuántica, cambien de autor ese podría ser un verso, no ya medio de Mallarmé medio de Pessoa, sino de un posbloom cualquiera autorizándose a sí mismo en una escritura posgenocida.

Tal vez el puro verso de una voz, la eversión de un feminal canto, como el de Nozati, como el de Soudaïeva. Eso sí, con suerte, vuelven a repetirse. Cosa que dudamos hiperbólicamente. Y es que, desde siempre pero, radicalmente, a partir de 1945, algo esencial nos jugamos, pues, en las medianías de la catástrofe: tal vez la propia catástrofe o, cada vez única, la “Vida con Idea” en sí misma.

La historia de la catástrofe, hoy, desemboca exactamente en esta banalización mercantil, nuclear, técnica, de la plusvalía, cuyo imaginario realiza su impropia amenaza. Catástrofe: “mientras que, hasta aquel entonces, la palabra se había hecho notable por la estabilidad y coherencia de los diferentes sentidos que fue adquiriendo desde la Antigüedad. Se trata incluso de una paradoja que bien merece señalarse: la constancia era característica incluso de la brutal evocación del trueque, dado que, desde su aparición en lengua francesa con Rabelais hacia 1564, las diversas acepciones de este término apenas lo habían alejado de su raíz etimológica, aquella que servía, a saber, para designar primeramente un vuelco que se produce por inversión, un retorno que poco a poco había de significar destrucción, calamidad, desastre, perdición, ruina, drama, cataclismo.

Es decir un acontecimiento súbito y violento que porta en sí mismo la fuerza de cambiar el curso de las cosas. Un acontecimiento que es, a la vez, una ruptura y un cambio de sentido y que, debido a ello, bien puede suponer algo que ya sea un comienzo o, también, aquello que trae el fin. En resumen: un decisivo acontecimiento que perturba el orden del mundo, aun cuando traiga otro. De ahí la paradoja en la constancia semántica del vocablo: por mucho que, aparentemente, se nos manifiesten contradictorios, los diferentes sentidos que recubre históricamente tienen en común el hecho de privilegiar el momento en que la modificación deviene evidente, el instante, por así decir, en que se conforma la cresta de la ola.

Así, bizarramente, asistiríamos a la “catástrofe trágica” que hace perdurar hasta el siglo XVIII la acepción griega según la cual el vocablo remite al sentido terminal de abocar, desembocar e incluso morir. Solamente será la devastación física y mental que entraña, sin embargo, lo que involucra confundir -incluso de la manera más previsible- el final de la tragedia y la muerte. A decir verdad, esta “catástrofe trágica” se abre a lo desconocido y guarda una dimensión imprevisible a la hora de alcanzar la acepción fuerte de la catástrofe que, implicando la realización de lo improbable, obsesiona desde siempre al espíritu humano.

Si bien la gran Enciclopedia da, precisa y exclusivamente, este sentido de “catástrofe trágica”, no debería descuidarse, en cambio, el que bajo otras denominaciones, la noción de catástrofe comienza a inquietar al siglo XVIII. Pienso, particularmente, en el Diluvio que, por cierto, nunca ha dejado de funcionar para Occidente a modo de catástrofe fundadora pero que, en ese momento, viene a surtir efectos en el núcleo mismo de la ciencia geológica todavía en estado naciente, sobre todo en lo que se refiere al problema de la datación. Como en les *Époques de la nature*, donde Buffon no logra pasar por alto la presumida fecha de esta catástrofe primordial, incluso cuando su hipótesis acerca de la formación del sistema solar hace intervenir a otra catástrofe que habría sido el rozamiento solar de un cometa, provocando su pulverización en forma de planetas. Antes de ello, disponemos del “catastrofismo” de Cuvier, para quien las súbitas revoluciones climáticas imbrican la renovación catastrófica de la fauna. Es preciso señalar la insistencia del siglo XVIII en hacer de la idea de catástrofe una piedra angular en materia de evolución. Así, el geólogo Deluc, estimando que la formación de las montañas exige “revolución tras revolución”, queda asombrado por el desorden de las capas que presentan una “apariencia de heridas” o “edificio

caído en ruinas”. Pero se pueden ver también, en la propia frecuencia de la referencia a la catástrofe, las imágenes que inconscientemente elige esta época para figurar la amenaza que imprimen bajo las tranquilizadores perspectivas de una razón triunfante. Como si la noción de catástrofe emergiera desde que el hombre se interroga sobre sí mismo. [...] No resultará, ciertamente, fácil el oponernos a esta erradicación del sentido, cuando la imposibilidad de ejercer esa especie de negación infinita, de la que hasta ahora fue portadora la catástrofe, nos priva cada día un poco más de una familiaridad con el caos, gracias a la cual siempre pudo el pensamiento afrontar la totalidad de lo que no es. Pero la cuestión que hoy se plantea es la de saber el peligro que corremos al privarnos de esta extrañeza hacia la cual el sentimiento de la catástrofe nos imbricaba, hasta hacer de esta necesidad una parte de nosotros mismos religándonos a otro tiempo, a una duración alejada de la medida humana para arrojarnos al corazón de lo que es, allí donde nosotros somos también tierra, agua, aire o fuego. Una parte de nosotros mismos que nos hace cruelmente falta, en este momento en el que las catástrofes que nos amenazan parecen siempre supeditadas al hecho, por hablar deprisa, de que el fuego no es ya fuego, el aire no es ya aire, la tierra no es ya tierra...

Sucede, pues, que de lo que nos privan las actuales catástrofes, reales o imaginarias, es de este *aprendizaje de lo inhumano*, haciendo depender exclusivamente al mundo y su destrucción de la voluntad humana. Y, nueva paradoja, nuestra humanidad se halla gravemente imputada, puesto que comienza precisamente con la conciencia de aquello que sin cesar nos religa a lo inhumano y de lo que se nos separa las más de las veces. ¿No basta, en efecto, con que el hombre pierda esta conciencia, no basta tampoco que venga a creerse el dueño y señor del universo, para que su demasiado humana inhumanidad, negando a un tiempo lo humano y lo inhumano, se sueñe irrisoria y mortífera?³⁸¹

Amen to that. Pero, por lo que se ve, no basta. Y ello se debe a que no hay tope. No es que el mundo esté fuera de sus goznes sino que los goznes estaban fuera de mundo. El mundo de hoy, según parece, está muy ocupado desnudando a Clio, el problema es que su democrática obscenidad no era, en realidad, más que su transparencia y, por debajo, sólo escondía unos escasísimos encantos de

³⁸¹ Vid. LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991. Donde sigue Le Brun en la pág. 47: “les uns et les autres se sont fiévreusement livrés à un bricolage technique plus ou moins sécurisant pour ne pas remonter aux véritables causes de ces désastres, de même, au lieu de chercher par tous les moyens comment échapper à cette situation, la plupart de nos penseurs semblent avoir pour essentiel souci de sauver la fiction d'un rapport au monde de plus en plus mensonger. D'ailleurs, n'est-ce pas le même anthropocentrisme forcené qui se retrouve aussi bien derrière toutes les entreprises de déconstruction à la mode, où le fameux « effacement du sujet » se poursuit à travers la pose arbitraire d'implants d'interprétation censés démanteler tout réseau de sens ? De ce point de vue, je me demande même si l'esthétique du fragment, qui se trouve être depuis l'après-guerre le lien paradoxal des différents modes intellectuels, n'a pas joué comme un leurre pour éviter de penser, tout en la simulant symboliquement, une désintégration des êtres et des choses, inhérente à la nucléarisation du monde. Et contre ce que j'avance ici, il serait inutile d'arguer de l'actuelle exaltation du narcissisme, elle va de pair avec l'écrasement de l'individualité, comme une nouvelle poétique du réel, voire de l'acquiescement, accompagne la prolifération du faux-semblant sous toutes les formes. De eso, obviamente, es de lo que quedaría sanarse o, al menos, soñarse. Tal y como apunta Stiegler en alguna otra parte : « Se soigner, cela signifie ici ne pas renoncer à la raison, aux motifs de vivre, à ce qui fait que la vie vaut le coup et la peine d'être vécue, à savoir : ne pas renoncer au noétique, qui *infinítise transitionnellement* ses objets, ce que Valéry appelle donc l'Esprit ; et cependant, cela signifie aussi ne pas ignorer que ces processus de sublimations en tous genres, qui sont d'essence phantasmatique – et qui ne peuvent jamais être isolés, autrement dit, d'une activité de l'imagination qui provient de l'inconscient et de sa critique, aux deux sens du génitif, c'est-à-dire des pratiques transitionnelles par où il se projette vers le réel à travers le symbolique –, peuvent toujours se renverser en son contraire et, comme le feu, devenir ce qui, origine de la civilisation, constitue aussi la possibilité de sa négation et de sa fin – la possibilité de l'apocalypse, c'est-à-dire de ce qui doit et peut *rester l'impossible* ». En fin, he ahí, también, lo sublime : *Sublimierung, Das Erhabene, Peri Hypsous...* Freud, Kant, Pseudo-Longino, Aristóteles.

Silly-con Valley. Por lo demás la democracia de hoy sigue estando hecha con el mismo marfil (de hipopótamo y elefante con puentes de oro) expoliado que la dentadura postiza de George Washington. Y, por añadidura, nunca se sale, a lo que parece, del Internet de las cosas. Y, como venimos diciendo, de eso conviene, más que nunca, el destete: Internet, no lo olvidemos nunca, no es más que un invento militar perfeccionado a base de porno. *Ecce hypertextum, ecce hypercorpus, ecce hyperspatium*. Así pues, ¿para qué alarmarse? Porno, democracia, educación sexual y trabajos manuales darán, a lo que parece, al autodigidacta. *Il reste la folie; la folie qu'on enferme* (Rimbaud).

La escritura es, por así decir, como la masa negativa de La Literatura y a partir de Joyce se convierte en puro peso muerto, ciertamente. Escritura será, entonces, el pliegue/despliegue/repliegue de la Cosa en la letra, desbordante interpelación al no-yo, no-tú, no-él, sino al ello. Escribe Philippe Boyer :

Et ce n'est pas un vain mot que de nommer ainsi celui qui, par pratique de littérature, en maintient sa défense contre la folie que d'un mur de papier. Car ce mot-là ne fait que témoigner de ce qu'il dit littéralement, à savoir que la question de la littérature dans ses rapports avec la folie, c'est justement la question de l'écrit-vain. Lui qui, à bien considérer ce qu'il vient d'écrire sur la page blanche, peut en mesurer tout à loisir la vanité à ce que, traversé des effets de fiction - du récit du Fou - l'écrit soit devenu tout à fait méconnaissable. Qui a écrit le livre? C'est bien ce à quoi il ne peut pas répondre. Puisqu'à se faire le sujet de son livre, l'auteur comme on dit, il lui faudrait choisir d'être ce Roi sans Fou tenu à l'enclos de la Loi qu'il promulgue, ou ce Fou sans Roi dont le conte ne serait plus que pur délire. Mais le mot se fait encore porteur d'un autre effet. Ou plutôt d'un reflet. Le désir narcissique s'inscrivant littéralement de ce que l'écrivain se regardant dans le miroir de la page blanche s'y voit enfin comme tel : écrit-vain. Inutile de dire qu'il ne se fait pas trop d'illusions sur la validité de sa contemplation. Lui qui justement ne s'y retrouve pas. Et c'est bien pour cela qu'il continue à écrire. Car si son entreprise est vaine il n'en reste pas moins qu'il a d'assez bonnes raisons pour se contenter d'un mur de papier à défaut d'un autre - quand c'est la folie qui frappe à la porte. L'écrivain mesure donc la vanité de sa pratique à devoir laisser l'écriture poreuse à la fiction. C'est-à-dire : à la fois cloison, mur, fût-il de papier, opposant encore assez de résistance pour barrer l'accès à la jouissance, et filtre assez lâche en même temps pour laisser la voie libre au désir. Ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec la peau en ce qu'elle n'est pas seulement cloison poreuse à la transpiration mais bien aussi, littéralement, aux inscriptions du plaisir. C'est dans l'écart entre ces deux discours, entre ces deux séries, narration et inscription, que se joue et se noue la pratique littéraire : dans ce trou qu'elle vise à combler d'une lettre sans en occulter pour autant la béance. Le littéral, c'est là qu'on peut le repérer : en toute inscription visant à combler les écarts dont la littérature fait sa matière première; en toute inscription visant à maintenir les écarts où la littérature localise son échec. Ecart qui de toute manière restent irréductibles entre un pur récit et un pur écrit. Quand d'un mot à l'autre il s'en faut justement d'une lettre déplacée. On pourrait encore au passage en déplacer une autre. Et introduire comme un événement du conte la très belle formule de Lacan : belle en ce que tout au contraire de se refermer sur la clôture d'un savoir, elle s'ouvre grande à la question du désir telle qu'on la peut poser dans le champ littéraire : disant que « le littéral il est peut-être à fonder dans le littoral ». On ne saurait mieux définir le lieu de la littérature comme non-lieu, et le discours littéraire comme étant dans sa nature même un discours irrécupérable par celui qui le produit. Le littoral étant « ce qui pose un domaine tout entier comme faisant à un autre frontière. Ils n'ont rien en commun. Même pas une relation réciproque ». Ainsi viendrait s'inscrire sur le sable, c'est-à-dire sur la p(l)age, la marque d'un parcours et d'un discours dont la fragilité se mesure à ce que cette page de sable où l'enfant en ses jeux d'été a tracé ses premières lettres ne soit déjà plus la terre ferme où

l'on sait à quoi s'en tenir et pas encore la mer sans limites, espace des voyages sans retour. Le littoral ne se laisse circonscrire d'aucun repère sûr. On ne le possède pas. On ne l'habite pas. Il est seulement le lieu des allées et venues de la mer. Tantôt le texte vient sur la page et tantôt la page est à nouveau blanche. Le texte est toujours perdu d'avance, ne laissant traces que d'archivage. Comment l'écrivain dans ces conditions resterait-il insensible à la tentation de fuir ce lieu toujours menacé de ces allées et venues de la mer, venant effacer à mesure les inscriptions portées sur le sable, de ce lieu où l'écrit est à l'avance toujours déjà perdu? Et la tentation d'échapper à ce lieu inhabitable de la littérature, elle vient aussi bien d'un côté que de l'autre, même si les deux côtés : peuvent présenter en apparence des caractéristiques radicalement contradictoires : du côté de la terre ferme ou de la mer, de la science ou du délire, de la raison ou de la folie, du savoir ou de la jouissance. Entre la jouissance et le savoir la lettre ferait le littoral: Ce paysage du littoral, il est par excellence un paysage de fiction. Ce qui veut dire qu'il est à situer dans l'imaginaire, en cet imaginaire qui se repère à ce que le réel y produise ses effets de rupture. Et l'écrit qui s'y inscrit littéralement est comme traversé dans sa diagonale, ou coupé, par la narration, la fiction littorale. En ce lieu où l'écrivain se trouve mis dans une position intenable, la lettre dont il fait sa matière de travail s'inscrit et s'efface selon la scansion des marées. Ou encore, selon le mode des présences et des absences de la mer. Ce qui ne va pas sans rappeler d'autres allées et venues, celles dont l'enfant a pu prendre prétexte d'articuler de deux signifiants sa première expérience langagière, scandant du fort-da les allées et venues d'une bobine. Et dès lors n'y aurait-il pas encore quelque analogie à établir entre le fort comme parole du narrateur et le da comme écriture, reprise et maîtrise de ce que la fiction déroberait? Avec le fort, l'enfant (se) raconte une histoire. Il a en quelque sorte déplacé l'absence de la mère du réel dans l'imaginaire là où il peut la faire revenir à son gré, d'un da justement qui vient inscrire la bobine comme fiction de la mère dans la règle d'un jeu, c'est-à-dire dans un texte. Le texte dans cette perspective se trouve placé par le jeu (de littérature) dans une position analogue à celle de la bobine : il est là à la place d'autre chose. Et ceci de deux manières qui ne s'accordent que de leur opposition. De même que la bobine en sa reprise simule un retour qui n'a lieu que dans un non-lieu, le texte échu sur la page peut matérialiser la reprise de la langue maternelle, cette langue d'avant la Loi du Père, c'est-à-dire d'avant la castration. Dans cette perspective le texte, comme la bobine, vient obturer un manque dans le champ du réel : là où la mère a fait défaut. Mais peut-être aussi là où s'est donné à voir le défaut de la mère, ce manque dont elle marque sa différence avec le père. En d'autres termes le jeu fonctionne comme évitement de la castration. La jubilation de l'enfant au retour de la bobine, de l'écrivain à la (re)lecture de son texte, ce serait sans doute du côté de la jouissance qu'il faudrait l'entendre. Mais en même temps, du fait qu'il s'agit d'un jeu dont pas davantage l'enfant que l'écrivain ne sont dupes, jeu qui se signale d'un déplacement du réel dans l'imaginaire, alors il ne peut être question que d'un semblant de jouissance qui n'en maintient pas moins la possibilité d'accès au désir. Parce que ce jeu-là, il ne peut se mettre en place qu'à partir du moment où l'enfant sait qu'il ne jouira pas de la mère réelle, où l'écrivain sait qu'il ne récupérera pas le texte perdu. L'écart entre le fort et le da, entre le récit et l'écrit, entre le Fou et le Roi, en son irréductibilité même, rétablit quelque chose de l'ordre de la différence des sexes c'est-à-dire de la castration, et par conséquent l'ouverture au désir. Tout cela, on s'en doute, Freud l'avait déjà dit : « Ne devrions-nous pas rechercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité.. . Le discours littéraire ne soutient sa position paradoxale que dans la mesure où il se déroberait au principe de réalité. Ce qui ne veut pas dire que le réel ne fasse pas retour ici par effet de rupture, dans cette pratique d'écrire qui n'est pas, loin s'en faut, une simple partie de plaisir. Il suffit à cet égard de s'interroger un instant sur le désir d'écrire et ce qui le supporte, étant entendu qu'il n'est pas de désir possible hors du champ de la castration et du principe de réalité posé par la

Loi du Père. c La littérature nous ferait penser que si le désir d'écrire est une sorte de sublimation du désir inconscient, ce n'est généralement pas une sublimation complète, à supposer que cela existe, et quelque chose de non sublimé dans le désir inconscient s'y manifeste aussi. Autrement dit, le désir d'écrire est aussi, plus obscurément, désir d'écrire sur le désir - au fond : désir impossible d'écrire sur le désir impossible. Désir impossible, peut-être. Mais c'est pourtant bien sur ce désir-là que va se fonder le discours littéraire comme défense contre la folie qui le borde. Telle est la raison du Roi. Il n'y a de raison que par la folie qui la borde, qui la nourrit, dont on se défend en l'acceptant et dont en fin de compte l'œuvre humaine transmet le message, aussi bien que celui des triomphes de la raison raison-Dante. La vraie folie est, d'essence, l'absence de cette œuvre, le refus de cette lutte et de cette acceptation. Il n'y a de fou que celui en qui sommeille l'œuvre et qui oublie de créer 6 • > Kafka dans une lettre à son ami Max Brod dit à peu près la même chose : « un écrivain qui n'écrit pas est une provocation à la folie ». Ne plus écrire, c'est se jeter par-dessus bord avec la bobine - côté mer(e). C'est renoncer à l'inscription du da dans la règle d'un jeu, renoncer à la Loi du Roi, côté terre. Où l'on peut démarquer le mot de Kafka en disant qu'un écrivain qui ne raconte pas est une provocation à la science. Cette fois c'est au fort qu'on renonce, à la fiction du Fou. Mais dans un cas comme dans l'autre on est sorti de la littérature - et du jeu. Et pour la même raison. Car si le discours littéraire vise à un évitement de la castration, on a vu qu'il ne pouvait s'agir que d'un simulacre. Tandis que le discours de la science a ceci au moins de commun avec celui de la folie que la castration y est forclos. Ainsi la pratique littéraire tendrait à établir un système de défense contre la folie dont les éléments seraient à rechercher du côté de la folie elle-même : là où, de la castration, il n'est en effet plus question. Une telle défense se constitue d'abord d'un déplacement où la métonymie va pouvoir mesurer ses limites. Car si la formule du corps d'écriture peut s'entendre comme une fausse métaphore, elle ne saurait pour autant être prise, à la lettre, pour une vraie métonymie. Le narrateur à cet égard, c'est le grand escamoteur, celui qui ne peut tenir sa place, comme sujet d'une parole sur le désir, qu'au prix de berner tout le monde. Un des aspects de cet escamotage serait peut-être en même temps un des éléments du mécanisme de la sublimation. Quand le passage d'un lieu à un non-lieu ne vise qu'à maintenir en sa place ce qui, à la lettre encore, et par nature, ne tient pas en place. Dans la mesure où l'élément fondateur du désir qu'est la castration se voit forclos de l'ordre symbolique, c'est dans l'imaginaire qu'il va tenter de se rétablir par le détour d'un jeu de différences qui ne saurait être au bout du conte qu'un jeu de dupe - par écriture interposée. Et ceci pour veiller au grain doublement. D'abord pour tenter de neutraliser ce qui, pour être forclos du symbolique, ne va pas manquer, comme on sait, de réapparaître dans le réel. Mais aussi parce que maintenir dans l'imaginaire l'ouverture à ce qui ne saurait être qu'un certain désir (où il faudrait réintroduire les effets de la sublimation), c'est bien faire écran à ce qui, du côté du réel, interdirait plutôt l'accès au désir pour l'ouvrir à la jouissance - et à la folie. La défense d'écriture s'établit donc d'un double ancrage : par un certain mode de relation à la Loi du Roi qui est déjà de nature psychotique, et par un certain mode de résistance au délire du Fou dont le récit se développe comme l'ombre portée de sa folie contenue. Que selon le mot de Proust l'œuvre soit à la fois robe et cathédrale indique bien que pour maintenir, comme cathédrale, les limites des lois de l'architecture, elle n'en cache pas moins comme robe la question pour le moins épineuse de la différence des sexes. La ligne d'encre fait ainsi barrage à la folie qui du côté de la mer persiste à tenir sa menace en suspens. Pour reprendre ici une terminologie lacanienne, c'est à partir de la forclusion du Nom-du-Père que l'écrivain, indiquant en son nom ce qui du côté du Père, ou du Roi, a fait une fois défaut, trouve l'argument de sa pratique : cherchant à rétablir dans l'imaginaire ce qui a été forclos de l'instance de la Loi dans l'ordre du symbolique. Mais dès lors que quelque chose de l'ordre du désir parvient à s'établir en ce jeu d'échecs, il va bien falloir reprendre en compte (en ce conte où il n'est jamais question que de ce qui manque) la question de la castration. Et il en sait quelque chose, l'écrivain, de cela dont précisément il ne veut rien savoir. Ce qui tout naturellement l'incite à chercher un lieu plus sûr que cet inhabitable non-lieu du littoral littéraire : qu'il aille aussi bien, encore une fois, vers la terre ferme (où, pour savoir à quoi s'en tenir, il peut au moins s'en tenir à cela que de la castration il puisse simuler de ne rien savoir) que vers la mer, y trouvant, d'un

libre accès à la jouissance, l'assurance de ne jamais manquer de rien. Ce qu'il y a de commun entre la terre et la mer, entre le savoir et la jouissance, c'est donc un effet de forclusion. « La délimitation d'un champ de savoir procède toujours de quelque chose qui ressemble de très près à un procès de forclusion ». Ce que Freud avait déjà repéré : « La science est après tout le renoncement le plus complet au principe du plaisir dont notre activité psychique soit capable ». Où il apparaît bien que la forclusion, en ce qu'elle signale d'une structure psychotique, on ne la trouve pas seulement du côté de la folie. Et pourtant, si en même temps qu'il est tenté d'en sortir l'écrivain s'y tient si bien, à ce littoral où il inscrit la lettre de son désir, c'est qu'il peut mesurer, de ce non-lieu peu rassurant, ce qu'en d'autres lieux il aurait à perdre : où pour n'avoir plus rien à perdre, ce serait alors l'essentiel qui viendrait à faire défaut, à savoir que justement ça ne puisse plus faire défaut nulle part. Là où comme on dit la mesure est comble, quand, du savoir ou de la jouissance, on ne peut être que démesurément comblé. Si en effet le procès de simulation peut être entendu d'abord comme métaphore, c'est bien finalement de la métonymie qu'il se garantit de n'être pas un procès de dissimulation. De ce que le Fou simule en son conte, il laisse au Roi la possibilité d'y entendre quelque chose de sa vérité, c'est-à-dire de son désir. Autrement dit : si la fiction consent à ce que l'hirondelle fasse le printemps (que le conte de l'oiseau fasse le temps du désir), elle marque du même coup le déplacement de ce temps-là. Le temps perdu de l'enfance dans La Recherche proustienne n'est pas retrouvé là où il s'est perdu. C'est bien à faire l'apprentissage de cette perte, ce qui remet en jeu l'instance de la castration, que Proust maintient le mur qui le sépare d'un désir qui ne saurait s'énoncer qu'en termes de jouissance. Le passage de la plage de Balbec à la page d'écriture apparaît comme une pure métonymie du désir. Ce déplacement spécifique de la littérature, cet écart de la plage à la page, du littoral au littéral, du récit à l'écrit, il est déterminant de ce qu'au mur on ne puisse se fier. Si l'écrit fait mur à la jouissance dans sa fonction légiférante, la Loi ne vient jamais ici qu'à la place d'une autre, celle qui a manqué de produire ses effets d'interdit par forclusion du Nom-du-père et de son Non. Mais elle ne vient pas à la même place. Le déplacement de la Loi inaugure la dimension du jeu d'échecs. Le mur de l'écrit a ceci de remarquable qu'il ne se maintient que de la fiction du récit. La Loi dont l'écrivain maintient l'ouverture au désir ne serait alors rien de plus qu'une règle du jeu. Une Loi qui n'opère que dans l'imaginaire. Illusion de maîtrise tendant à répéter la scène qui n'aura jamais lieu, à réécrire le texte perdu. Il s'agit donc bien pour l'écrivain de s'en tenir au champ de l'imaginaire, le réel apparaissant « comme devant être maintenu inaccessible ». Reste à voir selon quels modes spécifiques la loi du hors-la-loi, l'écrit de l'écrit-vain, va pouvoir assurer sa fonction de limite. Si l'on admet l'hypothèse que le discours littéraire développe une intention légiférante, rien n'interdit de le soumettre comme tel aux propositions que S. Leclaire avance à propos de textes plus exclusivement légiférant comme ceux du législateur lui-même, ou ceux de l'homme de science : « il s'agirait là de la reprise - comme on dirait reprise en main - d'une tentative de maîtrise redoublée, elle aussi réassurance de la fonction littérale considérée aussi bien dans un aspect de fermeture, c'est-à-dire de défense contre la jouissance, que d'ouverture, c'est-à-dire dans sa fonction de maintien de la possibilité du désir ». Quant aux modes propres selon lesquels va pouvoir se faire cette reprise, S. Leclaire en propose deux axes possibles : « je dirais que cette reprise peut se faire en gros dans deux perspectives différentes : soit une sorte de perspective paranoïaque, soit une sorte de perspective perverse ». Perspectives qui ont au moins ceci de commun que dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien tout à la fois de mettre en place le mur qui assure le double mouvement d'ouverture au désir et de fermeture à la jouissance, et d'éviter le champ de la castration, ou du moins d'en modifier singulièrement les contours. Double mouvement dont la contradiction ne peut se résoudre que par une opération de clivage au sens strict de la Spaltung freudienne : « ce n'est pas à proprement parler une défense du moi, mais une façon de faire coexister deux procédés de défense, l'un tourné vers la réalité (déli), l'autre vers la pulsion »³⁸² ...

³⁸² Cf. BOYER, Philippe "LE ROI DU FOU, LE FOU DU ROI", in *Change* n° 12, pp. 177-201, septembre 1972. Y más allá, en otra entradilla de un artículo otro, sostiene muy oportunamente Boyer: "L'évidente impossibilité de rendre compte de ces forces sourdes qui travaillent sous la peau (à fleur de peau), qui flèchent très secrètement le

Lilliputian Boat-Lake. Central Park (24.5.90) (De William Merrit Chase). El agua del lago era también un lugar del Inconsciente. *Il y a dans la langue des tourbillons d'eaux sonores, des vols aléatoires d'oiseaux. Des bourdons musicaux, des vibrations de violoncelle, de contrebasse*. Hay litorales. La belleza de la locura (esa permanente virtualidad lacustre abierta en la falla humana, ese querer otra cosa que lo que es y, en el límite, quererse otra cosa que lo que se es) es lo que condena a Edipo al fin del mundo, es decir, ahora, no a Colona sino, más bien, a nuestro mundo (el de la modernidad policiaca): Edipo el un primer capitalista simbólico. *Amongst the company, all literary men, sate a murderer*. Edipo el ciego, el del pie dolorido, es el verdadero padre de la Historia, de ahí que la mayor de las corrientes, la más ciega y patosa de la que podamos percatarnos, haya sido precisamente, en estas gélidas aguas del cálculo egoísta, la de la prehistoria del presente.

En efecto, ~~La~~ Literatura es un conducto de pulsiones y flujos, deseos escriturales, mecanismos de defensa sin duda, aparatos de goce. Su escritura, como cualquier escritura, es pasión por lo real. Entre los siglos XIX y XX el sistema se desbarata y, entrando en el postrero umbral finisecular del XX, en tránsito a lo que llevemos de XXI, no supone ya más que otro de sus fétiches mercantiles para vejestorios. Pero la desvalorización forma, y no poco integrante, parte fundamental del valor: el placer literario, si alguna vez lo hubo (pues más bien se trata de lo contrario, angustia y displacer), deviene plus-de-goce estético, a golpe de click entra cada día, asimismo, aunque bien es cierto que inanemente, *id est*, pasando a engrosar una sectorialidad menor y absolutamente marginal, en el régimen de visibilidad plusvático. De modo que, ~~La~~ Literatura, ese “bibelot” de inanidad plusvática, se disuelve como un pez soluble en las aguas del Sistema Global del Arte. Las desembocaduras del rumor son las embocaduras del secreto en su *labor limae*.

Hoy se escribe, bien es cierto. Quizá más (y peor) que nunca. Pero lo no escrito que, sin

parcours à suivre pour que surgisse (à quel détour imprévisible?) ce « plus-de-jouir » dont on sait assez qu'il n'est pas de tout repos, cette impossibilité finalement à dire quoi que ce soit, hors l'annonce problématique du cri, tend ici le texte jusqu'à sa limite de rupture -le bande comme la corde de l'arc, comme le sexe de l'homme, au point que c'est cela seulement qui reste à entendre (ou à voir :voir cela dont le regard ne peut que se vider) : le souffle, la respiration haletante et dévastée d'un épuisant corps à corps dont l'écrit donne à mesure la plus exacte traduction. Corps désiré. Corps désirant. C'est de leur mêlée que surgit la fiction fable circulant comme la sève sous l'écorce craquelée de l'écrit, dans le tissu de chair et de mots mêlés. Fable broyée dans la répétition du désir, emportée par la vague d'un mot à mot déferlant d'écume blanche, de ces mots percés par le fond qui perdent le sens à mesure qu'ils s'énoncent, comme le corps écorché perd le sang. Le travail d'écriture qui se propose ici à l'œil du lecteur, on pourrait le repérer au plus près du lieu du corps où il s'enracine, comme réalisant - par où le réel fait violence -l'exacte mise en fiction d'un orgasme”. O sea que el trabajo de una escritura, en la hipófisis de su propia flor de piel literaria, equivale a la exacta puesta en ficción de un orgasmo... Y, sin duda, sucede que ~~La~~ Literatura ha devenido, porque lo fue desde siempre, tan viscosa como un líquido no newtoniano (como el jabón o la pasta de dientes, como la mantequilla, el queso, la mermelada, el ketchup, la mayonesa, la sopa, el chicle y el yogur, como el magma, la lava y los extractos de vainilla, como la sangre, la saliva, el semen, la mucosa y el líquido sinovial, como el lodo y el cemento, como la mayonesa...) pero, al mismo tiempo, hay una cosa que se llama plasticidad de la libido (*Plastizität der Libido*, aunque también, al menos Freud así la codesignaba: libre movilidad, *freie Beweglichkeit*) y que puede considerarse como una propiedad inversa de la viscosidad. Ocurre que a la realidad uno se enfrenta a pelo escritural, es decir con aparatos de angustia o de goce y, siendo o no siempre demasiado sólida, la libido echa el resto.

embargo, tal vez fuera lo que se haya pretendido decir, pisa los talones de aquello que estoy escribiendo realmente. La Literatura, por muy en boga que se crea hoy día, está más que en liquidación total. Pero una escritura otra siempre estará al acecho nuevamente. Aun en su devenir genérico, no institucional, inórganico, si se quiere.

Algún día nos despertaremos y, obviamente, La Literatura ya no estará ahí. Pero, para el peatón de los inconscientes, siempre quedará el meandro, los refugios, peces, etcéteras, las ensoñaciones a la Odilon Redon, y siempre estará el fin negado del despertar (el *Finnegan's Wake*) en la litura(tierra)guerra. Para empezar digamos que, de entrada, el ver primordial, la ceguera, es la ineluctable modalidad de lo visible. *Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, _maestro di color che sanno_. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.* Algún día despertaremos y lo único que tendremos de prueba serán los ojos con los que no vemos. Y, entonces, sólo nos quedará la mirada.

Porque *Logos* y *mythos* nacieron, como si dijéramos, mitológicamente juntos del lenguaje. El mito no es más que la pura amalgama, la síntesis conjuntiva, dada en las contradicciones de toda índole, por cierto; pero frase esotérica era y es, también, el agónico logos, si no agonístico, cuya Historia llegará todo lo menos hasta Husserl. Pero el mito, cuenta, es decir relata. *Der Mythos erzählt*. Atendemos, mejor, a Jean Borreil:

El tránsito del *mythos* al *agon* de los discursos es la transformación de la “lengua griega”, el estilo de los sofistas contra el de la tradición épica, la prosa contra la poesía, un nuevo desciframiento de las cosas que manifiesta el éxito del discurso histórico a partir de Hecateo de Mileto a finales del siglo VI. Lengua prosaica. Lugar de la inteligibilidad en tanto que, justamente, prosaica, desencantada, desalmada, desdivinizada. De ahí que sea siempre lugar dividido de la comunidad de la *polis*, de la comunidad política.

Prosaismo: Flaubert opondrá la prosa a esa expresión lírica de los estados del alma que él llamará “pohesía”, es esa subjetividad metafísica y esa vivida histeria que se nutre de imágenes -así como Emma Bovary se nutre de viñetas- y toma la imagen por lo real. La “pohesía” es lo individual y no lo singular. La prosa, por el contrario, escribirá el novelista, es lo que dice el prosaísmo del mundo desencantado. Lo que dice la prosa: no las delicias de la interioridad que expresa, sino los mecanismos, los engranajes, las maquinaciones del

objeto “esculpido” por el estilo³⁸³.

Pero, en realidad, sólo era cosa de ficción. *Id est*: de “Yo, la verdad, miento... es decir, hablo”. Miento, hablo. O sea: hablo, luego miento. Recordemos lo que comentaba Foucault a este respecto: “La verdad griega se estremeció, antiguamente, ante esta sola afirmación: “miento”. Y “Hablo” pone a prueba toda la ficción moderna”. El viaje de la verdad no fue sino la ficción de un relato. De modo que no hay relato, a lo que se lee, que no cuente un viaje y no reenvíe así al paradigma, mítico a fuer de lógico, de esa Odisea tanto menos “homérica”, a juicio del pseudoautor del *Tratado de lo sublime*, cuanto que, según él, suponía el índice del declive de un gran genio y su *harakiri* en manos del amor a los cuentos, o sea, en aras del “Érase una vez”. En efecto, para Longino, la Odisea no era ya otra cosa que el epílogo de la *Iliada*, cuya épica exhuberancia estaba llena de *pathos* e irradiaba el exceso “oriental” de las pasiones. De mientras, a la rémora odiseica, le afeaba su ética, una ética desgraciada que inauguraba la “sobriedad” epilógica de Occidente. Entiéndase, asimismo, la intriga de su legibilidad, el insomnio de su mediocre ensueño:

Insomnio. Homero. Las velas desplegadas.
Leía hasta la mitad la lista de las naves:
esta larga nidada, este bando de grullas
que alzó el vuelo una vez sobre la Hélade.

Como grullas en cuña hacia extraños confines,
la espuma de los dioses sobre las regias testas.
¿A dónde navegáis? ¿Qué os da a vosotros Troya,
oh, maridos aqueos, de no ser por Helena?

Y el mar, y Homero: todo se mueve por amor.
¿A quién escucho yo? Mirad, Homero calla,
y el negro mar brama y se agita
y con graves rugidos se acerca a la almohada.

He ahí la puerta de cuerno, la verdadera cornucopia, el umbral de los umbrales: el sueño. De vuelta de Troya, por lo que se echa a no ver en el poema de Mandelstam, sólo estuvo un tal Brautigan y ningún troyano, yanqui o aqueo. A excepción, tal vez, de Jack Spicer: *But that the syntax changes. This is older than towns. Troy was a baby when Greek sentence structure emerged. This was the real Trojan Horse. The order changes. The Trojans Having no idea of true or false syntax and having no recorded language Never knew what hit them.* Por lo demás, se escribe como se anda y como se nada, eso también es cierto (por una nada, una ciudad, un mundo, un sueño). ERRARE LAVORARE EST. *Natürlich*. Y, justo allí donde no me pienso pensar, yo nietzscheo luego soy y, de paso, invento mi propio indoeuropeo.

³⁸³ Cf. BORREIL, Jean; *La raison nomade*, Payot, París, 1993, p. 233. La traducción es mía (A. Arozamena).

Así pues escribir es, ante todo, una cuestión de andares y nadares. A estas alturas, la “travelling people” debería estar más que al tanto. Pero ¿quién viaja? Digamos que “somebody the sailor”. Alguien el marinero. Algún uno, algún cuerpo mezclado entre lenguajes, fenómenos, acontecimientos y verdades. Por tanto, subjetivado (como individuo o no, esa es toda la historia). Y, muy probablemente, sea este su primer y último viaje. Bloom es sencillamente la Josefina de su Napoleón, a saber, Molly, la mujer que dijo sí (versión inglesa monologo mary). Por todos nosotros. Bloom, judío errante en el centro de la parálisis, es igual a nosotros mismos. Bloom es, inmaculado, nuestro “yo soy” más profundo³⁸⁴. Bloom: idiota príncipe de Irlanda, *je t'ai dans Napoléon*. Pero Bloom, el gran turista de la vida, el queridísimo judío irlandés de nuestros saberes más o menos transpuestos, circumbendibus, el “Mapeuleón” (*sic*) de todas nuestras Mollys, se nos supone también muy viajado -aun cuando lo más que haya dado no sea sino la dublinesa vuelta alrededor de un 16 de Junio. *Womb? Weary? He rests. He has travelled.* ¿Con quién, así pues? Por ahora, con Jean Borreil:

Que mi patria muera por mí

Más Mediterráneo en el *Ulysses* de Joyce, donde el viaje de Leopold Bloom-Ulises es el de un prisionero en una ciudad laberíntica, tan servil y domesticada, asimismo, como la Grecia de *Hiperión*. La soñada Ciudad cede su lugar a la metrópoli y la mar, azul en demasía, al gris océano. Sin duda la mar sigue siendo en Joyce un espacio de la nostalgia y la infancia. De la mar surge la niña-gaviota de largas piernas desnudas, *the angel of mortal youth and beauty* (“ángel de juventud y mortal belleza”) que solivianta a Stephen en *Dedalus*, sobre el mar soplan los embalsamados vientos de Irlanda en los poemas de *Chamber Music*. Pero esta mar y este océano que son los de Irlanda, son más bien los de una Irlanda otra: la Irlanda de antes de la denuncia. Y esa Irlanda no existe. En *Finnegans Wake* el Eire y la Irlanda se metamorfosearán en Ereland (*ere*: antes, hace mucho tiempo). El nombre de Irlanda sólo es una metáfora y remite a otro nombre, genérico, esta vez: la infancia. ¿Qué ha sustituido a la Ereland? La sórdida horizontalidad de Dublín la doble, la “Dupling” de *Finnegans Wake*, la *dear dirty Dublin*, (“querida sucia Dublín”) de quien George Moore decía que era “una ciudad errante entre la montaña y el mar”; doble en efecto, y dúplice: la ciudad de la delación y la traición, la ciudad de Parnell el héroe político y de Joyce mismo que hace

³⁸⁴ Por ahí parecen ir también los tiros en una de las pocas teorías del sujeto contemporáneo que, a nuestro juicio, todavía podrían sostenerse. Nos referimos a la *Thèorie du Bloom* del colectivo francés Tiquun. Viene a decir, en una palabra, que dondequiera, quienquiera, comoquiera el sujeto siempre será Bloom. Sólo que no deja de suponerse, obviamente, como una ontología negativa. La única ontología positiva que conocemos y está muy en condiciones de ser llevada a la práctica, puesto que ya era una práctica de principio, así como el método de la igualdad emancipadora de Rancière, es la de Alain Badiou. Obra gigantesca que, en los tiempos más insublimes, esto es, en los tiempos postacontecimentales que van del 68 al período intervalario y tan desorientado en el pensamiento que aún vivimos, supone uno de los pocos clavos ardiendo a los que buenamente podemos agarrarnos. Esta ontología positiva badiouiana, empieza con su *Teoría del Sujeto* y llegará, todo lo menos, hasta su “work in progress” más actual, a saber, *La inmanencia de las verdades*, pero cuyas piedras angulares se hallan, por lo demás, muy bien situadas en *El ser y el acontecimiento* y *Logicas de los mundos*. Hay que decir que, a pesar de los más que heroicos esfuerzos refundicionales (*sic*) de un Richir o un Urbina, la ontología incluida, por cierto, en la fenomenología es neutra o, más bien, parentética *via* la epojé fenomenológica, y la ontología psicoanalítica, donde la lectura lacaniana adquiere una importancia de primer orden, sigue siendo, puesto que acaso tenga que ser así por estructura, una ontología claramente negativa, al igual que su propedeútica, ni que decir tiene.

escribir a su héroe Stephen: “Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza” (*Portrait of the Artist as a Young Man*). ¿Cómo puede abrirse la ciudad de la sordidez y la miseria de *Dubliners*, el dédalo del que huye Dedalus, el espacio de la errancia de Bloom, a ese mar de la infancia? ¿Cómo podría hacerlo esta guarra de “Dupling”? ¿Tal vez durante la noche, en el sueño? Ciertamente no cuando los hombres se afanan en sus diurnas tareas. Son las nueve: la mar “griega” del primer capítulo de *Ulysses* (*The ring of bay and skyline...*) está cubierta por una nube que enmascara el sol. Esa nube, que borra por recubrimiento a Homero y a Píndaro, será el signo de Telémaco-Stephen Dedalus (*The mockery of it, he said gaily. Your absurd name, an ancient Greek*) y de Ulises-Leopold Bloom. Esa nube es el duelo del mar griego, azul sobremanera: para él, el agua se vuelve tan gris y verde como el mugriento pañuelo de Stephen. “The bard's noserag. A new art colour for our Irish poets: snotgreen a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. *Thalatta ! Thalatta !* She is our great sweet mother!”. Nuestra madre, en efecto: el deslucido color verde del agua evoca para Stephen otra clase de verde. “A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting”. La mar dublinesa tiene el color de la muerte; también emite sus vómitos, cadáver a cadáver, por aquí un humano que los hombres buscan todavía, por allí un perro que otro perro de paso viene a husmear y urinar en la playa donde lo ha abandonado el agua. “The simple pleasures of the poor”, comenta el monólogo interior de Stephen.

Así que, de haber alguna cuestión viajera en *Ulysses*, esa será precisamente la del viaje puesto en cuestión. Sin duda Bloom comenzó su carrera como viajante de comercio; sin embargo, es muy difícil ver algún viaje de la libertad en estos desplazamientos terrestres y mercenarios. En cuanto a sus sueños, son de lo más modestos: “nevertheless it reminded him in a way of a longcherished plan he meant to one day realise some Wednesday or Saturday of travelling to London via long sea not to say that he had ever travelled extensively to any great extent but he was at heart a born adventurer though by a trick of fate he had consistently remained a landlubber except you call going to Holyhead which was his longest”. La inversión operada por Joyce, haciéndonos pasar del mar a tierra firme, es el reverso mismo del viaje. “Womb? Weary? He rests. He has travelled. With? Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer. When? Going to a dark bed there was a square round Sinbad the Sailor roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the roes of Darkinbad the Brightdayler. Where?”, el catecismo se detiene ahí, en ese blanco y ese silencio. Sucede que no solamente hemos pasado de la mar a la tierra, sino a una tierra que no lo es: una ciudad, pura superficie. Ni la tierra rural que, de vez en cuando, nos devuelve y presentifica la Antigüedad resucitada bajo un arado, como en Winckelmann o Quatremère de Quincy, ni mucho menos la Tierra heideggeriana y poética sobre la cual se erige un Templo que hace ser un Mundo, ni tampoco la tierra de la libertad de Byron o Hiperión. No: la horizontalidad de una ciudad pisoteada en todos los sentidos sin que ello tenga sentido, la horizontalidad de una ciudad colonizada a la comunidad deshecha. “La escena transcurre en Dublín, es decir, en Ninguna Parte”. Bloom no es solamente prisionero de su ciudad, es prisionero de esta “Ninguna Parte” de domésticos, de ese pueblo cuya lengua, su propia lengua, no es hablada por la lechera (*a messenger from the secret morning*), un pueblo que solo sabe claudicar y someterse. De modo análogo a la lechera, Irlanda agacha la cabeza ante quien habla más alto. Al bajar la cabeza ese pueblo ha secretado todo lo que podía segregarse: la revuelta salvaje y un arte tan desgastado y desportillado como el espejo de una sirvienta. El “triumfo de lo vulgar”, dirá Joyce en un artículo sobre las limitaciones conjuntas de domésticos y rebeldes en punto al teatro irlandés.

¿Cómo puede uno hallarse a sí mismo y devenir su propio amo en un laberinto reflejado en un deslustrado espejo de criada para todo? Stephen no se reconoce en el espejo. *As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too.* Para encontrarse uno tiene que convertirse en su propio padre. Dicha cuestión es la que se plantea Stephen desde la abertura misma de Ulysses, a través de la biblia (“Japhet en busca de un padre”, dice Mulligan a propósito de Stephen), a través de Shakespeare (Hamlet-Hamnet y Shakespeare recubriendo a Telémaco y Ulises), o incluso a través de la puesta en escena de las herejías religiosas acerca de la Trinidad (*Arius, warring his life long upon the consubstantiality of the Son with the Father; and Valentine, spurning christ's terrene body, and the subtle African heresiarch Sabellius who held that the Father was Himself His own Son*). El debate atraviesa la obra entera hasta ese encuentro final que tiene lugar entre Bloom-Ulises y Stephen-Telémaco, entre el padre y el hijo, “la carne de mi alma”. ¿Dónde se produce el mentado encuentro? Allí donde no existe la reproducción de la especie, allí donde ya no hay madre: en el burdel. *-Qui vous a mis dans cette fichue position? -C'est le pigeon, Joseph.* La paternidad es una ficción legal, “it is a mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten. On that mystery and not on the madonna which the cunning Italian intellect flung to the mob of Europe the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro- and microcosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood”. La genealogía no es biológica; depende de los vocablos y no de la mujer: es masculina. Encontrarnos, reconocernos es construir nuestra genealogía mediante palabras: ser uno mismo su propio padre y, de repente, “ser el padre de su propio abuelo”, forjar mediante palabras “la conciencia increada de la propia raza”.

A diferencia de la figura del creador (Stephen), la criatura (Bloom) no es ni “Persona” ni “Nadie”. Las banales aventuras del señor Bloom no tienen nada que ver con la intrépida navegación por el Mediterráneo, *centro del mundo*; son el irrisorio circuito urbano de una jornada de agente intentando ganarse la vida sin perderla demasiado en una ciudad de la periferia o, más bien, del *poniente* del mundo. Si no hay osadía marina, no hay virtud de las mujeres del marino: Molly Bloom es una mujer infidelísima que sueña Españas. Banalidad de un desastre cualquiera para un hombre cualquiera. Al contrario que el héroe loco Ajax, Ulises era el héroe de la astucia y la inteligencia, el héroe de la mixtura. Bloom no es Persona por mixtura o astucia de héroe, es Nadie puesto que es el Señor-todo-el-mundo. “What universal binomial denominations would be his as entity and nonentity? Assumed by any or known to none. Everyman or Noman”. El señor Bloom no es más que un pobre marido impostor e impostado. Entra en un lecho conyugal en el que es el último número de la serie precedente o el primero de la serie siguiente. “What did his limbs, when gradually extended, encounter? New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers, the imprint of a human form, male, not his, some crumbs, some flakes of potted meat, recooked, which he removed”. Como un *Bouvard et Pécuchet* contraído en el tiempo, pero tan feroz en la escenificación de la tontería, cada aventura en la jornada del señor Bloom es una catástrofe blanda, no trágica. El nudo *in progress* de estas catástrofes blandas prohíbe cualquier tipo de desenlace y, por consiguiente, cualquier serenidad al fin encontrada del retorno a uno mismo o del retorno a casa. El retorno aquí es rutina; no es ni reconocimiento ni reunión o reencuentro. Con su marido al fin acostado y dormido, Molly “monologa”. Vieja pareja. Hombre fatigado. *The childman weary, the manchild in the womb. Womb? Weary? He rests. He has travelled.* Todavía inscrito en el espacio heroico, Hiperión no podía descansar, a falta de la serenidad del retorno: Ítaca se echaba en falta. Por lo que respecta a Leopold Bloom, “descansa” en la banalidad del mundo. Ha ido de lugar heteróclito en lugar heteróclito, recibido aquí, ninguneado allí, en casi todas partes se han reído de él, incluso ha sido perseguido (por el Ciudadano-Cíclope, ya se sabe); ha ido de *topos* en *topos*, de cliché en cliché. En los clichés las imágenes no iluminan nada; están desatadas del mundo; son vacío que se abre bajo los pasos de aquel que las convoca. El vacío de los clichés es lo que nos hace emprender un viaje irrisorio, siempre decepcionante. Dublín en sus clichés permanece muda e indescifrable.

¿No fue, en efecto, colonizada y domesticada por los ingleses? Deslustrado, el espejo irlandés no refleja ya la escena de los orígenes, sino en la holgazanería de un pueblo de sirvientes, esclavo a más no poder (*We can't change the country. Let us change the subject*). Stephen “el Griego” no posee palabras lo suficientemente duras para calificar esta “patria” que debería morir por él. Leopold Bloom es de origen judío, nacido de un padre procedente de Hungría. El retorno al pueblo, el retorno a lo natal, se revela imposible; la separación es irreversible. El exilio del “ganso salvaje” Joyce huyendo de su isla haya su eco en el abandono del bar de las sirenas por Ulises-Bloom: entra en juego Irlanda “with hoarse rude fury the yeoman cursed. Swelling in apoplectic bitch's bastard. A good thought, boy, to come. One hour's your time to live, your last. Tap. Tap. Thrill now. Pity they feel. To wipe away a tear for martyrs. For all things dying, want to, dying to, die. For that all things born”... atajar por Greek street.

El abandono de un pueblo atópico -un “populacho”, dice Joyce- que destruye a sus libertadores por no estar conformes con el conformismo doméstico de los “siervos” (*Dedalus* -disputa a propósito de Parnell) será el abandono de una isla sin lugar. La pérdida del *arkhé* por la colonización, la domesticación, es también la pérdida del lugar. Ya no hay mar porque ya no hay madre y ya no hay madre porque no hay más que siervos.

Mulligan-. “You could have knelt down, damn it, Kinch, when your dying mother asked you, Buck Mulligan said. I'm hyperborean as much as you. But to think of your mother begging you with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you...”. Lo siniestro es el rechazo del conformismo doméstico-domesticado por los amos de Irlanda cuyas madres, siervas entre las siervas, son paradigma. El abandono de la isla sin lugar es el exilio del artista. Irlanda resquebrajada en el espejo de su propio arte, remite a la figura del artista a su propia fisura. Para escribir *Portrait of artist...* había que destruir *Stephen Hero*. Para figurar a Ulises es preciso poner en escena a Leopold Bloom, símbolo de un pueblo errante. Dejamos atrás a Homero, los tiempos épicos han perimido. Los perros fieles no atienden ya al héroe, escarban en la arena de la playa buscando algo perdido de una vida anterior. Esta isla es un monte de piedad: la metempsicosis detecta objetos perdidos o empeñados.

La metempsicosis de Ulises en el señor Bloom es un cliché de calendario a “3 shillings six”: las ninfas desnudas de Grecia no resisten el olor a quemado; la metempsicosis se cierra en un riñón. Es el triunfo de los sencillos placeres del pobre, un cornudo animal doméstico.

-Met him what? he asked. -Here, she said. What does that mean? He leaned downwards and read near her polished thumbnail. -Metempsychosis? -Yes. Who's he when he's at home? - Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls. -O, rocks! she said. Tell us in plain words. The sluggish cream wound curdling spirals through her tea. Better remind her of the word : metempsychosis. An example would be better. An example. The Bath of the Nymph over the bed. Given away with the Easter number of photo Bits: Splendid master piece in art colours. Tea before you put milk in. Not unlike her with her hair down : slimmer. Three and six I gave for the frame. She said it would look nice over the bed. Naked nymphs : Greece : and for instance all the people that lived then. [...] -There's a smell of burn, she said. Did you leave anything on the fire? -The kidney! he cried suddenly³⁸⁵.

³⁸⁵ Cf. BORREIL, Jean; *La raison nomade*, Payot, París, 1993, pp. 247-253. La traducción es mía. Pero el Bloom, en realidad, es el “je-suis-partout”, el “a-man-a-plan-a-canal-panama”, etc.: es, en una palabra, el viscoso colaboracionista del mundo. Y ¿cómo hablar del colaboracionismo y del mundo sin hablar del yo soy, omnipresente, omnipotente, omnisciente, infinito? Este mundo no adolece de individualismo (¡qué va!), agoniza de culto a la personalidad (reducida, obviamente: la “reduper”) y de esclavismo cada vez menos asalariado por todas partes. Sólo el esclavo que desea ser esclavo conoce perfectamente la libertad, practicándola a sabiendas o no como explotación

Al cabo era lo que, para los propios clásicos, significaba “clásico”. Del latín *classis*, es decir “flota”. (En este punto: *Véritablement voir, voir en vérité, dire et montrer « la vérité en peinture » dans l'élargissement de la langue, c'est montrer ce que je vois pour pouvoir le voir ; mais je ne puis montrer que ce qui, à l'occasion de ce que je vois, revient du déjà vu comme cette impression ancienne dont l'expressionnisme rend le temps. Ici, Cézanne attend Klee, lequel, comme Proust butant sur les pavés, devient troublant parce que, comme Pascal, il est troublé. Affecté, j'affecte à mon tour, et je rends ainsi et fais circuler l'affect qui se trans-forme dans sa circulation*). ¿Hará falta recordar que es cantando la palinodia como se recuperaba, clásicamente, la vista? Por lo demás, veamos, fijémonos bien en que, tal y como indica de nuevo Jean Borreil,

“oriental”, “occidental”, “sobriedad”, son sólo algunos de los conceptos mediante los cuales Hölderlin intentaba, contra toda locura, pensar lo moderno en una tensión extrema de la dialectización schilleriana de lo “sentimental” y lo “ingenuo”. Entonces, en efecto, los modernos son el cumplimiento de los griegos y la Historia tendría sentido.

Pero no hay nada de tal en Hölderlin: el viaje es una catástrofe. Y ese desplazamiento catastrófico acaso sea el modo mismo de lo moderno, si no incluso su cliché.

Y quizás todo ello no haya tenido lugar si no es en la ficción. Sólo que la ficción propuesta por Homero describe el Mediterráneo como espacio de una “odisea”: la historia es el retorno a lo natal. La navegación no es ni una errancia ni un descubrimiento: es un retorno al en sí mismo y conduce a un sí mismo y a una esposa fiel. Ítaca al fin está en Ulises porque fue suya desde el comienzo. Nada ha cambiado y todo ha cambiado. Son los nudos del origen y del fin. Penépole siempre esté ahí, tejiendo, y también la criada, el padre y el perro. Siempre estuvieron ahí y ello es lo que hace la navegación posible: la errancia de Ulises no es una verdadera errancia; aún menos un exilio ni tampoco la locura de un camino hacia la pérdida: es un retorno. El tiempo es el polvo de un camino en el cual yo vuelvo a mí. Entonces, si jamás tuvo lugar, Ulises es el éxito de lo imposible. Este éxito es una astucia cuyo paradigma es el episodio del canto de las sirenas: la atracción de un vacío indiferenciado.

Escribe Foucault en *El pensamiento del afuera*: “Las sirenas son la forma inasequible y prohibida de la voz atrayente. Ellas no son más que canto. Simple estela plateada sobre el mar, cresta de la ola, gruta abierta en los acantilados, playa de blancura inmaculada, ¿qué otra cosa pueden ser, en su ser mismo, sino la pura llamada, el grato vacío de la escucha, de la atención, de la invitación al descanso? Su música es todo lo contrario de un himno: ninguna presencia brilla en sus palabras inmortales; sólo la promesa de un canto futuro recorre su melodía. Y seducen no tanto por lo que dejan oír, cuanto por lo que brilla en la lejanía de sus palabras, el provenir de lo que están diciendo. Su fascinación no nace de su canto actual, sino de lo que promete que será ese canto. Ahora bien, lo que las sirenas prometen cantar a Ulises, es el pasado de sus propias hazañas, transformadas para el futuro en poema: “Conocemos las penalidades, todas las penalidades que los dioses en los campos de Tróade infligieron a los pueblos de Argos y de Troya”. Singular ofrecimiento, el canto no es más que la atracción del canto, y no promete al héroe más que la repetición de aquello que ya ha vivido, conocido, sufrido, pura y simplemente aquello que es él mismo. Promesa a la vez falaz y verídica. Miente, puesto que todos aquellos que se dejarán seducir y dirigirán sus navíos

plusquamverificada a cada instante, por ejemplo en lo que va a llamar cultura, que no es sino la astuta razón de su esclavitud. Todas las imposturas del mundo, por ende, son *self-styled*. Huérfano, omni-impotente, ciego y esclavo era, asimismo, el no-saber verdadero.

hacia las playas, no encontrarán más que la muerte. Pero dice la verdad, puesto que es a través de la muerte como el canto podrá elevarse y contar al infinito la aventura de los héroes. Y, sin embargo, este canto puro -tan puro que no dice otra cosa que su recelo insaciable- hay que renunciar a escucharlo, taponarse los oídos, atravesarlo como si estuviera sordo, para continuar viviendo y poder así comenzar a cantar; o mejor aún, para que nazca el relato que no morirá nunca, hay que estar a la escucha, pero permanecer al pie del mástil, atado de pies y manos, vencer todo deseo mediante una astucia que se violenta a sí misma, sufrir todo sufrimiento permaneciendo en el umbral del atrayente abismo, y volverse a encontrar finalmente más allá del canto, como si se hubiera atravesado vivo, la muerte, pero para restituirla en un segundo lenguaje”.

¿Qué queda por hacer cuando se ha atravesado la muerte? Volver a uno mismo. Ulises pone en escena la fábula de la Historia. Y esa es la razón por la que Hegel, filósofo de la historia, puede escribir a la vez una odisea de la conciencia humana y anunciar en su Estética que el arte griego ha sido “cumplido”. La fábula de Ulises contaba la fábula de la Historia.

En fin, Ilión ha muerto. Jamás se vuelve a Ítaca. Uno no se pierde para encontrarse, sino justamente para perderse. ¿Qué hay allí donde estaba Ítaca? Clichés, lenguaje que nadie piensa. Hegel hizo de la Odisea un modelo romántico pero Joyce ya sabía muy bien que no era más que un poema: palabras. “*Words, words, words*”, murmura la biblioteca en la que Stephen intenta explicar que “el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare”. He ahí a donde nos conducen las palabras: rehacen una genealogía, resignifican, hacen la Historia.

Los clichés, el lenguaje que nadie piensa, las palabras (*words*) declinan mundos (*worlds*) en obras y desobras (*works & unworks*). Conjurán, al mismo tiempo que nos defienden de ellas, la locura, la tontería, la canallada o la plusvalía siempre bajo premisa de promesa: eso es, a fin de cuentas, lo que consigue que la Tierra se mueva. Ello es también lo que perfila la base del más vulgar de los cosmopolitismos posmodernos. Y lo que a nosotros nos deja sin suelo. Así pues, cantamos una vez más, oh Musa muerta, difunta Poesía infanta del Arte, la ceguera armada del supuesto saber de los hombres. Que la ceguera ve mejor que nadie, eso, los modernos *at large* y los bibliotecarios sin atributos, simpáticamente, lo olvidan o, todo lo menos, hacen cuanto pueden por no recordarlo. Se cuidan muy mucho de que no se repita en nuestras compulsivamente ignorantes posmodernidades. Como si por el hecho de que ya nadie quiera saber, no haya nada que saber. Cuando desde un principio se habrá tratado más bien, precisamente, de eso: la nada, el *rien que signifiant*, el *rien que phenomene* y el *aussi que vérités*.

Los antiguos, en cambio, se nos concederá que algo sabían y que, ante todo, ardían por saber. Sabían muy bien, por ejemplo, que nuestra Oh-Madre Homero era ciega, y que el “topless-man” de Tiresias, por supuesto, también. Un cantor y un adivino. Falta un rey. Si Edipo Rey, ya en su acabamiento hacia la tumba de sueño en Colono, se cercena del mundo mediante el *acting-out* de su castración escópica, no es solamente para escapar a las apariencias y pretender la verdad hasta en sus últimas consecuencias, sino precisamente para mirar mejor que nadie “la verdad de la apariencia” (*Shut your eyes and see*). Edipo acalla sus ojos para aprender a acercarse a lo invisible, es decir, también, para ver. Edipo pretende ver cómo no se ve, desea saber por los ojos ciegamente,

quiere obtener lo que se esconde detrás de la ocularidad: la mirada. *Videlicet*: que el incesto, que el parricidio, que el camino del héroe era pura comedia, que la pobre Antígona tendrá que soportar la herencia, a partir de entonces, de convertirse en la madre de nuestra tragedia. Y a partir de ahí, la *Trauspiel* edípica no será sino el origen de esta farsa eterna que, pese a Hegel, tantas cicatrices nos ha dejado en el alma. Hasta la tumba de Edipo está recubierta de tragedia sin tragedia, hasta la tumba de Edipo se recubre con el cliché. Y esa, a decir verdad, es la única tumba que cuenta.

Es en el reino de los muertos donde erran los nombres del padre y donde los desengañados, por fin, ya no se engañan. El yo es el ojo que ciega al inconsciente. "*Amaurosis*" (*one thinks about the doctor's remarks*), "*amaurosis in the land of the blind, in full-fledged democracy! Here one moves around like a water-mark in a space without reflections; and mirrors in Braille simply don't exist*". Y si Homero se ahoga donde Joyce hace plusmarca, Homero muere donde Edipo triunfa: ahogado en las aguas de la resolución del enigma. Pero, después del Edipo, venía el Narciso y donde hay Narciso, al final, no queda más que Eco. Por eso, también, La Literatura no habrá sido sino, múltiplemente, el eco de una escritura siempre por venir en el desastre sujeto. Escribe Le Bot en la nota correspondiente a diciembre del 87, en su diario: "Mais écrire l'écriture de l'au-jour-le-jour sous l'effet d'événements le plus souvent eux-mêmes innommables serait faire advenir, dans toute sa violence, l'obscur de ces événements. Adviennent des singularités éparses, non l'indivis de l'individu. L'obscur ou le secret d'une "vie" est la structure de ces épars où elle s'assemble. Et travailler à ces événements serait, à tout coup, un coup de force. Ça reviendrait à dire: il y a là quelque chose de terrible; le terrible serait qu'il y ait quelque chose, là, qui n'est pas un "moi" et que rien n'assemble"³⁸⁶.

La mediocre y, por lo mismo, miserable miopía posmoderna, en cambio, no pasa del simulacro democrático; un simulacro colmado de ilusionantes esperanzas en la pornografía del presente, si no es en la premisa de la absoluta transparencia que parece envolver todo el tinglado de la técnica planetaria: pero, en última instancia, sólo es transparente la cosa muerta. Y en el bote (*the plot*) sigue estando la premisa de la promesa y la hipótesis más que cumplida del Asesinato Absoluto. Lo cual resultaría gracioso si, para los vencidos, existiera algún tipo de gracia. El capitalismo, en efecto, ha devenido quiste simbólico, patología de las memorias. Dejémosle esa "gloria" tan pasada de moda a quien quiera cubrirse de ella³⁸⁷.

³⁸⁶ Vid. LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, París, 1989, pp. 179-80. Lo terrible, por supuesto, es que ya haya algo (lo real) allí donde no estoy yo y que nada encaje. Por eso la angustia, en verdad, no engaña. Y por eso, definitivamente, Edipo es el verdadero padre de la Historia. De modo que el dolor siempre está en prenda del *Es war* allí donde quiera que esté, literariamente, el *Ich bin*. Por lo demás, escritura monomito-homofono-etimologiza con locura, como le será obvio a una escucha incualquiera.

³⁸⁷ ¿A quién? Quizás, una vez más, a Bataille y al glorioso cuerpo de Laura (es decir, en la resonancia, también, del Aura). Pero ni por esas: ex-Laura, ex-Beatriz, ex-Dulcinea... habrán sido, antes bien, chicas Godard y no Almodóvar.

La gloria se pierde a los siete días, tal y como se hizo el mundo. “Cette phrase : Ce qui n'est pas à la mode, renferme dans sa courte contexture le catalogue complet des gloires déchues; elle enserre dans sept petits mots l'histoire des mérites méconnus, et des sots reconnus; des femmes passées et des beaux en perruque; elle met sur la même ligne les banquiers économes, les juges inamovibles, les 221, les voitures jaunes, les héros de juillet et les chiens anglais. La plèbe de nos lecteurs d'imaginer peut-être que nous faisons de la gratuité ou de la passion : nullement; nous regardons et nous écrivons. En France tout est mode : mais trois jours suffisent à user la gloire la plus haute, le succès le plus éclatant. Trois jours c'est tout : le quatrième on importune, le cinquième, on ennuie, le sixième on vous hait, et l'on vous proscribit, le septième. Ce fut le temps de faire le monde”, ese era nuestro Balzac hablando « De ce qui n'est pas à la mode », in *La Mode*, París, oct.-nov.-déc. 1830, p. 300.

Y hete aquí, también, sólo que ahora a la manera de Stendhal, lo que se diría un egotismo transcendental pero sincero (la verdad es que el de Stendhal sigue siendo uno de los pocos E.T.s soportables). Lo más divertido: mis peores enemigos son mis héroes. «Du bist mein Eigen, mein Eigen»... Policía de la hybris mental, de la sobreinterpretación interminable del análisis, detective hermeneúico del Inconsciente : Edipo, desde el principio, estaba comprometido en el Poder. Luego poseerá otros avatares históricos, que se avienen mejor o peor al personaje. Por poner una serie, no tan al azar como bien pudiera creerse, tendríamos a Edipo, al cantamañanas de Pausanias, Hamlet, Hölderlin, Ingres, Igitur, Bloom, “d'après Ingres” F. Bacon... hasta llegar a G. Luca que procede con el descuartizamiento.

Despertarse de la pesadilla histórica perimplica, antes que nada, atravesar el eterno retorno del “yo” en el “ello”. Puesto que morirá sin voz quien esconda esa locura. Y la locura de su locura. Esa locura que es, a veces, tener que morir a voces. En la ciega escucha, la sorda visión, la siempre muda frase, se encarniza sin ojos esta mirada. *Mais le surlendemain fut traversé par l'hypothèse d'un autre éclair...* Después de todo la mejor literatura, a falta de otros giros, inversiones, diversiones y reversos, no habrá valido, *à la vérité*, lo que un buen logaritmo amarillo de lapsus,

Mejor, por tanto, meterle la gloria y la moral por donde les quepa a aquellos a quienes por pernada hasta ahora pertenece, a saber, a los criminales. Por ejemplo, una vez más, al profesor Heil! Heidegger... a decir verdad, habría que llamar policía a la burocracia, es decir a la ciencia, es decir, a lo que Keynes llamaba economía moral... a la violencia. El *Urnengang* de hoy, ni que decir tiene, participa exactamente en ese mismo discurso. La cámara de gas móvil sigue estando, hoy tanto como ayer, llena hasta los topes de sublimidad moral, si no económica... como, por cierto, pretendía Keynes. Adolf Hitler (*what a fantastic performer!*) se destapó, no sólo haciendo el truco del almendruco, es decir, también, la avestruz (*autruche*) de Austria (*Autriche*), sino sobre todo como *performer* de Heidegger. De Anaximandro a la “internet” de las cosas y los drones, pasando por la cámara obscura, el motocultivo, o por la cámara de gas, cualquier solución final no habrá dejado de ser heideggeriana, deconstructiva. No por nada Jacobson llamaba al posestructuralismo “Sturm und Drang francés”: se trataba del Sturm regresivo de la Historia, la tormenta y el asalto cuya apología hizo Martin Heidegger en su discurso del 33 «Alle Grosse steht im Sturm» (Rektoratsrede) : «Toda grandeza reside en la tormenta» (sólo que *Sturm* también significa “asalto”). He ahí la grandeza, la gloria de los criminales. Sólo nos queda Molly soñando Españas, por otra parte.

erratas, maculaturas y desechos. Pero el pasado es imprevisible. Lo objetivado está muerto en su lectura sorda, en su escritura muda. El duelo es infinito y el futuro anterior habrá sido, antes bien, cada vez única no-edípico. Un estallido no-edípico, a lo que parece: no es la conciencia (*consciousness*), ni tampoco sus “dixit”, lo que puede salvarnos el “anima mea”, sino tal vez, mucho más mundanalmente, la *awareness*, el estar enterados, por poco que fuere, de las potencias del Inconsciente. Andarnos con ojo, permanecer reguardantes, disponer de una mirada. Usar la *Gewahr* y la *Regard* para mirarnos en la salvaje ocularidad de nuestro inconsciente.

Incluso sin ojos, ¿qué queda? El fantasma de la mirada. La luz ciega, gravitatoria, del agujero. Atendamos al Deutsche Grammophon. Una voz interpreta la tonalidad (*id est*, la totalidad sonora) de un mundo: “Durch unsre offenen Augen fließt das Licht ins Herz und strömt als Freude sanft zurück aus ihnen. Im Liebesblick quillt mehr herauf als je herabgedrungen. Was ist geschehen, wenn das Auge strahlt ? Sehr Wunderbares muß es uns verraten : Daß eines Menschen Innerstes zum Himmel ward mit soviel Sternen als die Nacht erhellen, mit einer Sonne, die den Tag erweckt. O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung! Die Tropfen, welche sie versprüht auf Wimpernhalme, vom Herzen und der Sonne werden sie beschienen. Wenn sich die Nacht der Lider über deine Tiefen still niedersenkt, dann spülen deine Wasser an die des Todes: deiner Tiefen Schätze, die tageworbnen, nimmt er sacht mit sich. Jedoch aus seinen unergründlich dunklen Tiefen, wenn mit den Lidern sich der Tag erhebt, ist manches seiner Wunder in den Blick, den neuen, heraufgeschwommen, und es macht ihn gut...”. Se trata de “Das Augenlicht”, de A. Webern y H. Jone: “La luz de los ojos”. Y es que el estilo no es una técnica, sino un modo de ver y, al igual que la ceguera o el *braille-art*, más que nada supone un manierismo en la visión. Incluso sin ojos el lenguaje permanece medio de vista y de vida. Darle un ojo a Polifemo habrá sido, finalmente, la estrategia kafiiana nunca escrita llevada a cabo por Ulises para hacerle no ver al Inconsciente.

Y, por supuesto, eso es también lo que podemos encontrar en Giacometti, en “Un Perro Andaluz”, o en el *Film* de Beckett: “l'espace n'est pas pour autant le résultat d'un maniérisme anarchique de la vision. Quelque chose ici s'impose et qui ne relève plus de l'ordre de la vision c'est-à-dire de la perception directe et fovéale telle qu'elle se manifeste dans la perspective de la représentation. Quelque chose d'aveugle vient s'installer au beau milieu du champ scopique et donne la mesure de toute une dimension fantasmagorique (nous verrons plus loin que «cette chose» prend valeur d'anaglyphe). C'est le problème du regard qui s'introduit derrière la vision et qui y chiffre la place vacante. Or une certaine largeur est nécessaire, une certaine diastase, même violente, vient s'imposer quand la blessure ou la perte de l'œil est en cause. Cette diastase tient essentiellement de la pulsion scopique; mais à ce niveau pulsionnel, ce qu'il peut y avoir d'attrayant ou bien de repoussant ne relève plus de l'œil. Ce n'est jamais l'œil qui est ébranlé (ni le mien ni celui

de l'autre) quand, par exemple, dans le Chien andalou l'œil tranché au rasoir vient à séduire ou à horrifier. Ce n'est pas mon œil qui est atteint mais bien ma conscience, la diaschisis de mon moi. Puisque c'est en fermant les yeux que le regard m'agite encore davantage devant la scène, m'épouvante ou me tord de jouissance, m'imaginant au pire d'y être pris, m'y fascinant en m'y divisant. On a beau voir, quelque chose de plus vient enflammer le désir où l'œil n'est plus que l'instrument vitreux et sans épaisseur. Il est pâle et neutre, pellicule transparente à travers laquelle il semble que le désir inscrit dans le regard finisse toujours par l'emporter sur le voir. Le regard serait non pas l'acte perceptuel, mais l'ouverture d'un champ de tension où rien ne se présente jamais de face, mais toujours de biais, à côté, déplacé. C'est l'inscription d'un manque à voir qui fait écran au centre même de la vision et qui a pour fonction, comme dit Lacan, « de symboliser le manque central du désir ». Son processus est en marche par exemple quand l'artiste est sollicité à décrire et à dénoncer, en la voyant se détruire d'elle-même, sa relation au réel. « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé- c'est ça que j'appelle le regard ». On pourrait appeler ça aussi une passe, une sorte de traverse astigmatique, en entendant par là l'opération par échappées et comme par distraction de traces où s'entrelacent des bribes qui font paravent entre l'imaginaire et le visible³⁸⁸. No hace falta, pues, ver

³⁸⁸ Vid. Pierre Beaudry "LE DÉCOLLEMENT FIGURAL", in *Change* 26/2, pp. 50-71. Ahora que para la cuestión de la mirada, y el propio Beaudry hace referencia a ello, es imprescindible el Seminario de Lacan nº 11. He aquí algunas de sus perlas: "La anamorfosis nos muestra que en la pintura no se trata de una reproducción realista de las cosas del espacio, expresión sobre la que por otra parte, hay muchas reservas por hacer. El esquema permite señalar también que una cierta óptica deja escapar lo que pasa en la visión. Esa óptica está al alcance de los ciegos. Les remití a la Lettre de Diderot, que demuestra lo capaz que es el ciego de dar cuenta, reconstruir, imaginar hablar de todo lo que la visión nos entrega del espacio. Sin duda en base a esta posibilidad, Diderot construye un equívoco permanente con supuestos metafísicos, pero esa ambigüedad anima su texto y le confiere ese carácter mordaz. En el cuadro de Holbein les enseñé de inmediato -pues no suelo esconder las cartas mucho tiempo- el singular objeto flotando en primer lugar, que está ahí para ser mirado, para hacer caer, casi diría para hacer caer en la trampa al que mira, es decir, nosotros. Esa es en suma una forma manifiesta, sin duda excepcional y debida a un momento de reflexión del pintor de enseñarnos que, en tanto que sujeto, somos en el cuadro literalmente llamados, y representados ahí como prendido. Pues el secreto de este cuadro, cuyas resonancias les recordé, su parentesco con las vanitas de este cuadro fascinante que presenta, entre los dos personajes, engalanados y rígidos, todo lo que recuerda, en la perspectiva de la época, la vanidad de las artes y las ciencias, el secreto de este cuadro se nos da en el momento en que, alejándonos ligeramente de él poco a poco, hacia la izquierda, y volviendo luego la vista, vemos, lo que significa el objeto flotante mágico. Nos refleja nuestra propia nada en la figura de la calavera, utilización, por tanto, de la dimensión geométrica de la visión para cautivar al sujeto, que sin embargo permanece enigmático. Pero ¿qué deseo se prende se fija, en el cuadro? Pero, ¿quién le motiva, además, a impulsar al artista a ejecutar alguna cosa? ¿Y qué cosa?. Esa es la senda por la que intentaremos avanzar hoy. En esta materia de lo visible todo es trampa, y singularmente -lo que tan bien Maurice Merleau-Ponty en el título de uno de los capítulos de *Lo invisible y lo invisible*- arabescos. Ni una sola división, ni una sola de las dobles vertientes que presta la función de la visión, deja de manifestárenos como un dédalo, a medida que distinguimos campos, cada vez nos damos cuenta de que se cruzan. [...] El cuadro, desde luego, está en mi ojo. Pero estoy en el cuadro. Lo que es luz me mira, y gracias a esa luz en el fondo de mi ojo, algo se pinta, que no es simplemente la relación construida, el objeto en el que se entretiene el filósofo, sino impresión, destellos de una superficie que no está situada por mí, de antemano, en su distancia. Se da ahí algo que hace intervenir lo eludido en la relación geométrica: la profundidad de campo, con todo lo que presenta de ambiguo, variable, de ningún modo dominado por mí. Es ella más bien la que me capta, la que me solicita a cada instante, y convierte el paisaje en algo distinto de una perspectiva, en algo distinto de lo que he

para descreer, ni no ver para crear *Sinthome*: el estilo ciego no es una técnica de patinaje artístico ni de swimming-motion joyceana sino, antes bien, un modo de la visión (y sí, ¡en efecto!, incluso el arte en braille o un paro cardíaco es, también, cuestión de háptica). La visión tiene como única misión simbolizar lo nucleico de esa falta en ser donde habita el deseo.

En fin, “yo/ ya no tengo/ esperanza/ los ciegos/ hablan de una/ salida/ yo veo”, apostilla en alguna parte Godard. Quizá tan sólo fuera en una servilleta, un cartel, una nota, un fotograma perdido en un film no encontrado, tal vez en los basureros (*litters*) del Inconsciente, y que abrirá su *Introducción a una verdadera historia del cine*. No en vano al cine se le encasilla como séptimo arte, cuando, en realidad, tendría que haber funcionado (al menos en el *a priori exclusive*) como Urdécima musa: la musa quebrada por la plusvalía de las imágenes. God-Art, ya se ha dicho. En la época del arte sin musa, sin Dios y sin atributos, el artista es el rey. No ya el poeta, ni el pintor, ni el escultor, ni el director, ni el fotógrafo, etc. El artista. Pero ¿quién es “el artista”? Un sujeto que, en el duelo yoico de su impropia historia, e incluso en el duelo infinito de la Historia, habrá sido, por fin, el célibe autor de sí mismo. Y, en última instancia, de nadie. Como un Edipo desmenuzado, rey, hermano de sus hijos. Como una destronada Antígona, hermana y nieta, a un tiempo, de la misma madre. Como el antimaternal rey Beckett en su imposible retorno al antigónico útero materno (*Motherwrong*).

Pierre Michon describe muy bien ese trono: “Año 1961. Más bien otoño, o principios de invierno. Samuel Beckett está sentado. Hace diez años que es rey, algo menos o algo más de diez años: ocho años, porque entonces se estrenó *Godot*; once años porque Jérôme Lindon publicó en bloque sus grandes novelas. Nada hay en Francia que pueda ponerlo en jaque o disputarle el trono en que se asienta. Sabido es que el rey tiene dos cuerpos: un cuerpo eterno, dinástico, que el texto entroniza y consagra, y al que arbitrariamente llamamos Shakespeare, Joyce, Beckett, o Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, pero se trata del mismo cuerpo inmortal ataviado con pasajeros andrajosos; y hay otro cuerpo mortal, funcional relativo, el andrajo, que se encamina a la carroña; que se llama, y nada más se llama, Dante y lleva un gorrito que le baja hacia la nariz chata; o nada

llamado el cuadro. Lo correlativo al cuadro, a situar en el mismo sitio que él, es decir, fuera, es el punto de mirada. En cuanto a lo que media entre uno y otro, lo que esta entre ambos, es algo de naturaleza distinta al espacio óptico geometral, algo que desempeña un papel exactamente inverso, que no opera en modo alguno como atravesable, sino al contrario, como opaco: es la pantalla. En lo que se me presenta como espacio de la luz, lo que es mirada siempre es un cierto juego de luz y opacidad. Siempre en ese espejeo que hace un momento era el meollo de mi historieta, siempre es lo que, en cada punto, me impide ser pantalla, hacer aparecer la luz como viso, que la desborda. Por decirlo todo, el punto de mirada siempre participa de la ambigüedad de la joya. Y yo, si soy algo en el cuadro, es también bajo esta forma de la pantalla, que hace un momento he denominado la mancha. Tal es la relación del sujeto con el dominio de la visión. Aquí no hay que entender en modo alguno sujeto en el sentido corriente de la palabra sujeto, en el sentido subjetivo. Esta relación no es en modo alguno una relación idealista. Ese sobrevuelo que llamo el Sujeto, y que mantengo para dar consistencia al cuadro, no es un sobrevuelo, simplemente representativo. Se dan aquí varias maneras de equivocarse en lo que se refiere a esta función del sujeto en el campo del espectáculo [...]”. Pero, en fin, cortamos ahí porque la cita se haría interminable.

más se llama Joyce, y entonces tiene anillos y mirada miope y pasmada; o nada más se llama Shakespeare, y es rentista bonachón y robusto con gorguera isabelina. O se llama nada más, y carcelariamente, Samuel Beckett; y en la cárcel de ese nombre se halla sentado, en el otoño de 1961, ante el objetivo de Lufti Özkök, turco y fotógrafo, fotógrafo esteticista que a su modelo vestido de oscuro le colocó detrás un paño oscuro, para dar al retrato que le va a hacer un toque del Ticiano o de Philippe de Champaigne, un marcado toque clásico. Tiene ese turco por manía, o por oficio, ser fotógrafo de escritores, es decir, retratar, recurriendo a cumplido artificio, maña y técnica, ambos cuerpos del rey, la simultánea aparición del cuerpo del Autor y el de su encarnación del momento, el Verbo divino y el *saccus merdae*. En la misma imagen. Todo esto lo sabe Beckett, porque se trata de la infancia del arte, y porque es rey. Sabe también que con él, en cuanto con él tiene que ver, resulta más fácil esta operación mágica que si tuviera que ver con Dante o con Joyce, pues, a diferencia de Dante o de Joyce, es guapo, hermoso como un rey; con pupilas hielo, la ilusión del fuego bajo el hielo; con boca rigurosa y perfecta; y ese *noli me tangere* que le viene de nacimiento; para colmo de lujos, es hermoso con estigmas, la celestial flacura, las arrugas labradas con la tejoleta de Job, las orejas grandes y de carne, el *look* rey Lear. Sabe que, en cuanto con él tiene que ver, resulta esa operación demasiado fácil, como sucedería si el robusto rentista isabelino hubiera tenido el aspecto del rey Lear; y que casi no es posible hacerle una foto al *sacas merodea* llamado Samuel Beckett sin que surja en ese mismo instante el retrato del rey, la literatura en persona, mostrando, bien visibles en torno a las pupilas de hielo y las orejas grandes, el gorro de Dante, la gorguera isabelina y, en un rincón, se la divise o no se la divise, la tejoleta de Job. ¿De todo lo dicho, de tal azar biológico o de tal justicia inmanente, se alegra Samuel Beckett en ese día de otoño de 1961? ¿Saca de ello ufanía, asco, o unas tremendas ganas de reírse? No lo sé, pero estoy seguro de que lo acepta. Dice: Soy el texto, ¿por qué no iba a ser iba a ser el icono? Soy Beckett, ¿por qué no voy a mostrar la apariencia de Beckett? Maté mi lengua, maté a mi madre; nació el día de la crucifixión; se entremezclan en mí los rasgos de San Francisco y los de Gary Cooper; el mundo es un teatro; las cosas ríen; Dios o la nada están eufóricos; interpretemos todos esos papeles como es debido. Adelante. Alarga la mano, toma y enciende un cigarrillo Boyard liado en papel blanco, tamaño grande, y se lo mete en la comisura de los labios, igual que Bogart, igual que Guevara, igual que un obrero del metal. Las pupilas de hielo toman al fotógrafo, y lo rechazan. *Noli me tangere*. Los signos rebosan. El fotógrafo dispara. Aparecen los dos cuerpos del rey”³⁸⁹.

³⁸⁹ MICHON, Pierre; *Corps du roi*, Verdier, Lagrasse, 2002. Hay traducción española en Anagrama, Barcelona, 2006. Y de ahí extraemos nuestra sinopsis. Claro que nuestra mayor indigencia, de momento, se esconde en la tontería y la canallada dirigente. *L'ombre du père plane au-dessus de la ville. Œdipe toujours déjà aveugle, parcourt la nuit d'une capitale-mirage (Babel et Thèbes, New York et Hiroshima), la nuit des temps immémoriaux et des apocalypses futures...* sólo la plusvalía manda. Aunque, a lo mejor, dado que el pasado no deja de ser imprevisible el Otro de Lear

Sin duda quien está con el rey no puede estar a la vez con el mendigo, pero nada le impide apostar, a ciegas, por el regidio. En efecto, el arte es el triunfo, sobre el ojo, de la mirada. Adiós a los adioses, así pues. Sin esperanza ni desesperanza. *All of old. Nothing else ever. Ever tired. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.* Se le olvidó añadir: y si, por lo que sea, tienes éxito, ni se te ocurra volverlo a intentar. Lo que Beckett vino a traernos, una vez más, fue una irredimible pasión genérica por lo real, sujeta en la apertura acontecimental de una escritura inestética, genérica, arte en lituratierra para la lituraguerra, subjetivación en las orientaciones del pensamiento. Nos trae, (~~borrowing~~) ~~in Literature~~, desde esa parisina Irlanda antimaternalmente exiliada, una máscara y un espejo pospoético-narrático, un relato que no pesa nada, para que los desproletarizadores contemporáneos, los reyes mendicantes, los aristócratas proletarios y, en fin, los vagabundos de lo universal que por ahí pululen, si es que quedan, puedan seguir emitiendo sus señales costosas. Esta vez como punto de fuga genérico. Puesto que, en efecto, ¿qué importa ya quién habla? Y, sobre todo: ¿qué importa si alguien dice qué importa quién habla? Importa lo que nos trae. Y lo que nos trae es una máscara y un espejo. O más bien: “La máscara y el espejo”. No olvidemos el crucial relato de Borges:

Librada la batalla de Clontarf, en la que fue humillado el noruego, el Alto Rey habló con el poeta y le dijo: —Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. Yo seré Eneas; tú serás mi Virgilio. ¿Te crees capaz de acometer esa empresa, que nos hará inmortales a los dos? —Sí, Rey —dijo el poeta—. Yo soy el Ollan. Durante doce inviernos he cursado las disciplinas de la métrica. Sé de memoria las trescientas sesenta fábulas que son la base de la verdadera poesía. Los ciclos de Ulster y de Munster están en las cuerdas de mi arpa. Las leyes me autorizan a prodigar las voces más arcaicas del idioma y las más complejas metáforas. Domino la escritura secreta que defiende nuestro arte del indiscreto examen del vulgo. Puedo celebrar los amores, los abigeatos, las navegaciones, las guerras. Conozco los linajes mitológicos de todas las casas reales de Irlanda. Poseo las virtudes de las hierbas, la astrología judiciaria, las matemáticas y el derecho canónico. He derrotado en público certamen a mis rivales. Me

no deviene el Loco o el Bufón, ni siquiera Gloucester, sino inesperadamente Robespierre. *KING LEAR. No, they cannot touch me for coining; I am the king himself. EDGAR. O thou side-piercing sight! KING LEAR. Nature's above art in that respect. There's your press-money. That fellow handles his bow like a crow-keeper: draw me a clothier's yard. Look, look, a mouse! Peace, peace; this piece of toasted cheese will do 't. There's my gauntlet; I'll prove it on a giant. Bring up the brown bills. O, well flown, bird! i' the clout, i' the clout: hewgh! Give the word.* De modo que, en fin, hagamos que en esta otra escena, lo real de Lear devenga Robespierre. La ventaja es que, así, también se entiende mejor el resto de la obra de Pierre Michon. Un rey-indegente condenado al Capital-détournement categórico, a lo real de lo divino: *mémoire originaire qui le livre au naïf et au natif*. Una memoria antigónica, terrorífica. *Aussi terrifiante que la vue du visage, que la beauté vue.* « *Elle arrache tragiquement l'homme à sa sphère de vie.* » *Elle est donnée à celui qui devient ivre de savoir* > à « *trop interpréter* » . Sí, mejor pongamos que el Otro de Lear habrá sido Robespierre.

he adiestrado en la sátira, que causa enfermedades de la piel, incluso la lepra. Sé manejar la espada, como lo probé en tu batalla. Sólo una cosa ignoro: la de agradecer el don que me haces. El Rey, a quien lo fatigaban fácilmente los discursos largos y ajenos, le dijo con alivio:—Sé harto bien esas cosas. Acaban de decirme que el ruiseñor ya cantó en Inglaterra. Cuando pasen las lluvias y las nieves, cuando regrese el ruiseñor de sus tierras del Sur, recitarás tu loa ante la corte y ante el Colegio de Poetas. Te dejo un año entero. Limarás cada letra y cada palabra. La recompensa, ya lo sabes, no será indigna de mi real costumbre ni de tus inspiradas vigilijs. —Rey, la mejor recompensa es ver tu rostro —dijo el poeta, que era también un cortesano. Hizo sus reverencias y se fue, ya entreviendo algún verso. Cumplido el plazo, que fue de epidemias y rebeliones, presentó el panegírico. Lo declamó con lenta seguridad, sin una ojeada al manuscrito. El Rey lo iba aprobando con la cabeza. Todos imitaban su gesto, hasta los que agolpados en las puertas, no descifraban una palabra. Al fin el Rey habló. —Acepto tu labor. Es otra victoria. Has atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas. No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos. La guerra es el hermoso tejido de hombres y el agua de la espada es la sangre. El mar tiene su dios y las nubes predicen el porvenir. Has manejado con destreza la rima, la aliteración, la asonancia, las cantidades, los artificios de la docta retórica, la sabia alteración de los metros. Si se perdiera toda la literatura de Irlanda —*omen absit*— podría reconstruirse sin pérdida con tu clásica oda. Treinta escribas la van a transcribir dos veces. Hubo un silencio y prosiguió. —Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más a prisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla, nadie opuso el pecho a los vikings. Dentro del término de un año aplaudiremos otra loa, poeta. Como signo de nuestra aprobación, toma este espejo que es de plata. —Doy gracias y comprendo —dijo el poeta. Las estrellas del cielo retomaron su claro derrotero. Otra vez cantó el ruiseñor en las selvas sajonas y el poeta retornó con su códice, menos largo que el anterior. No lo repitió de memoria; lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos. La página era extraña. No era una descripción de la batalla, era la batalla. En su desorden bélico se agitaban el Dios que es Tres y es Uno, los númenes paganos de Irlanda y los que guerrearían, centenares de años después, en el principio de la Edda Mayor. La forma no era menos curiosa. Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes. La aspereza alternaba con la dulzura. Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían. El Rey cambió unas pocas palabras con los hombres de letras que lo rodeaban y habló de esta manera: —De tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda. Ésta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla y deslumbra. No la

merecerán los ignaros, pero sí los doctos, los menos. Un cofre de marfil será la custodia del único ejemplar. De la pluma que ha producido obra tan eminente podemos esperar todavía una obra más alta. Agregó con una sonrisa: —Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas prima el número tres. El poeta se atrevió a murmurar: —Los tres dones del hechicero, las tríadas y la indudable Trinidad. El Rey prosiguió: —Como prenda de nuestra aprobación, toma esta máscara de oro. —Doy gracias y he entendido —dijo el poeta. El aniversario volvió. Los centinelas del palacio advirtieron que el poeta no traía un manuscrito. No sin estupor el Rey lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos. El poeta le rogó que hablara unas palabras con él. Los esclavos despejaron la cámara. —¿No has ejecutado la oda? —preguntó el Rey. —Sí —dijo tristemente el poeta—. Ojalá Cristo Nuestro Señor me lo hubiera prohibido. —¿Puedes repetirla? —No me atrevo. —Yo te doy el valor que te hace falta —declaró el Rey. El poeta dijo el poema. Era una sola línea. Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el otro. Ambos se miraron, muy pálidos. —En los años de mi juventud —dijo el Rey— navegué hacia el ocaso. En una isla vi lebreles de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. Éstas son maravillas, pero no se comparan con tu poema, que de algún modo las encierra. ¿Qué hechicería te lo dio?—En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu. —El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo. Te di un espejo y una máscara de oro; he aquí el tercer regalo que será el último. Le puso en la diestra una daga. Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema.

Pues bien, pongamos que el poeta habrá sido el sujeto, el Rey era el artista y nosotros, desgraciadamente, no seremos ni lo uno ni lo otro: y aunque el mundo siempre sea imaginario, obviamente, tampoco somos Borges. Sólo ahora vemos, sin ojos tal vez, que todos los *Holzwege* conducen, desde la mítica Grecia clásica pasando por la dulce Irlanda exiliada en las capitales literarias de sus respectivos presentes, ya sean ubiestéticos (que más da París, Viena, Londres, Berlín, Nueva York...), tristemente, a Roma. Una Roma desgastada, decadente y decrepita a más no poder. *Western Rome*. Esos caminos de caminos desembocaban, más en concreto, en la playa de

Ostia. Romain West. “Cazzo”, etc.

Ninguna efusión: Monk y Dolphy –nada de Coltrane; Morandi, Bram van Velde –nada de Kandinsky. Nada de “espiritual en el arte”.

Son tres, según las tres religiones de la Europa occidental (hespéride): Kafka, Beckett y él, Pasolini.

*Prácticamente, era justo.*³⁹⁰

He aquí, pues, para terminar, la materialidad de una escritura a partir de una lectura otra, sustraída, suspendida, implicada en su meteórica circunstancia: el desastre del sujeto supone, en su *impasse* mismo, aunque tan sólo fuera en filigrana, la presentificación del sujeto supuesto avenir. Y un sujeto supuesto avenir que pase, en su travesura o travesía, del realismo a lo real, pero, en su comunicación, no obstante, de lo común al comunismo. O, incluso, un poco menos: que parta de ahí, del *impasse* y el peligro en acto, al ras de su existencia hasta en la más matinal de sus poluciones, valiéndose de su impropriamente propio pensamiento. Y es que no-todo habrá tenido lugar en el pensamiento. De lo contrario, ¿qué supone la transvalorización de todos los valores (*Umwertung aller Werte*)? ¿la suspensión de todos los plusvalores? ¿la sintomatización de todos los plus-de-goces? En efecto, nuestra minusvaliente travesía de la Verdadera Vida Ausente.

Por tanto, lo que habremos querido era exactamente esto: despejar algo del enigma de su sentido, en última instancia, el sentido de su sinsentido, el sintomático acontecimiento que es el ser-desastre del sujeto de las verdades. Y a la manera en que Elstir pintaba la mar, es decir mediante el sentido otro (*rien de commun*, sino comunista... léase aquí el comunismo otro del Inconsciente: dialéctico, fenomenológico, psicoanalítico), nuestra historia será, pues, a partir de ahora, alusionante y no ilusionante.

—Buen trabajo. Pero, ahora, habrá que empezar de nuevo.

Hablablablaba, tarabaaaaboom, *subject*, etc, &c³⁹¹.

³⁹⁰ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe; *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, William Blake & Co. Éd., Burdeos, 1995. Las cursivas son del autor, la traducción nuestra (A. Arozamena). La genialidad de Kafka es muy otra, sin embargo: inspirarse en el futuro anterior, es decir, precisamente, en este presente ahora ya en su avenir pasado. Es sólo que el aquí y ahora no tiene por qué darse, ni no darse, instantáneamente. Claro.

³⁹¹ Pero donde termina la locura tésica, sin duda, habrá tenido lugar, también, el “incipit” de la vida nueva. *Oh, Langage! Ah, Dieux!* Lo que, en efecto, continuará... (¡cómo no!) en lo real erre que erre. Puesto que hasta los días malos se acaban. **LES MAUVAIS JOURS FINIRONT** 341. BIENTÔT TU OUVRIRAS LA PORTE! 342. BIENTÔT NOUS DORMIRONS ENSEMBLE! 343. LES MAUVAIS JOURS FINIRONT!, he ahí los últimos *Slogans*, que compartimos hasta el final, de Maria Soudaïeva. Hasta el final, pero no más allá, ni que decir tiene. Lo que canta el silencio de las sirenas es un ultrasónico “¿Para qué los poetas?”. Se trata, en efecto, del “à quoi bon des poètes”, el “Wozu dichter” hölderliniano. El para qué los poetas en su imposible y primigenia muerte uliséica, mucho antes de Platón y de Auschwitz. El poeta, después de Hölderlin, se convierte en maula expulsada a lo real, es decir, por lo demás, deviene artista: el arte, a partir de ahora, no será ya ni siquiera lo que está contra el poder sino, más exactamente, lo que al haber nacido huérfano, sin patria ni asilo, está de lleno contra la realidad. Se trata de un arte no ya moderno sino contemporáneo; en una palabra: un arte inmanente a la verdad, el síntoma, el fenómeno y el acontecimiento de lo real. Por tanto, un arte en fenomenología, en psicoanálisis, en dialéctica...

AMPLIACIÓN AUTOBIBLIOGRÁFICA DE REFERENCIAS GENERALES Y ESPECÍFICAS CRONOALFABÉTICAMENTE ORDENADAS*

*

Una primera versión (mucho más parcial y sin ampliar, *hélas!*) de esta sección bibliográfica salió publicada, hacia finales de 2015, en la colección “logaritmo amarillo” de Brumaria. Vio la luz, por aquel entonces, bajo forma de autoficción, sin apenas paratexto (salvo una brevísima nota explicativa titulada, adrede, “Pararrayos”), con lo que pretendíamos inaugurar un nuevo género literario: la, así llamada, ficción autobibliográfica. De hecho, se podría argüir que el brío de esa nueva antigualla descansaba en elevar el paratexto mismo a la indignidad, si no del propio texto, al menos sí del origen del mundo o de la originariedad en la obra de arte. Ahora bien, desde que saliera a la calle *Bibliografía para “El desastre del sujeto”* (ese fue el título del más que plausible *worst-seller*), habrán sido, ni que decir tiene, escasísimos quienes hayan apostado por la diseminación de su progreso (lo cual, para cualquier autor que se precie, no deja de resultar inciertamente amargo, pues un libro que no se abre corre el peligro de convertirse, tarde o temprano, en un libro sagrado). Comoquiera que, en este sentido, nos dejamos llevar por un impulso epistemológico igualitario antes bien que por un “parler boutique” demasiado en boga académicamente, hemos querido presuponer, al nivel más básico de cada frase o posición precedente, es decir estrictamente tésica, el conocimiento, por parte de todo el mundo, no de todos los libros del mundo (lo cual sería inhumano, cuando no, en el fondo, auténticamente democrático), pero sí, al menos, de todos los que aparecen en esta sección final, con mucho la más exhaustiva de la tesis de marras. Dicho conocimiento, lo apuntaremos un poco de pasada, comporta a la vez lecturas, no-lecturas y toda una infinita panoplia de tabúes, imposiciones, deposiciones e imposturas generalizadas entre medias. Es en los *versements*, *prélèvements* y *retournements* escriturales (estando o no referenciados los nombres que siguen en el aparato de notas o en el cuerpo de texto) donde se ha querido bruñir su necesario sincretismo en excepción no orientable aunque, sin embargo, mucho nos tememos que inmanente. Por lo demás, *there are no errors in this book, except this one*. El resto sigue perteneciéndole al Ángel de la Historia que, con todo y con eso, no deja de ser un semimundano *mundaneum*. Démoslo, pues, por un documento experimental (otra, esta vez definitiva, experiencia de lo inexperimental).

- ABBOTT, H. Porter; *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, Cornell University Press, Nueva York, 1996.
- ABBS, Peter; *Against the Flow. Education, the Art and Postmodern Culture*, Routledge, Londres-NY, 2003.
- ABBS, Peter; *The Symbolic Order. A Contemporary Reader On The Arts Debate*, Routledge, Londres-NY, 1989.
- ABENSOUR, Miguel; “De la compacidad. Arquitecturas y regímenes totalitarios” in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- ABENSOUR, Miguel; “L’homme est un animal utopique”, entrevista realizada por Sonia Dayan-Herzbrun, Anne Kupiec y Numa Murard, in *Mouvements*, N°45/46, mai-juin-juillet-août 2006, pp. 72-86.
- ABENSOUR, Miguel; “Au-delà de la *fluctuatio animi* marrane. Spinoza en quête de l’universel” in *Tumultes*, n° 21-22, 2003.
- ABENSOUR, Miguel; “Philosophie politique critique et émancipation?”, in *Politique et Sociétés*, vol. 22, n° 3, 2003, pp. 119-142.
- ABENSOUR, Miguel; *Le Procès des maîtres rêveurs*, Sulliver, Arles, 2000.
- ABENSOUR, Miguel; *L’Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Sens et Tonka, Paris, 2000.
- ABENSOUR, Miguel; *La démocratie contre l’Etat*, PUF, Paris, 1997.
- ABENSOUR, Miguel; “Pour lire Marx”, In: *Revue française de science politique*, 20e année, n°4, 1970. pp. 772-788.
- ABISH, Walter; *In the Future Perfect*, New Directions, Nueva York, 1977.
- ABISH, Walter; *Alphabetical Africa*, New Directions, Nueva York, 1974.
- ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “Un oeil noir te regarde ”. In: *Savoirs et clinique*, 2010/1 n° 12, pp. 69-80.
- ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “De la verge, et sa représentation dans les beaux-arts et les sciences de l’homme ”, In: *Savoirs et clinique*, 2006/1 no 7, pp. 71-82.
- ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “Art contemporain, art Africain?”, In: *Médium*, 2005/4 N°5, pp. 101-109.
- ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “Un détail de ce qui change”. In: *Espaces Temps*, 82-83, 2003. Continu/Discontinu. Puissances et impuissances d’un couple. pp. 160-172.
- ABOUDRAR, Bruno-Nassim; “Du genre des vierges”. In: *Espaces Temps*, 78-79, 2002. À quoi œuvre l’art? Esthétique et espace public. pp. 26-38.
- ABRAHAM, W.; *Diccionario de terminología lingüística actual*, Gredos, Madrid, 1971.
- ACKERLEY, Chris J.; *Demented Particulars: the Annotated “Murphy”*, University Press of Florida, Tallahassee, 2004.
- ACKERLEY, C. J. y GONTARSKI, S. E; *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader’s Guide to His Work, Life and Thought*, Grove/Atlantic, Nueva York, 2004.
- ADAMI, Valerio; *Teoria e pratica dell’arte. Disegni, dipinti e acquerelli*, La Casa Usher, Florencia, 2011.
- ADAMI, Valerio; *Diario del desorden*, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1994.

- ADAMI, Valerio; *Les règles du montage*, Plon, París, 1988.
- ADAMS, Parveen; "L'art comme prothèse", In: *Savoirs et clinique*, 2003/2 n° 3, p. 87-97.
- ADAMS, Parveen; *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*, Routledge, Nueva York-Londres, 1996.
- ADAMS, Parveen (ed.); *Language in thinking: selected readings*, Penguin Education, Harmondsworth, 1973.
- ADLER, Jeremy D.; *The electric alphabet: notes towards a dictionary of the universe*, Writers Forum, Londres, 1998.
- ADLER, Jeremy D.; *Homage to Theocritus*, Writers Forum, Londres, 1985.
- ADLER, Jeremy D.; *Notes from the correspondence*, Writers Forum, Londres, 1980.
- ADLER, Jeremy D.; *A short history of London*, Writers Forum, Londres, 1979.
- ADLER, Jeremy D.; *The little fruitgum memory book*, Writers Forum, Londres, 1978.
- ADLER, Jeremy D.; *Towards the city, fragments I-VII*, Writers Forum, Londres, 1977.
- ADMUSSEN, Richard L.; *The Samuel Beckett Manuscripts: A study*, G. K. Hall, Boston, 1979.
- ADORNO, Theodor W.; *Escritos filosóficos tempranos, Obra Completa 1*, Akal, Madrid, 2010.
- ADORNO, Theodor W.; *Monografías musicales, Obra Completa 13*, Akal, Madrid, 2008.
- ADORNO, Theodor W.; *Escritos musicales IV, Obra completa 17*, Akal, Madrid, 2008.
- ADORNO, Theodor W.; *Kierkegaard. Construcción de lo estético. Obra Completa 2*, Akal, Madrid, 2006.
- ADORNO, Theodor W.; *Escritos musicales I-III, Obra Completa 16*, Akal, Madrid, 2006.
- ADORNO, Theodor W.; *Notas sobre literatura, Obra Completa 11*, Akal, Madrid, 2003.
- ADORNO, Theodor W.; *Minima Moralia*, Taurus, Madrid, 2001.
- ADORNO, Theodor W.; *Jargon der Eigentlichkeit*, Suhrkamp, FaM, 1997.
- ADORNO, Theodor W.; *Philosophische Frühschriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.
- ADORNO, Theodor W.; *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1984.
- ADORNO, Theodor W.; *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.
- ADORNO, Theodor W.; *Consignas*, Amorrortu, Bs. As., 1973.
- ADORNO, Theodor W.; *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962.
- AGAMBEN, Giorgio; *Le feu et le récit*, Payot-Rivages, París, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio; *Gusto*, Quodlibet, Macerata, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio; *Bartleby ou la création*, Circé, Estrasburgo, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio; *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio; *El sacramento y el lenguaje. Arqueología del juramento, Homo sacer II, 3*, Pre-Textos, Valencia, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio; *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As., 2011.
- AGAMBEN, Giorgio; *Signatura rerum. Sobre el método*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio y FERRANDO, Monica; *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Mondadori Electa, Milán, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio; *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio; *El reino y la gloria. Homo sacer II, 2*, Pre-Textos, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio; *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio; *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As., 2007.
- AGAMBEN, Giorgio; *La potencia del pensamiento*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As., 2007.
- AGAMBEN, Giorgio; *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio; *Lo abierto*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As., 2006.

- AGAMBEN, Giorgio; *El hombre sin contenido*, Altera, Barcelona, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio; *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As., 2005.
- AGAMBEN, Giorgio; *Il Giorno del Giudizio*, Nottetempo, Roma, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio; *Estado de Excepción. Homo sacer II*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio; *Medios sin fin. Notas sobre la política* Pre-Textos, Valencia, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio; *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio; *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio; "Política del exilio", in: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, Barcelona, No 26–27, 1996 .
- AGAMBEN, Giorgio; *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio; *Il linguaggio e la morte*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1982.
- ALBALAT, Antoine; *Comment on devient écrivain*, Plon, París, 1925.
- ALBALAT, Antoine; *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, París, 1902.
- ALBER, Jan; *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londres, 2016.
- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake; *Conceptual Art. A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 2000.
- ALBRIGHT, Daniel; *Beckett and Aesthetics*, Cambridge UP, Cambridge, 2003.
- ALBRIGHT, Daniel; *Representation and the Imagination: Beckett, Kafka, Nabokov and Schoenberg*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- ALCARAZ VARÓ, E. y MÁRTINEZ LINARES, M^a. A; *Diccionario de lingüística moderna*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ALEMÁN, Jorge; *Para una izquierda lacaniana*, Grama, Bs. As., 2009.
- ALEMÁN, Jorge; *Derivas del discurso capitalista: notas sobre psicoanálisis y política*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2003 .
- ALEMÁN, Jorge; *Notas antifilosóficas*, Grama Ediciones, Buenos Aires, 2003 .
- ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio; *El inconsciente: existencia y diferencia sexual*, Síntesis, Madrid, 2001.
- ALEMÁN, Jorge; *Lacan en la razón posmoderna*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2000 .
- ALEMÁN, Jorge; *La experiencia del fin: psicoanálisis y metafísica*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 1996.
- ALEMÁN, Jorge; *Lacan, Heidegger: un decir menos tonto*, C.T.P., Madrid, 1989.
- ALEXENBERG, Melvin; *The Future of Art in a Postdigital Age. From Hellenistic to Hebraic Consciousness*, Intellect Books, Bristol-Chicago, 2011.
- ALEXENBERG, Melvin; *Educating artists for the future. learning at the intersections of art, science, technology, and culture*, Intellect Books, Bristol-Chicago, 2008.
- ALFERI, Pierre; *Buscar una frase*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- ALFERI, Pierre; "Une image de cinéma", in: *Vacarme*, 2000/1 n° 14, p. 95.
- ALLOUCH, Jean; "La segunda muerte" en *Pagina 12*, septiembre 2009.

- ALLOUCH, Jean; "Le Deuil, aujourd'hui", in: *Cliniques méditerranéennes*, 2007/2 n° 76, p. 7-17.
- ALLOUCH, Jean; "Lacan et les minorités sexuelles", in: *Cités*, 2003/4 n° 16, p. 71-77.
- ALLOUCH, Jean; *El sexo de la verdad*, Cuadernos del Litoral, Córdoba (Argentina), 1999.
- ALLOUCH, Jean; "De la translitteration en psychanalyse", in: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 27, n° 1, 1982, p. 77-86.
- ALPERS, Svetlana; «Is Art History?», in *Daedalus*, Vol. I, Summer 1977, pp. 1-14.
- ALQUIÉ, Ferdinand; *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, París, 1977.
- ALTHUSSER, Louis; "Una nota sobre la filosofía" in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- ALTHUSSER, Louis; *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, PUF, París, 2014.
- ALTHUSSER, Louis; *La soledad de Maquiavelo*, Akal, Madrid, 2008.
- ALTHUSSER, Louis; *Maquiavelo y nosotros*, Akal, Madrid, 2004.
- ALTHUSSER, Louis; *Marx dentro de sus límites*, Akal, Madrid, 2003.
- ALTHUSSER, Louis; *Para un materialismo aleatorio*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- ALTHUSSER, Louis; *Lettres à Franca*, STOCK/IMEC, París, 1998.
- ALTHUSSER, Louis; *Écrits Philosophiques et Politiques II*, STOCK/IMEC, París, 1997.
- ALTHUSSER, Louis; *Escritos sobre el psicoanálisis. Freud y Lacan*; Siglo XXI, México, 1996.
- ALTHUSSER, Louis; *Sur la reproduction*, PUF, París, 1995.
- ALTHUSSER, Louis; *Écrits Philosophiques et Politiques I*, STOCK/IMEC, París, 1995.
- ALTHUSSER, Louis; *El porvenir es largo. Los hechos*, Destino, Barcelona, 1992.
- ALTHUSSER, Louis; *Filosofía y marxismo*, Siglo XXI, México, 1988.
- ALTHUSSER, Louis; *Lo que no puede durar en el Partido Comunista*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- ALTHUSSER, Louis; *Seis iniciativas comunistas*, Siglo XXI, Madrid, 1977.
- ALTHUSSER, Louis; *La transformación de la filosofía*, Univ. de Granada, 1976.
- ALTHUSSER, Louis; *La filosofía como arma de la revolución*, Siglo XXI, México, 1975.
- ALTHUSSER, Louis; *Para una crítica de la práctica teórica (respuesta a John Lewis)*, Siglo XXI, BB. AA, 1974.
- ALTHUSSER, L. y BADIOU, A.; *Materialismo histórico y materialismo dialéctico*, S.XXI, México, 1969.
- ALTHUSSER, Louis; *Lenin y la filosofía*, Era, México, 1969.
- ALTHUSSER, Louis; *Para leer El Capital*, Siglo XXI, México, 1969.
- ALTHUSSER, Louis; *Lire Le Capital II*, Maspero, París, 1968.
- ALTHUSSER, Louis; *Lire Le Capital I*, Maspero, París, 1968.
- ALTHUSSER, Louis; *La Revolución teórica de Marx*; Siglo XXI, México, 1967.
- ALTHUSSER, Louis; *Pour Marx*, Maspero, París, 1965.
- ALTIERI, Charles; *The Art of Twentieth-Century American Poetry. Modernism and After*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, 2006.
- ALTIERI, Charles; *Act & quality. A theory of literary meaning and humanistic understanding*, University of Massachusetts Press, Mass., 1981.
- ÁLVAREZ, José María; *Estudios sobre las psicosis*, Xoroi Ediciones, Barcelona, 2013.
- ÁLVAREZ, José María; *La invención de las enfermedades mentales*, Gredos, Madrid, 2008.
- ÁLVAREZ, José María; *Fundamentos de la psicopatología psicósomática*, Síntesis, Madrid, 2004.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; "Universalidad y contingencia: la doble incommensurabilidad de lo humano" in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 50, Julio de 2013, pp. 31-39.

- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “Arquitectura y fenomenología. Sobre La arquitectónica de la «indeterminación» en el espacio ”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, enero de 2013, pp. 815-836.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “Fenomenología en los límites de la vida subjetiva . Subjecti vitae limes”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 40, Septiembre de 2011, pp. 317-353.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, HORSORI, Barcelona, 2010.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “Humanidad y Adversidad ”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 25 (mayo 2009) pp. 119-134.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “La «indeterminación» de la realidad: síntesis de cumplimiento y constitución objetiva de lo virtual” , in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 24 extra (abril 2009).
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “Saturación formal y efectividad estética: presupuestos en la teoría estética contemporánea ”, in *A Parte Rei* 55. Enero 2008.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “El régimen de phantasia y la experiencia estética en Merleau-Ponty”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 21 (noviembre 2008), pp. 83-106.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; «La aporía del arte: hipertrofia del entendimiento y represión de la sensibilidad», In: *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, nº5 Universidad de Sevilla (2007), pp. 51-75.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; “La «indeterminación» en el arte” in *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, Año 2007. Núm. 5, pp. 1-17.
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis; *La dialéctica «verdad-apariencia» en la lógica de la experiencia estética*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007.
- AMERIKA, Mark; *Remixthebook*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2011.
- AMERIKA, Mark; *Meta/Data. A digital poetics*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2007.
- AMERIKA, Mark; *How To Be an Internet Artist*, AltX Digital Arts Foundation, Boulder, 2001.
- ANDERSON, Patrick y LA SELDI-GRELIS; “De la langue originaire à la langue de l'autre”, in: *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2003/3 nº 131, pp. 343-356.
- ANDERSON, Perry; *El Nuevo Viejo Mundo*, Ediciones Akal, Madrid, 2012.
- ANDERSON, Perry; *The Origins of Postmodernity*, Verso, Londres-Nueva York, 1999.
- ANDERSON, Perry; *In the Tracks of Historical Materialism*, Univ. of Chicago Press, Chicago-Londres, 1984.
- ANDERSON, Perry; *Arguments Within English Marxism*, Verso, Londres-Nueva York, 1980.
- ANDERSON, Perry; *Considerations on Western Marxism*, Verso, Londres-Nueva York, 1976.
- ANDERSON, Perry; *Passages from Antiquity to Feudalism*, NLB, Londres, 1974.
- ANDRIOPOULOS, Stefan; *Ghostly apparitions: German idealism, the gothic novel, and optical media*, Zone Books, NY, 2013.
- ANDRIOPOULOS, Stefan; “On Brainwashing: Mind Control, Media, and Warfare” in *Grey Room* 45, Fall 2011, pp. 6–17.
- ANDRIOPOULOS, Stefan; “The Sleeper Effect: Hypnotism, Mind Control, Terrorism ” in *Grey Room* 45, Fall 2011, pp. 88–105.
- ANDRIOPOULOS, Stefan; *Possessed. Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2008.
- ANTLIFF, Alan; *Anarchy and art: from the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*, Arsenal

Pulp Press, Vancouver, 2007.

ANTOINE, Jean-Philippe; "L'espace conduit-il au paradis? Sur l'exposition des mots", In: *Littérature*, 2010/4 n°160, p. 96-119.

ANTOINE, Jean-Philippe; "Les sciences humaines et la représentation (note critique) [A propos de Louis Marin, De la représentation]". In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 52e année, N° 6, 1997. pp. 1361-1365.

ANTOINE, Jean-Philippe; "Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIVe siècles". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N. 6, 1993. pp. 1447-1469.

ANTOINE, Jean-Philippe; "Ad perpetuam memoriam. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie: 1250-1400", In: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 100, N°2. 1988. pp. 541-615.

ANZIEU, Didier; *Beckett*, Seuil/Archimbaud, Paris, 2004.

ANZIEU, Didier; *Le penser, du Moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, Paris, 1994.

ANZIEU, Didier; *Beckett et le psychanalyste*, Mentha / Archimbaud, Paris, 1992.

ANZIEU, Didier; "Dieu, le monde et le texte", In: *Littérature*, N°90, 1993. Littérature et psychanalyse: nouvelles perspectives. pp. 102-107.

ANZIEU, Didier; *Le moi-peau*, Dunod, Paris, 1985.

ANZIEU, Didier; "Samuel Beckett: de la psychanalyse au décollage créateur", In: *Art et fantasme*, L'or d'Atalante-Champ Vallon, Seyssel, 1984.

APOLLINAIRE, Guillaume; *Les Mamelles de Tirésias*, Éditions de Bélier, Paris, 1946.

APOLLINAIRE, Guillaume; *Alcools*, NRF/Gallimard, Paris, 1920.

APOLLINAIRE, Guillaume; *Et moi aussi je suis peintre*, Éditions de soirées, Paris, 1914.

APPADURAI, Arjun; *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, FCE, Bs. As., 2001.

APPADURAI, Arjun; *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Nueva York, 1986.

APTER, Emily et al.; *Dictionary of untranslatables: a philosophical lexicon*, Princeton University Press, Princeton, 2014.

APTER, Emily; "Shareholder existence: on the turn to numbers in recent French theory", in *Textual Practice*, 28:7, 1323-1336, 2014.

APTER, Emily; *Against World Literature*, Verso, Londres-Nueva York, 2013.

APTER, Emily; *The translation zone. A new comparative literature*, Princeton University Press, Princeton, 2006.

APTER, Emily; "Weaponized Thought. Ethical Militance and the Group-Subject" in *Grey Room* 14, Winter 2004, pp. 6-25.

APTER, Emily; *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1993.

ARAGON, Louis; *Les collages*, Éditions Hermann, Paris, 1980.

ARASSE, Daniel; *Histoires de peintures*, Denoël, Paris, 2004.

ARASSE, Daniel; *Amselm Kiefer*, Éd. du Regard, Paris, 2001.

ARASSE, Daniel; *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoël, Paris, 2000.

ARASSE, Daniel; *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris, 1997.

- ARASSE, Daniel; *L'Ambition de Vermeer*, París, Adam Biro, 1993.
- ARASSE, Daniel; *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, París, 1992.
- ARASSE, Daniel; *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, París, 1987.
- ARASSE, Daniel; "L'index de Michel-Ange". In: *Communications*, 34, 1981. Les ordres de la figuration. pp. 6-24.
- ARASSE, Daniel; "Ferevat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de S. Bernardin de Sienna". In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 89, N°1. 1977. pp. 189-263.
- ARASSE, Daniel; "Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quatre images de Raphaël". In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 84, N°2. 1972. pp. 403-492.
- ARENDR, Hannah; *La condición humana*, Paidós, Bs. As., 2009.
- ARENDR, Hannah; *Sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 2006.
- ARENDR, Hannah; *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, Bs. As., 2003.
- ARENDR, Hannah; "Religión y política", In: ISEGORÍA/29 (2003) pp. 191-209.
- ARENDR, Hannah; *Eichmann en Jerusalén (Estudio sobre la banalidad del mal)*, Editorial Lumen, Barcelona, 2003.
- ARENDR, Hannah; *El concepto de amor en San Agustín*, Ediciones Encuentro Madrid, 2001.
- ARENDR, Hannah; *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998.
- ARENDR, Hannah; *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y la política*, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1984.
- ARGULLOL, Rafael; *El Héroe y el Único*, Destino, Barcelona, 1990.
- ARHEIM; Rudolf; *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- ARHEIM; Rudolf; *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, 1974.
- ARHEIM; Rudolf; *Entropy and Art. Essay on Disorder and Order*, University of California Press, Berkeley, 1971.
- ARHEIM; Rudolf; *Film as Art*, University of California Press, Londres, 1957.
- ARIÈS, Philippe; "Une histoire de la vieillesse?". In: *Communications*, 37, 1983. pp. 47-54.
- ARIÈS, Philippe; "Réflexions sur l'histoire de l'homosexualité". In: *Communications*, 35, 1982. pp. 56-67.
- ARIÈS, Philippe; *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Éditions du Seuil, coll. « Points-Histoire », París, 1975.
- ARIÈS, Philippe; "Saint Paul et la chair". In: *Communications*, 35, 1982. pp. 34-36.
- ARIÈS, Philippe; "Deux contributions à l'histoire des pratiques contraceptives: I. Saint François de Sales et Thomas Sanchez. II. Chaucer et Madame de Sévigné". In: *Population*, 9e année, n°4, 1954 pp. 683-698.
- ARIÈS, Philippe; "Attitudes devant la vie et devant la mort du 17e au 19e siècle". In: *Population*, 4e année, n°3, 1949 pp. 463-470.
- ARISTÓTELES; *Poética*, Ágora-Itsmo, Madrid, 2002.
- ARISTÓTELES; *ARISTOTELIS METAPHYSICA, RECOGNOVIT BREVIQUE ADNOTATIONE CRITICA INSTRVXIT W. JAEGER*, «Oxford classical texts», Oxford University Press, Nueva York, 1957.
- ARISTÓTELES; *Aristotelis opera*, edición de la Academia de Berlín (Bekker und Brandis), 4 vol.

en griego-latín, Berlín, 1830-1836.

- ARNOLD, Dana; *A Companion to British Art. 1600 to the Present*, Wiley-Blackwell, Pondicherry, 2013.
- ARNOLD, Dana et al.; *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Wiley-Blackwell, Singapur, 2010.
- ARNOLD, Dana; *Art and Thought (New Interventions in Art History)*, Wiley-Blackwell, Cornwall, 2003.
- ARNOLD, Dana; *Architecture as Experience. Radical Change in Spatial Practice*, Routledge, Londres-Nueva York, 2004
- ARNOLD, Dana; *Reading Architectural History*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002.
- ARZAMENA, Alejandro; *Bibliografía para "El desastre del sujeto"*, Brumaria logaritmo amarillo, Madrid, 2015.
- ARZAMENA, Alejandro; "Richir con Beckett. Para un pre-esquicio de cuestiones richirianas implicadas en la inescritura genérica de Beckett", in: *Eikasia. Revista de Filosofía*, nº 66, Septiembre de 2015, pp. 265-276.
- ARZAMENA, Alejandro; "Autodisolución. En trueque a la amalgama arte-política y de cómo ella no podría ser sino otro mito, a comenzar por el mito de sus orígenes (las así llamadas vanguardias históricas)", In: *El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- ARZAMENA, Alejandro; "Prefacio para un libro *in fieri*", In: *El arte no es la política / La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- ARZAMENA, Alejandro; "Escalaborne. Jaculatorias místicas a favor (y en contra) del Arte y la Literatura", In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, nº 55, Marzo de 2014, <http://www.revistadefilosofia.org/55-03.pdf>
- ARZAMENA, Alejandro y CORBEIRA, Darío; "La metástasis del valor. El sistema del arte global en el bucle dinámico de la subsunción formal/real del capital y más allá", In: *Errata# revista de artes visuales*, número 11, *Revistas: Debate crítico y teórico*, Julio-Diciembre 2013.
- ARZAMENA, Alejandro; "Política, transiciones, revolución y arte / Polityka, przemiany, rewolucja i sztuka" (Español/Polaco), In: *Politics: I don't like it but it likes me*, Brumaria, Madrid, 2013.
- ARZAMENA, Alejandro; "RESEÑA (TACHADURA) DE UN MODO DE ORGANIZACIÓN ALREDEDOR DEL VACÍO, *BRUMARIA WORKS # 3 EXPANDED VIOLENCES*", In: *Impossibilia*, nº 1, año 2011, pp. 150-159.
- ARZAMENA, Alejandro y al.; "Prólogo: Expanded Violences/Violencias expandidas", In: *Expanded Violences/Violencias expandidas*, Brumaria, Madrid, 2010.
- ARZAMENA, Alejandro; "Reseña de *Intelectuales de Consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982-2009)*", In: *Revista Youkali* Nº 9, Año 2010, pp. 169-172.
- ARZAMENA, Alejandro; "(In)escrituras: escrituras del excedente anulado y de la falta en ser más allá de la infinita crueldad, de la crueldad soberana". In: *Las Mujeres no existen. Pero nos lo dicen dulcemente*, Diesem Editor, Madrid, 2009.
- ARZAMENA, Alejandro; "A modo de epílogo. Waiting for Badiou. En attendant Badiou. Esperando a Badiou, etc.". In: *Pequeño Panteón Portátil*, Brumaria, Madrid, 2008.
- ARRIVÉ, Michel; "Langage et inconscient chez Freud: représentations de mots et représentations de choses". In: *Cliniques méditerranéennes*, 2003/2 nº 68, p. 7-21.
- ARRIVÉ, Michel; *Lingüística y psicoanálisis. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan y los otros*, S.XXI, México, 2001.

- ARRIVÉ, Michel; "Destin lacanien de la discordance et de la forclusion". In: *Linx*, hors-série n°5, 1994. La négation. Actes du colloque de Paris X – Nanterre, 12-13-14 Novembre 1992, pp. 11-26.
- ARRIVÉ, Michel; "Signifiant saussurien et signifiant lacanien". In: *Langages*, 19e année, n°77, 1985. pp. 105-116.
- ARRIVÉ, Michel; "Pour une théorie des textes poly-isotopiques". In: *Langages*, 8e année, n°31, 1973. Sémiotiques textuelles. pp. 53-63.
- ARRIVÉ, Michel; "Postulats pour la description linguistique des textes littéraires". In: *Langue française*. N°3, 1969. La stylistique. pp. 3-13.
- ARTAUD, Antonin; *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004.
- ARTAUD, Antonin; *Van Gogh, el suicidado de la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de Dios, etc.*, Fundamentos, Madrid, 1999.
- ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1999.
- ARTAUD, Antonin; *Œuvres complètes, tome VII*, Gallimard, Paris, 1987.
- ARTAUD, Antonin; *El Pesa-nervios*, Visor, Madrid, 1979.
- ARTAUD, Antonin; *Œuvres complètes, tome XII*, Gallimard, Paris, 1974.
- ARTIÈRES, Philippe; "L'exceptionnel ordinaire. L'historien à l'épreuve des écrits de criminels et vice versa", In: *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, 2008, p. 35-49.
- ARTIÈRES, Philippe; "Prendre la parole : éléments pour une audiographie de Michel Foucault", In: *Sociologie et sociétés*, vol. 38, n° 2, 2006, pp. 165-173.
- ARTIÈRES, Philippe; "«Cher Professeur A. Lacassagne, notre généreux bienfaiteur». Le détenu écrit au criminologue". In: *Genèses*, 25, 1996. pp. 143-155.
- ARTIÈRES, Philippe; "Crimes écrits. La collection d'autobiographies de criminels du professeur A. Lacassagne". In: *Genèses*, 19, 1995. pp. 48-67.
- ASSAYAS, Olivier; "Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage", in *Cahiers du cinéma* 487 (1995): 46-49.
- ASSOUN, Paul-Laurent; "Représentations de mot et représentations de chose chez Freud: pour une métapsychologique du langage ". In: *Histoire, Épistémologie, Langage*. Tome 14, fascicule 2, 1992. pp. 259-279.
- ASSOUN, Paul-Laurent; "Le sujet de l'oubli selon Freud". In: *Communications*, 49, 1989. pp. 97-111.
- ASSOUN, Paul-Laurent; "Le vieillissement saisi par la psychanalyse". In: *Communications*, 37, 1983. pp. 167-179.
- ATAACK, Margaret; "Representing the Occupation in the Novel of the 1950s: Ne jugez pas", In: *Cincinnati Romance Review* 29 (2010), pp. 76-88.
- ATAACK, Margaret; "Sins, crimes and guilty passions in France's stories of war and occupation", In: *Journal of War and Culture Studies* 1 (2007), 79-90.
- ATAACK, Margaret; *May '68 in French Fiction and Film: Rethinking Society, Rethinking Representation*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- ATAACK, Margaret; *Literature and the French Resistance: Cultural politics and narrative forms, 1940-1950*, Manchester University Press, Manchester, 1989.
- ATIENZA, José Luis; "L'émergence de l'inconscient dans l'appropriation des langues étrangères", In: *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2003/3 no 131, p. 305-328.

- ATTRIDGE, Derek y ELLIOTT, Jane (eds.); *Theory After 'Theory'*, Routledge, Londres-Nueva York, 2011.
- ATTRIDGE, Derek; *Joyce effects on language, theory, and history*, Cambridge U. Press, Cambridge, 2004.
- ATTRIDGE, Derek; *The Singularity of Literature*, Routledge, Londres, 2004.
- ATTRIDGE, Derek; *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge University Press, Nueva York, 1990.
- AUBERT, Jacques; "D'un parcours inédit de l'extase à l'écriture", In: *Savoirs et clinique*, 2007/1 n° 8, p. 171-179.
- AUBERT, Jacques (et al.); "James Joyce et la psychanalyse", transcripción de la mesa redonda en torno al tema "De Joyce a Beckett" in: *Savoirs et clinique*, 2005/1 n° 6, pp. 201-214.
- AUBERT, Jacques; "La voix de Joyce et son *negó*", In: *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2000/2 N°2, p. 97-103.
- AUBERT, Jacques; *The aesthetics of James Joyce*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1992.
- AUBERT, Jacques (et al.); *Joyce avec Lacan*, Navarin éditeur, París, 1987.
- AUBERT, Thierry; *Le Surréaliste et la Mort*, Éditions L'Âge d'Homme, París, 2001.
- AUERBACH, Erich; *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México, 1996.
- AUERBACH, Erich; *Scenes from the Drama of European Literature*, Theory and History of Literature, vol. 8, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- AUERBACH, Erich; *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari, 1970.
- AUGÉ, Marc; *The Future*, Verso, Londres-Nueva York, 2015.
- AUGÉ, Marc; *El tiempo en ruinas*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2003.
- AUGÉ, Marc; *Los No Lugares. Espacios del Anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- AUGÉ, Marc; *The War Of Dreams. Studies in Ethno Fiction*, Pluto Press, Londres-Sterling, 1999.
- AUSTIN, John L.; *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1990.
- AUSTIN, John L.; *Philosophical papers*, Oxford University Press, Oxford, 1970.
- AUTHER, Elissa (ed.); *West of center : art and the counterculture experiment in America, 1965–1977*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2012.
- AVANESSIAN, Armen; *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Merve Verlag, Berlín, 2015.
- AVANESSIAN, Armen y TÖPFER, Andreas; *Speculative Drawing: 2011–2014*, Sternberg Press, Berlín, 2014.
- AVANESSIAN, Armen; "Einleitung", In: *#Akzeleration*, Merve Verlag, Berlín, 2013.
- AVANESSIAN, Armen y HENNIG, Anke; *Präsens. Poetik eines Tempus*, Diaphanes, Zürich, 2012.
- AVANESSIAN, Armen; "L'espace et le temps en art: considérations contre-historiques", In: *Le Philosophoire*, 2003/1 n° 19, p. 175-194.
- AVANESSIAN, Armen; "L'âge du philosophe et le sexe de la philosophie (Considérations autopolémiques)", *Le Philosophoire*, 2003/2 n° 20, p. 131-138.
- AVANESSIAN, Armen; "Le rire comme impossibilité philosophique?", *Le Philosophoire*, 2002/2 n° 17, p. 29-45.

- AXELOS, Kostas; *Introduction to a Future Way of Thought: On Marx and Heidegger*, Meson Press, Luneburgo, 2015.
- AXELOS, Kostas; "El lenguaje y la filosofía", In: *Intramuros* 27, 2007, pp. 38-39.
- AXELOS, Kostas; *Argumentos para una investigación*, Fundamentos, Madrid, 1973.
- AXELOS, Kostas; *Hacia una ética problemática*, Taurus, Madrid, 1972.
- AXELOS, Kostas; "La question de la fin de l'histoire". In: *L'Homme et la société*, N. 20, 1971. Lukács Hegel histoire et sociologie, pp. 193-210.
- AXELOS, Kostas; *Marx pensador de la técnica*, Ciencias del hombre nº 8, Barcelona, 1969.
- AXELROD, M. R.; *Notions of the Feminine. Literary Essays from Dostoyevsky to Lacan*, Palgrave Macmillan, Londres-NY, 2015.
- AXELROD, M. R.; *No Symbols Where None Intended. Literary Essays from Laclos to Beckett*, Palgrave-Macmillan, Londres-NY, 2014.
- AXELROD, M. R.; *The Poetics of Novels. Fiction and its Execution*, Palgrave, Londres-NY, 1999.
- AXELROD, M. R.; *The Politics of Style in the Fiction of Balzac, Beckett and Cortazar*, Macmillan-Saint Martin's Press, Londres-Nueva York, 1992.
- BABICH, Babette; *The Hallelujah Effect. Philosophical Reflections on Music, Performance Practice and Technology*, Ashgate Publishing Company, Farnham-Burlington, 2013.
- BACHELARD, Gaston; *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, FCE, México, 2006.
- BACHELARD, Gaston; *La intuición del instante*, FCE, México, 2003.
- BACHELARD, Gaston; *El agua y los sueños*, FCE, México, 2003.
- BACHELARD, Gaston; *La psychanalyse du feu*. Éditions Gallimard, París, 1992 (1949).
- BACHELARD, Gaston; *Lautréamont*, Litoral edições, Lisboa, 1989.
- BACHELARD, Gaston; *La Formation de l'Esprit scientifique: Contribution à une Psychanalyse de la Connaissance objective*, VRIN, París, 5ª edición, 1967.
- BACHELARD, Gaston; *La Philosophie du Non*, PUF, 4ª edición, París, 1966.
- BACHELARD, Gaston; *Dialectique de la Durée*, PUF, París, 1963.
- BACHELARD, Gaston; *La Poétique de l'espace*, PUF, 3ª edición, París, 1961.
- BACHELARD, Gaston; *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, París, 1948.
- BACKÈS-CLÉMENT, Catherine; "L'événement : porté disparu". In: *Communications*, 18, 1972. L'événement. pp. 145-155.
- BACKÈS-CLÉMENT, Catherine; "La stratégie du langage". In: *Littérature*, nº3, 1971. Octobre 1971. pp. 11-29.
- BACKÈS-CLÉMENT, Catherine; "Le Miroir et la Régression, suivi d'une Note sur topera". In: *Romantisme*, 1971, nº1-2. L'impossible unité? pp. 25-36.
- BACKUS, Margot Gayle; *Scandal work : James Joyce, the new journalism, and the home rule newspaper wars*, University of Notre Dame, Indiana, 2013.
- BADIOU, Alain; *La vraie vie: appel à la corruption de la jeunesse*, Fayard, París, 2016.
- BADIOU, Alain; *Le noir*, Éd. Autrement, París, 2016.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 8. Un parcours Grec*, Lignes, París, 2016.
- BADIOU, Alain; *La Tétralogie d'Ahmed*, éd. Actes Sud, Arles, 2015.
- BADIOU, Alain; "Las condiciones del arte contemporáneo" in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- BADIOU, Alain; *Métaphysique du bonheur réel*, PUF, París, 2015.

- BADIOU, Alain; *Á la recherche du réel perdu*, Fayard, París, 2015.
- BADIOU, Alain; *Le Séminaire. Images du temps présent (2001-2004)*, Fayard, París, 2014.
- BADIOU, Alain; “Los principios de una acción justa y fecunda”, junio de 2014, in: www.brumaría.net
- BADIOU, Alain; “Democratie et corruption”, in: *Les Lettres françaises*, 6 de febrero de 2014.
- BADIOU, Alain; *Le Séminaire - Lacan. L'antiphilosophie 3 (1994-1995)*, Fayard, París, 2013.
- BADIOU, Alain; *Éloge du théâtre*, Flammarion (Café Voltaire), París, 2013.
- BADIOU, Alain; “Mao el gran dialéctico”, in: *MAO. Sobre la contradicción...* Brumaría, Madrid, 2012.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 7. Sarkozy: pire que prévu, les autres: prévoir le pire*, Éditions Lignes, 2012.
- BADIOU, Alain; *La République de Platon*, Fayard, París, 2012.
- BADIOU, Alain; *L'Idée du communisme, vol. 2* (Conférence de Berlin, 2010), con Glyn Daly, Saroj Giri, Gernot Kamecke, Janne Kurki, Artemy Magun, Kuba Majmurek, Kuba Mikurda, Toni Negri, Frank Ruda, Bülent Somay, Janek Sowa, G. M. Tamás, Henning Teschke, Jan Völker, Cécile Winter, Slavoj Žižek, Éditions Lignes, París, 2011.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 6. Le Réveil de l'Histoire*, Éditions Lignes, París, 2011.
- BADIOU, Alain; *Heidegger, el nazismo, las mujeres y la filosofía*, Amorrortu, Bs. As., 2011.
- BADIOU, Alain y CASSIN, Barbara; *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre “L'Étourdit” de Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011.
- BADIOU, Alain; *Cinéma*, Nova éditions, París, 2010.
- BADIOU, Alain et al.; *L'Idée du communisme vol. 1* (Conférence de Londres, 2009), con Judith Balso, Bruno Bosteels, Susan Buck-Morss, Terry Eagleton, Peter Hallward, Michael Hardt, Minqi Li, Jean-Luc Nancy, Toni Negri, Jacques Rancière, Alessandro Russo, Alberto Toscano, Gianni Vattimo, Wang Hui, Slavoj Žižek, Éditions Lignes, París, 2010.
- BADIOU, Alain; *Le Fini et l'Infini*, Bayard, París, 2010.
- BADIOU, Alain; *La filosofía, otra vez*, Errata naturae, Madrid, 2010.
- BADIOU, Alain; *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Nous, París, 2010.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 5. L'Hypothèse communiste*, Éditions Lignes, París, 2009.
- BADIOU, Alain et al.; *Démocratie, dans quel état?*, con Giorgio Agamben, Daniel Bensaid, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristin Ross et Slavoj Žižek, La Fabrique, París, 2009.
- BADIOU, Alain; *L'Antiphilosophie de Wittgenstein*, Éd. Nous, París, 2009.
- BADIOU, Alain; *Second manifeste pour la philosophie*, Fayard, París, 2009.
- BADIOU, Alain; *Éloge de l'Amour*, Flammarion, París, 2009.
- BADIOU, Alain; *Compendio de metapolítica*, Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- BADIOU, Alain; “Theses on Contemporary Art”, in *INAESTHETIK n° 0*, Zurich-Berlin, 2008.
- BADIOU, Alain; *Pequeño Panteón Portátil*, Brumaría, Madrid, 2008.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 4. De quoi Sarkozy est-il le nom?*, Éditions Lignes, París, 2007.
- BADIOU, Alain; *De un desastre oscuro. Sobre el fin de la verdad de Estado*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- BADIOU, Alain; *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement, 2*, Seuil, París, 2006.
- BADIOU, Alain; *Filosofía del presente*, Libros del zorzal, Buenos Aires, 2006.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 3. Portées du mot «juif»*, Lignes & Manifeste, París, 2005.
- BADIOU, Alain; *El Siglo*, Manantial, Bs. As., 2005.
- BADIOU, Alain; *Le Siècle*, Seuil, París, 2005.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 2. Irak, foulard, Allemagne/France*, Lignes & Manifeste, París, 2004.
- BADIOU, Alain; *La Ética*, Herder, Barcelona, 2004.
- BADIOU, Alain; “L'ontologie paradoxale d'Alberto Caeiro”. In: *Contre-jour: cahiers littéraires*, n°

- 5, 2004, p. 87-92.
- BADIOU, Alain; *Circonstances, 1. Kosovo, 11-septembre, Chirac/Le Pen*, Lignes & Manifeste, Paris, 2003.
- BADIOU, Alain; *Breve tratado de ontología transitoria*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- BADIOU, Alain; *San Pablo, la fundación del universalismo*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- BADIOU, Alain; *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998.
- BADIOU, Alain; *Calme bloc ici-bas*, éd. P.O.L., Paris, 1997.
- BADIOU, Alain; *Deleuze: El clamor del ser*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- BADIOU, Alain; *Beckett, l'incroyable désir*, Hachette, Paris, 1995.
- BADIOU, Alain; *Conditions*, Seuil, Paris, 1992.
- BADIOU, Alain; *Rhapsodie pour le théâtre*, Imprimerie nationale, Paris, 1990.
- BADIOU, Alain; *Le Nombre et les Nombres*, Seuil, Paris, 1990.
- BADIOU, Alain; *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, Paris, 1989.
- BADIOU, Alain; *L'Être et l'Événement*, Seuil, Paris, 1988.
- BADIOU, Alain; *Peut-on penser la politique?*, Seuil, Paris, 1985.
- BADIOU, Alain; *Théorie du sujet*, Éd. du Seuil, Paris, 1982.
- BADIOU, Alain; *L'Écharpe rouge* (romanopéra), éd. Maspero, Paris, 1979.
- BADIOU, Alain y LAZARUS, Sylvain; *La situation actuelle sur le front de la philosophie*, Cahiers Yenan n° 4, Maspero, Paris, 1977.
- BADIOU, Alain y BALMES, F.; *De l'idéologie*, Yenan, Maspero, Paris, 1976
- BADIOU, Alain; *Le concept de modèle*, Maspero, Paris, 1969.
- BAETENS, Jan; "De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ?", In: *Le français aujourd'hui*, 2009/2 n° 165, p. 17-25.
- BAETENS, Jan; *Romans á Contraintes*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2005.
- BAETENS, Jan; "La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des cultural studies", *Hermès, La Revue*, 2005/2 n° 42, p. 70-77.
- BAETENS, Jan; "La novellisation, un genre contaminé?", *Poétique*, 2004/2 n° 138, p. 235-251.
- BAIGELL, Matthew; *Dictionary of American Art*, Harpe & Row, Nueva York, 1979.
- BAILLY, Jean-Christophe; "Sur le vif", in *Vacarme*, 2012/1 N° 58, p. 98-118.
- BAILLY, Jean-Christophe; *La Véridiction sur Philippe Lacoue-Labarthe*, Bourgois, Paris, 2011.
- BAILLY, Jean-Christophe; "La forme animale", in *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, document 1, mis en ligne le 28 septembre 2011, consulté le 12 décembre 2013. URL : <http://leportique.revues.org/2426>
- BAILLY, Jean-Christophe; *Le temps fixé*, Bayard, Paris, 2009.
- BAILLY, Jean-Christophe; *Le Visible est le caché*, Le Promeneur, Paris, 2009.
- BAILLY, Jean-Christophe; "L'Autre de l'homo faber ou les enfants de Bartleby", in *Vacarme*, 2008/2 n° 43, p. 52-55.
- BAILLY, Jean-Christophe; *L'Instant et son ombre*, Seuil, Paris, 2008.
- BAILLY, Jean-Christophe; *L'atelier infini*, Éditions Hazan, Paris, 2007.
- BAILLY, Jean-Christophe; *Le Champ mimétique*, Seuil, Paris, 2005.
- BAILLY, Jean-Christophe; "Le sens incorporé (visite aux animaux)", in *Vacarme*, 2000/1 n° 14, p. 42-43.
- BAILLY, Jean-Christophe; *Panoramiques*, Bourgois, Paris, 2000.
- BAILLY, Jean-Christophe; "Le libre usage du propre" (Échanges, seuils, traductions), in *Lignes*, 1995/1 n° 24, p. 62-83.
- BAILLY, Jean-Christophe; "La convocation théâtrale", in *Lignes*, 1994/2 n° 22, p. 76-83.
- BAILLY, Jean-Christophe; *Adieu: essai sur la mort des dieux*, Éditions de l'Aube, La Tour-

- d'Aigues, 1993.
- BAILLY, Jean-Christophe; "Le politique contre la politique", in *Lignes*, 1991/2 n° 14, p. 11-16.
- BAILLY, Jean-Christophe; "Les allures tristes d'un chromo", in *Lignes*, 1989/2 n° 6, p. 41-46.
- BAJTIN, Mijail; *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2002.
- BAJTIN, Mijail; *Estética de la creación verbal*, S. XXI, México, 1999.
- BAJTIN, Mijail y MEDVEDEV P.; *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994.
- BAJTIN, Mijail y VOLOSHINOV, V.; *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.
- BAJTIN, Mijail; *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BAKER, Steve; *Artist/Animal*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2013.
- BAKER, Steve; *Postmodern Animal*, Reaktion Books, Londres, 2000.
- BAL, Mieke; *Loving Yusuf: Conceptual Travels from Present to Past*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- BAL, Mieke y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (eds.); *2MOVE: Video, Art, Migration*, Cendeac, Murcia, 2008.
- BAL, Mieke; "Translating Translation", In: *Journal of Visual Culture*, 2007; 6; pp. 109 y ss.
- BAL, Mieke; *Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press Inc., Toronto-Buffalo-Londres, 1985.
- BAL, Mieke; "Mise en abyme et iconicité", In: *Littérature*, N°29, 1978. pp. 116-128.
- BALINISTEANU, Tudor; *Religion and Aesthetic Experience in Joyce and Yeats*, Palgrave Macmillan, Londres- NY, 2015.
- BALINISTEANU, Tudor; *Violence, Narrative and Myth in Joyce and Yeats. Subjective Identity and Anarcho-Syndicalist Traditions*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2013.
- BALDWIN, Helene L.; *Samuel Beckett's Real Silence*, Pennsylvania State UP, Pennsylvania, 1981.
- BALLANTYNE, Andrew; *Key buildings from prehistory to the present. Plans, sections and elevations*, Laurence King Publishing, Londres, 2012.
- BALLANTYNE, Andrew; *Deleuze & Guattari for Architects*, Routledge, Londres-NY, 2007.
- BALLANTYNE, Andrew; *Architectures. Modernism and After*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2003.
- BALLANTYNE, Andrew; *Architecture. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Cambridge MASS., 2002.
- BALLY, Charles; *El lenguaje y la vida*, Losada, Buenos Aires, 1977.
- BALMÈS, François; *Dios, el sexo y la verdad*; Nueva visión, Buenos Aires, 2008.
- BALMÈS, François; *Lo que Lacan dice del ser*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
- BALMÈS, François; *El nombre, la ley, la voz. Freud y Moisés: Escrituras del padre 2*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1999.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; *Les perspectives dépravées. 3 La quête d'Isis*, Flammarion, París, 2009.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; *Les perspectives dépravées. 2 Anamorphoses ou Thaumaturgus opticu*, Flammarion, París, 2009.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; *Les perspectives dépravées. 1. Aberrations*, Flammarion, París, 2009.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi,

- Milán, 1993.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; *Réveils et prodiges*, Flammarion, París, 1988.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; *Formations, déformations*, Flammarion, París, 1986.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne. Scènes de la vie politique. Scènes de la vie de campagne. Études analytiques*, A. Houssiaux éditeur, París, 1855.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne et scènes de la vie politique, T. XII*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1846.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Études philosophiques et Études analytiques*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1846.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie militaire et scènes de la vie de campagne*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1845.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie privée T. IV*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1845.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Études philosophiques*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1845.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Études philosophiques T. I*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1845.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne, T. XI*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1844.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne T. II*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1844.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie de province T. III*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1844.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie parisienne T. I*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1843.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie de province T. IV*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1843.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie de province T. II*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1843.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie de province T. I*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1843.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie privée T. III*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1842.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie privée T. II*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1842.
- BALZAC, Honoré; *La Comédie humaine. Scènes de la vie privée T. I*, Furne-Dubochet et Cia-Hetzel et Paulin, París, 1842.
- BANASH, David; *Collage culture. Readymades, meaning, and the age of consumption*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2013.
- BANDINI, Mirella; *L'Estetico il politico: da COBRA all'Internazionale Situazionista, 1948-1957*, Officina Edizioni, Roma, 1977.
- BANES, Sally; *Dancing women: female bodies on stage*, Routledge, Nueva York-Londres, 1998.
- BANES, Sally; *Between and Beyond. Three Decades of Dance Writing*, University of Wisconsin Press, 2007.
- BANES, Sally; *Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan U.P., Hannover-Londres, 1994.
- BANES, Sally; *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Wesleyan, Middletown, 1980.

- BANIER, François-Marie et al.; *Samuel Beckett, Portraits d'auteurs*, Marval, Paris, 1997.
- BANN, Stephen; *Ways Around Modernism. Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts*, Routledge, NY-Londres, 2006.
- BANN, Stephen (ed.); *Utopias and the Millennium*, Reaktion Books, Londres, 1997.
- BANN, Stephen (ed.); *Interpreting Contemporary Art*, Reaktion Books, Londres, 1991.
- BANN, Stephen; *Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge University Press, 1984.
- BARBER, Stephen; *Performance Projections*, Reaktion Books, Londres, 2014.
- BARBER, Stephen; *Abandoned Images. Film and Film's End*, Reaktion Books, Londres, 2010.
- BARBER, Stephen; *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, Reaktions Books, Londres, 2004.
- BARBER, Stephen; *Extreme Europe*, Reaktions Books, Londres, 2001.
- BARBER, Stephen; *Fragments of the European City*, Reaktion Books, Londres, 1997.
- BARBERGER, Nathalie; *Penser pour rien. Littérature et monomanie*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », Villeneuve-d'Ascq, 2007.
- BARBERGER, Nathalie; « La littérature et l'enfantillage: le désir de voir et de savoir », In: *Savoirs et clinique* 2005/1 (n°6), p. 121-131.
- BARBERGER, Nathalie; "Bouche bée", In: *Rue Descartes* 2002/4, N° 38, p. 71-82.
- BARBROOK, Richard; *The Internet Revolution. From Dotcom Capitalism to Cybernetic Communism*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2015.
- BARBROOK, Richard; *Class Wargames: ludic subversion against spectacular capitalism*, Autonomedia, Brooklyn, 2014.
- BARBROOK, Richard; *Imaginary Futures. From Thinking Machines to the Global Village*, Pluto Press, Londres-Ann Arbor, 2007.
- BARBROOK, Richard; *The class of the new*, Open Book, San Francisco, 2006.
- BARDÈCHE, Marie-Laure; *Le Principe de répétition: littérature et modernité*, L'Harmattan, coll. «Sémantiques», Paris, 1999.
- BARDÈCHE, Marie-Laure; "Des histoires modèles". In: *Littérature*, N°129, 2003. Matières du roman. pp. 15-31.
- BARD-SCHWARZ, David; *An introduction to electronic art through the teaching of Jacques Lacan: Strangest Thing*, Routledge, Abingdon-Nueva York, 2014.
- BARFIELD, Steven; TEW, Philip y FELDMAN, Matthew (eds.); *Beckett and Death*, Continuum International, Londres, 2009.
- BARLOW, Richard; *The Celtic unconscious : Joyce and Scottish culture*, University of Notre Dame Press, Notre Dame Press, 2017.
- BARNES, Julian; *England, England*, Knopf Doubleday Publishing Group, Nueva York, 2011.
- BARNES, Julian; *Something to declare. Essays on France and French Culture*, Knopf Doubleday Publishing Group, Nueva York, 2002.
- BARNES, Julian; *A History of the World in 10,5 Chapters*, Vintage International, Nueva York, 1990.
- BARNES, Julian; *Flaubert's Parrot*, Picador, Londres, 1985.

- BARONI, Raphaël; « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de Temps et récit de Paul Ricœur », in *Poétique* 2010/3 (n° 163), p. 361-382.
- BARONI, Raphaël; «La temporalité du récit : fiction, médias et histoire», in *A contrario* 2010/1 (n° 13), p. 3-8.
- BARONI, Raphaël et al.; «Historiographie, littérature et philosophie : une longue et difficile conversation triangulaire », in *A contrario* 2010/2 (n° 14), p. 3-9.
- BARONI, Raphaël et al.; « Museler les toutous ? Le feuilleton d'une polémique mordante », in *A contrario* 2009/2 (n° 12), p. 46-65.
- BARONI, Raphaël et al.; «Passion de l'horreur et raison de l'enquête face à la « catastrophe ultraviolette » », in *A contrario* 2009/1 (n° 11), p. 43-61.
- BARONI, Raphaël y JEANNERET, Thérèse; «Parcours de vie, identités féminines et trajectoires d'apprentissage», in *Langage et société* 2008/3 (n° 125), p. 101-124.
- BARONI, Raphaël « Histoires vécues, fictions, récits factuels », in *Poétique* 2007/3 (n° 151), p. 259-277.
- BARONI, Raphaël; « Le monde, en discours et en fictions », in *A contrario* 2007/1 (Vol. 5), p. 3-7.
- BARONI, Raphaël et al.; « Littérature et sciences sociales : dialogue de sourds ou mariage de raison? », in *A contrario* 2006/2 (Vol. 4), p. 3-7.
- BARONI, Raphaël y PETITAT, André; «L'interaction contractuelle dans les contes », in *A contrario* 2006/1 (Vol. 4), p. 35-52.
- BARONI, Raphaël; « Passion et narration », in *Protée*, vol. 34, n°2-3, 2006, p. 163-175.
- BARONI, Raphaël; « La valeur littéraire du suspense », in *A contrario* 2004/1 (Vol. 2), p. 29-43.
- BARONI, Raphaël; « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de « La mort et la boussole » de J. L. Borges », in *Poétique* 2003/2 (n° 134), p. 141-157.
- BARONI, Raphaël; Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique. In: *Littérature*, n°127, 2002. L'oreille,La Voix. pp. 105-127;
- BARREST, Patrick; *Les enjeux de la répétition dans la trilogie romanesque de Samuel Beckett*, Master's thesis. Queen's University at Kingston, 2002.
- BARRETT, Cyril S.J.; *An Introduction to Optical Art*, Studio Vista, Londres, 1971.
- BARTHES, Roland; *Ensayos críticos*, Seix Barral, Bs. As., 2003.
- BARTHES, Roland; *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997.
- BARTHES, Roland; *Fragmentos de un discurso amoroso*, S.XXI, México, 1993.
- BARTHES, Roland; *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1993.
- BARTHES, Roland; *El placer del texto*, Siglo XXI, Bs. As., 1993
- BARTHES, Roland; *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989.
- BARTHES, Roland; *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.
- BARTHES, Roland et al; *Littérature et réalité*, Seuil. Paris, 1982.
- BARTHES, Roland; «La lumière du Sud-Ouest». In: *Communications*, 36, 1982. pp. 125-129.
- BARTHES, Roland; *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980
- BARTHES, Roland; *Roland Barthes por Roland Barthes*, Madrid, Kairós, 1978.
- BARTHES, Roland; «En sortant du cinéma». In: *Communications*, 23, 1975. pp. 104-107.
- BARTHES, Roland; *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Bs. As., 1973.
- BARTHES, Roland; *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Bs. As., 1972.
- BARTHES, Roland et al.; *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Bs. As., 1970.
- BARTHES, Roland; «L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]». In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 172-223.

- BARTHES, Roland et al.; *Literatura y sociedad*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- BARTHES, Roland; “Un cas de critique culturelle”. In: *Communications*, 14, 1969. La politique culturelle. pp. 97-99.
- BARTHES, Roland; “L'effet de réel”. In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89.
- BARTHES, Roland; “L'écriture de l'événement”. In: *Communications*, 12, 1968. pp. 108-112.
- BARTHES, Roland; “Linguistique et littérature”. In: *Langages*, 3e année, n°12, 1968. pp. 3-8.
- BARTHES, Roland; “Introduction à l'analyse structurale des récits”. In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologique: l'analyse structurale du récit. pp. 1-27.
- BARTHES, Roland; “Éléments de sémiologie”. In: *Communications*, 4, 1964. pp. 91-135.
- BARTHES, Roland; “Rhétorique de l'image”. In: *Communications*, 4, 1964. pp. 40-51.
- BARTHES, Roland; “Les sciences humaines et l'œuvre de Lévi-Strauss”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 19e année, N. 6, 1964. pp. 1085-1086.
- BARTHES, Roland; “La vedette: enquêtes d'audience?”. In: *Communications*, 2, 1963. pp. 197-216.
- BARTHES, Roland; “Œuvre de masse et explication de texte”. In: *Communications*, 2, 1963. pp. 170-172.
- BARTHES, Roland; “Le message publicitaire, rêve et poésie”. In: *Les Cahiers de la publicité*. 1963. N°7, pp. 91-96.
- BARTHES, Roland; “Le message photographique”. In: *Communications*, 1, 1961. pp. 127-138.
- BARTHES, Roland; “«Le bleu est à la mode cette année». Notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode”. In: *Revue française de sociologie*. 1960, 1-2. pp. 147-162.
- BARTHES, Roland; “Histoire et littérature: à propos de Racine”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 15e année, N. 3, 1960. pp. 524-537.
- BARTHES, Roland; “Histoire et sociologie du Vêtement [Quelques observations méthodologiques]”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 12e année, N. 3, 1957. pp. 430-441.
- BARTHES, Roland; *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.
- BARWISE, Jon (ed.); *Handbook of Mathematical Logic*, Elsevier Academic Press, Amsterdam-Londres-NY-Tokyo, 1999.
- BARWISE, Jon y MOSS, Lawrence; *Vicious Circles. On the Mathematics of Non-Wellfounded Phenomena*, CSLI Publications, 1996.
- BARWISE, Jon; *The Liar. An Essay on Truth and Circularity*, Oxford U. P., Oxford, 1987.
- BASBANES, Nicholas A.; *On Paper: The Everything of Its Two-Thousand-Year History*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2013.
- BASBANES, Nicholas A.; *About the Author: Inside the Creative Process*, Fine Books Press, Durham (NC), 2010.
- BASBANES, Nicholas A.; *Every Book its Reader: The Power of the Printed Word to Stir the World*, HarperCollins, Nueva York, 2005.
- BASBANES, Nicholas A.; *A Splendor of Letters: The Permanence of Books in an Impermanent World*, HarperCollins, Nueva York, 2003.
- BASBANES, Nicholas A.; *Patience & Fortitude: A Roving Chronicle of Book People, Book Places, and Book Culture*, HarperCollins, Nueva York, 2001.
- BASBANES, Nicholas A.; *A Gentle Madness: Bibliophiles, Bibliomanes, and the Eternal Passion for Books*, Henry Holt & Co., Nueva York, 1995.
- BASCH RASTAQUARIUM, Sophie; *Marcel Proust et le « modern style »*. *Arts décoratifs et*

politique dans À la recherche du temps perdu, Brepols Publishers nv, Turnhout, 2014.

BASS, Alan; *Interpretation and difference : the strangeness of care*, Stanford University Press, Stanford (CA), 2006.

BATAILLE, George; *La conjuración sagrada*, Adriana Hidalgo, Bs. As., 2003.

BATAILLE, George; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002.

BATAILLE, George; *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Adriana Hidalgo, Bs. As., 2001.

BATAILLE, George; *L'Apprenti Sorcier. Du Cercle Communiste Démocratique à Acéphale. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, Éditions de la Différence, París, (1999).

BATAILLE, George; *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1998.

BATAILLE, George; *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996.

BATAILLE, George; *Œuvres complètes XII*, NRF/Gallimard, París, 1988.

BATAILLE, George; *Œuvres complètes XI*, NRF/Gallimard, París, 1988.

BATAILLE, George; *La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987.

BATAILLE, George; *Œuvres complètes X*, NRF/Gallimard, París, 1987.

BATAILLE, George; *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1986.

BATAILLE, George; *El culpable*, Taurus, Madrid, 1981.

BATAILLE, George; *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, Taurus, Madrid, 1979.

BATAILLE, George; *Œuvres complètes II*, NRF/Gallimard, París, 1970.

BATAILLE, George; *Œuvres complètes I*, NRF/Gallimard, París, 1970.

BATTLES, Mathew; *Palimpsest. A History of the Written Word*, W. W. Norton & Company, Londres-Nueva York, 2015.

BATTLES, Mathew; *Library. An Unquiet History*, W. W. Norton & Company, Londres-N.Y, 2004.

BAUCHAU, Henry; *Temps du rêve*, Actes Sud, Arles, 2012.

BAUCHAU, Henry; « Le rêve dans la vie d'un écrivain », in *Le Journal des psychologues* 2009/9 (n° 272), p. 40-43.

BAUCHAU, Henry; *Le Boulevard périphérique*, Actes Sud, Arles, 2008.

BAUCHAU, Henry; *L'Écriture à l'écoute*, Actes Sud, Arles, 2000.

BAUCHAU, Henry; *Antigone*, Actes Sud, Arles, 1997.

BAUCHAU, Henry; *Diotime et les lions*, Actes Sud, Arles, 1991.

BAUCHAU, Henry; *Œdipe sur la route*, Actes Sud, Arles, 1990.

BAUDELAIRE, Charles; *Obras selectas*, Edimat, Madrid, 2000.

BAUDELAIRE, Charles; *Œuvres complètes, Tomo II*, Gallimard, París, 1976.

BAUDELAIRE, Charles; *Œuvres complètes, Tomo I*, Gallimard, París, 1975.

BAUDRILLARD, Jean; *La sociedad de consumo*, S.XXI, Madrid, 2009.

BAUDRILLARD, Jean; *El complot del arte*, Amorrortu, Bs. As., 2006.

BAUDRILLARD, Jean; "Por qué la ilusión no se opone a la realidad", In: *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 2004, 9, pp. 193-202.

BAUDRILLARD, Jean; *La ilusión vital*, Siglo XXI, Bs. As., 2002.

BAUDRILLARD, Jean y NOUVEL, Jean; *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, FCE, Buenos Aires, 2001.

BAUDRILLARD, Jean; *Mots de passe*, Pauvert, París, 2000.

BAUDRILLARD, Jean; *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BAUDRILLARD, Jean; *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BAUDRILLARD, Jean; *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1997.

- BAUDRILLARD, Jean; "Ilusion/Désilusion esthétique", In: *Trans*, Hiver, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean; *Olvidar a Foucault*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean; "Andy Warhol: el snobismo maquinal", in: *Zona Erógena*, N° 22, 1994 .
- BAUDRILLARD, Jean; *La transpariencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean; *Amérique*, Éditions Grasset et Fasquelle, París, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean; *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean; *Simulacres et simulations*, Galilée, París, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean; *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila Editores, Caracas-Barcelona, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean; *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean; *Pour un critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, París, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean; "La morale des objets". In: *Communications*, 13, 1969. pp. 23-50.
- BAUDRILLARD, Jean; *Le système des objets*, Éditions Gallimard, París, 1968.
- BAUDRY, Jean-Louis; *Proust, Freud et l'autre*, Minuit, París, 1984.
- BAUDRY, Patrick; "La mémoire des morts", In: *Tumultes*, 2001/1 n° 16, p. 29-40.
- BAUDRY, Patrick; *La pornographie et ses images*, A.Colin, París, 1997.
- BAUMGARTEN, Alexander G; *Aesthetica*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-Nueva York, 1986.
- BAXANDALL, Michael y ALPERS, Svetlana; *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino, 1995.
- BAXANDALL, Michael; *Painting and ~ experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford U.P, Nueva York-China, 1988.
- BAXANDALL, Michael; *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1986.
- BAXANDALL, Michael; "L'œil du Quattrocento". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 40, novembre 1981. Sociologie de l'œil. pp. 10-49.
- BAXANDALL, Michael; "The Language of Art History ", In: *New Literary History*, Vol. 10, No. 3, Anniversary Issue: I (Spring, 1979), pp. 453-465.
- BAYARD, Pierre; *Il existe d'autres mondes*, Minuit, París, 2014.
- BAYARD, Pierre; *Et si les oeuvres changeaient d'auteur?*, Minuit, París, 2010.
- BAYARD, Pierre; *Le plagiat par anticipation*, Minuit, París, 2009.
- BAYARD, Pierre; *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Minuit, París, 2007.
- BAYARD, Pierre; *Demain est écrit*, Minuit, París, 2005.
- BAYARD, Pierre; *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Minuit, París, 2004.
- BAYARD, Pierre; *Comment améliorer les oeuvres ratées?*, Minuit, París, 2000.
- BAYARD, Pierre et al; *Lire avec Freud*, París, P.U.F, coll. « Écriture », 1998.
- BAYARD, Pierre; *Le Hors-sujet: Proust et la digression*, Minuit, París, 1996.
- BAYARD, Pierre et al; "Avant-propos: Théories mortelles, nouveaux paradigmes". In: *Littérature*, N°90, 1993. Littérature et psychanalyse: nouvelles perspectives. pp. 3-7.
- BAYARD, Pierre; *Il était deux deux fois Romain Gary*, PUF, París, 1990.
- BAZAINÉ, Jean; *Le temps de la peinture (1938-1989)*, Éditions Aubier, París, 1990.
- BAZAINÉ, Jean; *Exercice de la peinture*, Éditions du Seuil, París, 1973.
- BAZIN, André; *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

- BEAUJOUR, Michel; *Terreur et rhétorique. Autour du surréalisme*, Éditions Jean-Michel Place, coll. Surfaces, Paris, 1999.
- BEAUJOUR, Michel; «Ils ne savent pas ce qu'ils font». L'ethnopoétique et la méconnaissance des «arts poétiques» des sociétés sans écriture». In: *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112. Littérature et anthropologie. pp. 208-221.
- BEAUJOUR, Michel; *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris, 1980.
- BEAUJOUR, Michel; «André Breton mythographe: Arcane 17», in: *Études françaises*, vol. 3, n° 2, 1967, p. 215-233.
- BEAUMONT, Matthew; *Nightwalking. A Nocturnal History of London*, Verso, Londres, 2015.
- BEAUMONT, Matthew; *The spectre of Utopia: utopian and science fictions at the fin de siècle*, Peter Lang, Berna, 2012.
- BEAUMONT, Matthew (ed.); *Adventures in Realism*, Blackwell, Malden-Oxford, 2007.
- BEAUVOIS, Jean-Léon y JOULE, Robert-Vincent; *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, PUG, Paris, 2011.
- BEAUVOIS, Jean-Léon et al.; «Topologie et théorie de la métaphore». In: *L'Homme*, 1972, tome 12 n°3. pp. 70-83.
- BEAUVOIS, Jean-Léon; «Sur l'Euphémisme». In: *L'Homme*, 1970, tome 10 n°2. pp. 73-80.
- BECK, Philippe; « Boustrophe », in *Po&sie* 2006/3 (N° 117-118), p. 85-85.
- BECK, Philippe; «L'époque de la poésie», in: *Littérature*, n°120, 2000. Poésie et philosophie, pp. 33-44.
- BECKER, Howard S.; *Los mundos del arte*, Universidad Nacional de Quilmes, Bs. As., 2008.
- BECKER, Howard S.; *Writing for Social Scientists. How to Start and Finish Your Thesis, Book, or Article*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2007.
- BECKER, Howard S.; *How to Think about Your Research While You're Doing It-University of Chicago Press*, Chicago-Londres, 1998.
- BECKER, Howard S.; *Outsiders. Studies In The Sociology Of Deviance*, Free Press, Nueva York-Londres, 1997.
- BECKER, Howard S.; *Exploring the Foundations of Social Inquiry*, Cambridge University Press, Nueva York, 1992.
- BECKETT, Samuel; *Disjecta*, Arena, Madrid, 2009.
- BECKETT, Samuel; *La capital de las ruinas seguida de F-*, La uña rota, Segovia, 2007.
- BECKETT, Samuel; *Teatro reunido*, Tusquets, Barcelona, 2006.
- BECKETT, Samuel; *Molloy, El Innombrable, Malone muere*, Alianza-Lumen, Madrid, 2006.
- BECKETT, Samuel; *Relatos*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- BECKETT, Samuel; *Rumbo a peor*, Lumen, Barcelona, 2001.
- BECKETT, Samuel; *Stirrings Still*, John Calder, Londres, 1999.
- BECKETT, Samuel; *Proust & Three dialogues with George Duthuit*, John Calder publishers, Londres, 1999.
- BECKETT, Samuel; *Selected Poems*, John Calder, Londres, 1999.
- BECKETT, Samuel; *Quad (suivi de L'Épousé par Gilles Deleuze)*, Minuit, Paris, 1992.
- BECKETT, Samuel; *Soubresauts*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.
- BECKETT, Samuel; *L'image*, Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- BECKETT, Samuel; *Worstward Ho*, Grove Press, Nueva York, 1983.

BECKETT, Samuel; *Catastrophe*, Éditions de Minuit, Paris, 1982.
 BECKETT, Samuel; *A piece of monologue*, Faber and Faber, Londres, 1982.
 BECKETT, Samuel; *Ohio Impromptu*, Faber and Faber, Londres, 1982.
 BECKETT, Samuel; *That time*, Faber and Faber, Londres, 1982.
 BECKETT, Samuel; *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.
 BECKETT, Samuel; *Rockaby*, Grove Press, Nueva York, 1981.
 BECKETT, Samuel; *Compagnie*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
 BECKETT, Samuel; *Pochade radiophonique*, Éditions de Minuit, Paris, 1978.
 BECKETT, Samuel; *Not I*, Faber and Faber, Londres, 1978.
 BECKETT, Samuel; *Fragment de théâtre II*, Éditions de Minuit, Paris, 1978.
 BECKETT, Samuel; *Fragment de théâtre I*, Éditions de Minuit, Paris, 1978.
 BECKETT, Samuel; *Foot falls*, Faber and Faber, Londres, 1978.
 BECKETT, Samuel; *Foirades. Pour finir encore. Immobile. Au loin un oiseau. Se voir*, Éditions de Minuit, Paris, 1976.
 BECKETT, Samuel; *Bing*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
 BECKETT, Samuel; *More pricks than kicks*, Grove Press, Nueva York, 1972.
 BECKETT, Samuel; *Le Dépeupleur*, Éditions de Minuit, Paris, 1971.
 BECKETT, Samuel; *Premier amour*, Éditions de Minuit, Paris, 1970.
 BECKETT, Samuel; *Mercier et Camier*, Éditions de Minuit, Paris, 1970.
 BECKETT, Samuel; *Sans*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.
 BECKETT, Samuel; *Eh! Joe*, Faber and Faber, Londres, 1967.
 BECKETT, Samuel; *Acte sans paroles II*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
 BECKETT, Samuel; *Acte sans paroles I*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
 BECKETT, Samuel; *Assez*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
 BECKETT, Samuel; *Cascando*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
 BECKETT, Samuel; *Film*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
 BECKETT, Samuel; *Imagination morte imaginez*, Éditions de Minuit, Paris, 1965.
 BECKETT, Samuel; *Play*, Faber and Faber, Londres, 1964.
 BECKETT, Samuel; *Words and Music*, Faber and Faber, Londres, 1964.
 BECKETT, Samuel; *Happy days*, Grove Press, Nueva York, 1961.
 BECKETT, Samuel; *Comment c'est*, Éditions de Minuit, Paris, 1961.
 BECKETT, Samuel; *Krapp's last tape*, Faber and Faber, Londres, 1959.
 BECKETT, Samuel; *Embers*, Faber and Faber, Londres, 1959.
 BECKETT, Samuel; *All that fall*, Faber and Faber, Londres, 1957.
 BECKETT, Samuel; *Fin de partie*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.
 BECKETT, Samuel; *Murphy*, Grove Press, Nueva York, 1957.
 BECKETT, Samuel; *L'expulsé. Le calmant. La fin*, Éditions de Minuit, Paris, 1955.
 BECKETT, Samuel; *Textes pour rien*, Éditions de Minuit, Paris, 1955.
 BECKETT, Samuel; *Watt*, Olympia Press Edition, Paris, 1953.
 BECKETT, Samuel; *L'Innommable*, Éditions de Minuit, Paris, 1953.
 BECKETT, Samuel; *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 1952.
 BECKETT, Samuel; *Malone meurt*, Éditions de Minuit, Paris, 1951.
 BECKETT, Samuel; *Molloy*, Éditions de Minuit, Paris, 1951.

BECKMAN, Richard; *Joyce's Rare View. The Nature of Things in Finnegans Wake*, University Press of Florida, Gainesville, 2007.

BECQ, Annie; "L'Encyclopédie: le choix de l'ordre alphabétique. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 18-19, 1995. pp. 133-137.

BECQ, Annie; "Les arts poétiques en France au XVIIIe siècle", *Études littéraires*, vol. 22, n° 3,

- 1990, p. 45-55.
- BECQ, Annie; "Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire: la notion de beau idéal". In: *Romantisme*, 1986, n°51. pp. 23-38.
- BECQ, Annie; "Le discours idéologique à l'épreuve du poème : «La Sauvage» d'Alfred de Vigny". In: *Romantisme*, 1983, n°39. pp. 119-126.
- BECQ, Annie; "Baudelaire et "l'Amour de l'Art": la dédicace "Aux Bourgeois" du Salon de 1846". In: *Romantisme*, 1977, n°17-18. pp. 71-78.
- BECQ, Annie; "Rhétoriques et littérature d'art en France à la fin du XVIIIe siècle: le concept de couleur". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, N°24. pp. 215-232.
- BEDIENT, Calvin; "Beckett and the Drama of Gravity". In: *The Sewanee Review* 78, no. 1 (Winter 1970): 143–155. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- BEECH, Dave; *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Brill, Leiden-Boston, 2015.
- BEETSCHEN, André; "L'accomplissement et l'atteinte", In: *Revue française de psychanalyse*, 2003/5 Vol. 67, p. 1455-1527.
- BEGAM, Richard; *Samuel Beckett and the End of Modernity*; Stanford University Press, Stanford CA, 1996.
- BÉGUIN, Albert; *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1981.
- BÉGUIN, Albert; *Création et destinée*, Seuil, Paris, 1973.
- BÉHAR, Henri; *Dadá : historia de una subversión*, Península, Barcelona, 1996.
- BÉHAR, Henri; "Pour une problématique des odeurs: des essences pour des Esseintes", In: *Études françaises*, vol. 31, n° 1, 1995, p. 95-108.
- BEHAR Henri et FAYOLLE Roger (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, A. Colin, Paris, 1990.
- BÉHAR, Henri; "Du muffle et de l'algolisme chez Jarry". In: *Romantisme*, 1977, n°17-18. pp. 185-201.
- BÉHAR, Henri; "Le paradoxe sur le théâtre", In: *Études françaises*, vol. 8, n° 1, 1972, p. 63-74.
- BÉHAR, Henri; "De l'inversion des signes dans *Ubu enchaîné*", In: *Études françaises*, vol. 7, n° 1, 1971, p. 3-21.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Textes inédits*, Les presses du réel, Dijon, 2016.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Artaud et la théorie du complot*, Tristram Editions, Paris, 2015.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *La Transgression & l'Inexistant*, META, Paris, 2015.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Algèbre de la Tragédie*, Léo Scheer éditions, Paris, 2014.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Être et sexuation*, Stock, Paris, 2013.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Inesthétique et Mimesis*, Lignes, Paris, 2010.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Pop Philosophie*, Perrin, Paris, 2008.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; *Événement et répétition*, Tristram, Paris, 2004.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; "La pensée martiale", In: *Lignes*, 2002/1 n° 7, p. 212-216.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; "Post-scriptum à la transparence", In: *Lignes*, 1999/3 n° 38, p. 99-123.
- BELHAJ KACEM, Mehdi; "Le devenir-alétheologique de la transparence", *Lignes*, 1999/1 n° 36, p. 117-137.
- BELL, Julian; *Mirror of the World. A New History of Art*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York,

2007.

- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Avant-propos : Théories mortelles, nouveaux paradigmes". In: *Littérature*, n°90, 1993. Littérature et psychanalyse : nouvelles perspectives. pp. 3-7.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Acharnement herméneutique, sur un fragment de Fibrilles". In: *Littérature*, n°79, 1990. Michel Leiris. pp. 46-62.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, PUF, Paris, 1990.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; *Biographies du desir Stendhal, Brenton*, Leiris, PUF, Paris, 1988.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "En guise de postface: l'essayage infini. In: *Littérature*, n°52, 1983. L'inconscient dans l'avant-texte. pp.123-126.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Réplique à des « socio-thèses »". In: *Littérature*, n°46, 1982. Graphies. pp. 124-125.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1979.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte". In: *Littérature*, n°28, 1977. pp. 3-18.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Fantasque Onuphrius". In: *Romantisme*, 1973, n°6. Figures du lyrisme. pp. 38-48.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier)". In: *Littérature*, n°8, 1972. Le fantastique. pp. 3-23.
- BELLEMIN-NOËL, Jean; "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques". In: *Littérature*, n°2, 1971. Mai 1971. pp.103-118.
- BELLOS, David; *Is That a Fish in Your Ear. Translation and the Meaning of Everything*, Faber & Faber, Nueva York, 2011.
- BELLOS, David; *Balzac Criticism in France, 1850-1900. The Making of a Reputation*, Oxford University Press, Oxford, 1976.
- BELSHAW, Christopher; *Annihilation. The Sense and Significance of Death*, Acumen, Stocksfield, 2009.
- BELSEY, Catherine; *Future for Criticism*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, 2011.
- BELSEY, Catherine; *Culture and the Real*, Routledge, Londres, 2005.
- BELSEY, Catherine; *Poststructuralism: a very short introduction*, Oxford U.P, Oxford, 2002.
- BELSEY, Catherine; *Critical Practice*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002.
- BELTING, Hans; *Imagen y culto : una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2012.
- BELTING, Hans; *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2012.
- BELTING, Hans; *Heidelberger Jahrbücher 41*, Springer Verlag, Heidelberg-Berlín, 1997.
- BELTING, Hans; *The End of the History of Art?*, University of Chicago, Chicago, 1987.
- BENDER, Niklas; *Lutte Des Paradigmes. La Litterature Entre Histoire, Biologie Et Medecine (Flaubert, Zola, Fontane)*, Rodopi, Ámsterdam, 2010.
- BENS, Jacques; *La cinquantaine a Saint-Quentin. Confession enrichie d'un Eloge des dames et des motocyclettes*, Éd. Seghers, Paris, 1989.
- BENS, Jacques; *Guide des jeux d'esprit*, Albin Michel, Paris, 1967.
- BENJAMIN, Andrew; *Towards a Relational Ontology. Philosophy's Other Possibility*, State University of New York Press, Nueva York, 2015.

- BENJAMIN, Andrew; *Translation and the Nature of Philosophy. A New Theory of Words*, Routledge, Londres-Nueva York, 2014.
- BENJAMIN, Andrew; *Writing Art and Architecture*, re.press, Melbourne, 2010.
- BENJAMIN, Andrew; *Of Jews and animals*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2010.
- BENJAMIN, Andrew (ed.); *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, re.press, Melbourne, 2009.
- BENJAMIN, Andrew; *Style and Time. Essays on the Politics of Appearance*, Northwestern University Press, Evanston, 2006.
- BENJAMIN, Andrew et al.; *Walter Benjamin and History*, Continuum, Nueva York-Londres, 2006.
- BENJAMIN, Andrew et al.; *Walter Benjamin and Art*, Continuum, Nueva York-Londres, 2005.
- BENJAMIN, Andrew et al.; *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, Nueva York-Londres, 2002.
- BENJAMIN, Andrew; *Architectural Philosophy*, Atholone Press, Londres-Nueva Jersey, 2000.
- BENJAMIN, Andrew; *Present hope. Philosophy, architecture, judaism*, Routledge, Londres-Nueva York, 1997.
- BENJAMIN, Andrew; *Art, Mimesis and the Avant-Garde. Aspects of a philosophy of difference*, Routledge, Londres-Nueva York, 1991.
- BENJAMIN, Andrew et al.; *Deconstruction Omnibus Volume*, Academy Editions, Londres, 1989.
- BENJAMIN, Walter; *Obras IV, 1*, Abada, Madrid, 2010.
- BENJAMIN, Walter; *Obras, I, 2*, Abada, Madrid, 2008.
- BENJAMIN, Walter; *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- BENJAMIN, Walter; *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Contrahistorias, México, 2005.
- BENJAMIN, Walter; *Para una crítica de la violencia (Iluminaciones IV)*, Taurus, Madrid, 2001.
- BENJAMIN, Walter; *Diario de Moscú*, Taurus, Buenos Aires, 1990.
- BENJAMIN, Walter; "Paris, capitale du XIXe siècle" (1939), in: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, pp. 60-77.
- BENJAMIN, Walter; *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, Taurus, Madrid, 1980.
- BENJAMIN, Walter; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.
- BENJAMIN, Walter; *El autor como productor*, Taurus, Madrid, 1975.
- BENJAMIN, Walter; *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.
- BENJAMIN, Walter; *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1972.
- BENOIT, Éric y SFAXI, Hafedh (dir.); *Impuissance(s) de la littérature*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », Bordeaux, 2011.
- BENOIT, Éric; "Un enjeu de l'esthétique mallarméenne: la poésie et le sens du monde". In: *Romantisme*, 2001, n°111. pp. 107-120.
- BENOIT, Luc; "Marcel Proust et le nominisme : pour une philosophie proustienne du nom", In: *Tangence*, n° 61, 1999, p. 45-72.
- BENVENISTE, Emile; *Problèmes de linguistique générale*, Éditions Gallimard, París, 1966.
- BEN-ZVI, Linda (ed.); *Drawing on Beckett: Portraits, Performances, and Cultural Contexts*, Assaph Books, Tel Aviv, 2003.
- BEN-ZVI, Linda (ed.); *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Illinois Press, Urbana, 1990.
- BERGER, John; *Portraits: John Berger on Artists*, Verso, Londres-NY, 2016.

- BERGER, John; *Meanwhile*, Drawbridge Books, Londres, 2008.
- BERGER, John; *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- BERGER, John; *Art and Revolution*, Alfred Knopf, Nueva York, 2004.
- BERGER, John; *Selected Essays of John Berger*, Vintage Books, Nueva York, 2003.
- BERGER, John; *Photocopies*, Vintage Books, Nueva York, 2003.
- BERGER, John; *The shape of a pocket*, Vintage Books, Nueva York, 2002.
- BERGER, John; *Another Way of Telling*, Penguin Books, Londres, 1989.
- BERGER, John; *About looking*, Pantheon Books, Nueva York, 1980.
- BERGER, John; *Ways of seeing*, Penguin Books, Londres, 1977.
- BERGER, John; *The Moment of Cubism and Other Essays*, Pantheon Books, Nueva York, 1969.
- BERGOUNIOUX, Pierre; "Flaubert et l'autre". In: *Communications*, 19, 1972. pp. 40-50.
- BERGSON; Henri; *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, PUF, París, 1967.
- BERGSON; Henri; *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), PUF, París, 1970.
- BERGSON; Henri; *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, PUF, París, 1969.
- BERGSON; Henri; *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (1922), PUF, París, 1968.
- BERGSON; Henri; *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939), Presses Universitaires de France, París, 1965.
- BERGSON; Henri; *L'évolution créatrice* (1907), PUF, París, 1959.
- BERGSON; Henri; *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, París, 1924.
- BERMAN, Marshall; *Adventures in marxism*, Verso, Londres, 1999.
- BERMAN, Marshall; *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, S.XXI, Madrid, 1988.
- BERNARD, Catherine; "L'art de l'aporie : penser l'impensable avec Adorno et Benjamin", In: *Études anglaises*, 2005/1 Tome 58, p. 31-41.
- BERNARD, Michel; *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, L'Harmattan, París, 1996.
- BERNE, Marie; *Pour une nouvelle rhétorique: L'idiotie romanesque chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortazar*. PhD diss. The University of British Columbia, 2005. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.
- BERNET, Rudolf et al.; *Founding Psychoanalysis Phenomenologically_ Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience* (Phaenomenologica 199), Springer, Dordrecht-Heidelberg-London-New York, 2011.
- BERNET, Rudolf; "L'extimité du corps et la question du naturalisme en phénoménologie", in *Les Temps Modernes* 2008/4 (n° 650), p. 174-201.
- BERNET, Rudolf; "Le secret selon Heidegger et « La lettre volée » de Poe", in *Archives de Philosophie* 2005/3 (Tome 68), p. 379-400.
- BERNET, Rudolf et al.; *An introduction to Husserlian phenomenology*, Northwestern University Press, Chicago, 1993.
- BERNHEIMER, Charles; *Decadent subjects. The idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 2002.
- BERNHEIMER, Charles (ed.); *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, The John

- Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1995.
- BERNHEIMER, Charles; *In Dora's Case. Freud, Hysteria, Feminism*, Columbia University Press, Nueva York, 1985.
- BERNIER, Frédérique; "Enfances de Samuel Beckett". In: *Contre-jour*, no. 9 (2006): 25–38. Online e-article. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal. www.erudit.org/culture/cj1001905/cj1004095/618ac.pdf
- BERNSTEIN, Charles; *Recalculating*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2013.
- BERNSTEIN, Charles; *Girly Man*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2006.
- BERNSTEIN, Charles; *My way. Speeches and poems*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1999.
- BERNSTEIN, Charles; *Close listening. Poetry and the performed word*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1998.
- BERNSTEIN, J.M et al.; *Art and Aesthetics After Adorno*, The Townsend Center for the Humanities, Berkeley, 2010.
- BERNSTEIN, J.M; *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2003.
- BERNSTEIN, J.M; "Readymades, etc. Monochromes, nominalism and the paradox of modernism" in *diacritics* vol. 32, n° 1 / spring 2002: 83-100.
- BERNSTEIN, J.M; *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1992.
- BERSANI, Leo; *Thoughts and Things*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2015.
- BERSANI, Leo; "«Ardiente masturbación» (Descartes, Freud y otros)", In: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- BERSANI, Leo; *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art*, Oxford UP, Nueva York, 2013.
- BERSANI, Leo y Phillips, Adam; *Intimacies*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- BERSANI, Leo; "Foucault, Freud, Fantasy and Power", In: *GLQ*, Vol. 2, 1995, pp. 11-33.
- BERSANI, Leo y Ulysse Dutoit; *Arts of impoverishment, Beckett, Rothko, Resnais*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1993.
- BERSANI, Leo; "Against Ulysses", In: *Raritan*, n°8, 1988. pp. 201-229.
- BERSANI, Leo; "Is the Rectum a Grave?" , In: *October*, Vol. 43, (Winter, 1987), pp. 197- 222.
- BERSANI, Leo; *Baudelaire et Freud*, Éditions du Seuil, París, 1981.
- BERSANI, Leo; *Balzac to Beckett. Center and circumference in French Fiction*, Oxford University Press, Nueva York, 1970.
- BERTENS, Hans; *Literary Theory*, Routledge, Londres-NY, 2001.
- BERTENS, Hans; *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, Londres-NY, 1994.
- BERTRAND, Mathilde; "Du « barbare à sensations » au « dilettante d'architecture ». Prose et poésie dans l'oeuvre de Jules Barbey d'Aureville et de Marcel Proust", In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2005/2 Vol. 105, p. 395-421
- BEST, Susan; *Visualizing feeling. Affect and the feminine avant-garde*, I.B. Tauris, Londres-Nueva York, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno; *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage, Nueva York, 2010.

- BETTELHEIM, Bruno; "Foreword" to *Auschwitz. A Doctor's Eyewitness Account*, Arcade Publishing, Nueva York, 1993.
- BHABHA, Homi K.; *The location of culture*, Routledge, Londres-NY, 1994.
- BHABHA, Homi K.; *Nation and Narration*, Routledge, Londres-NY, 1990.
- BHASKAR, Roy; *Scientific Realism and Human Emancipation*, Routledge, Londres-NY, 2009.
- BHASKAR, Roy; *Dialectic. The Pulse of Freedom*, Routledge, Londres-Nueva York, 2008.
- BHASKAR, Roy; *A Realist Theory of Science*, Routledge, Londres-Nueva York, 2008.
- BHASKAR, Roy; *From East to West. Odyssey of a Soul*, Routledge, Londres-Nueva York, 2000.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Le cauchemar de Proust", In: *Médium*, 2007/1 N°10, p. 127-137.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Les nouveaux transports amoureux", In: *Les cahiers de médiologie* 2001/2 (N° 12), p. 247-259.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Fiat lux ou les péripéties palingénésiques de la lumière", In: *Les cahiers de médiologie* 2000/2 (N° 10), p. 16-33.
- BIASI (de), Pierre-Marc y KISSEL, Eleonore; « Pour une éthique du papier », In: *Les cahiers de médiologie* 1997/2 (N° 4), p. 121-135.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Le papier, fragile support de l'essentiel", In: *Les cahiers de médiologie* 1997/2 (N° 4), p. 7-17.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Quand décrit crève l'écran", In: *Les cahiers de médiologie* 1996/1 (N° 1), p. 103-111.
- BIASI (de), Pierre-Marc; *Flaubert, les secrets de l'homme-plume*, Hachette, Paris, 1995.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Les Carnets de travail de Flaubert : taxinomie d'un outillage littéraire". In: *Littérature*, N°80, 1990. Carnets, cahiers. pp. 42-55.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Un Conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*". In: *Romantisme*, 1981, n°34. pp. 47-66.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Le projet flaubertien et l'utopie du vouloir conclure". In: *Littérature*, N°22, 1976. pp. 47-58.
- BIASI (de), Pierre-Marc; "Les figures de l'avenir dans le chapitre II de la Confession d'un enfant du siècle". In: *Littérature*, N°17, 1975. Les jeux de la métaphore. pp. 43-55.
- BIEMEL, Walter; *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1968.
- BIEMEL, Walter; "L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 61, n°72, 1963. pp. 627-643.
- BIJAOUÏ-BARON, Anne-Marie; "La bureaucratie balzacienne: aux sources d'un thème et de ses personnages", in *L'Année Balzacienne*, n° 3, Paris, 1982, pp. 167-179.
- BIJAOUÏ-BARON, Anne-Marie; "Le thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant", In: *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Publications de l'Université de Rouen, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 53-68.
- BION, Wilfred R.; *Memoir of the Future: Book Three: The Dawn of Oblivion*, Clunie Press, Perthshire, 1979.
- BION, Wilfred R.; *Seven Servants: Four Works by Wilfred R. Bion*, Jason Aronson, Nueva York, 1977.
- BION, Wilfred R.; "The Imaginary Twin", In: *Second Thoughts*, pp. 3-23, Jason Aronson, Nueva York, 1974.
- BION, Wilfred R.; "Attacks on Linking", In: *International Journal of Psycho-Analysis* 40 (1959),

pp. 308-315.

- BINSWANGER, Ludwig; *Analyse existentielle et psychanalyse freudienne. Discours, parcours et Freud*, collection « Tel », Gallimard, París, 1970.
- BINSWANGER, Ludwig; *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, Springer Verlag, Berlín-Heidelberg, 1928.
- BINSWANGER, Ludwig; *Einführung in die Probleme der Allgemeinen Psychologie*, Springer Verlag, Berlín-Heidelberg, 1922.
- BISHOP, Claire; *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres-Nueva York, 2012.
- BISHOP, Claire; *1968-1989. Political Upheaval and Artistic*, Museum of Modern Art in Warsaw, Varsovia, 2009.
- BISHOP, Claire; *Installation Art*, Tate Publishing, Londres, 2005.
- BISHOP, Tom y FEDERMAN, Raymond; *Samuel Beckett*, Éditions l'Herne, París, 1997.
- BLAISE, Marie; “« Quelque chose d'autre » : réflexions sur mélancolie et autorité en littérature”, In: *Essaim*, 2008/1 n° 20, p. 81-99.
- BLANCHOT, Maurice; *La comunidad inconfesable*, editora Nacional, Madrid, 2002.
- BLANCHOT, Maurice; *La bestia de Lascaux y El último en hablar*, Tecnos, Madrid, 2001.
- BLANCHOT, Maurice; *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, 1994.
- BLANCHOT, Maurice; *Lautréamont y Sade*, FCE, México, 1990.
- BLANCHOT, Maurice; *La escritura del desastre*, Monte Ávila editores, Caracas, 1990.
- BLANCHOT, Maurice; *La risa de los dioses*, Taurus, Madrid, 1976.
- BLANCHOT, Maurice; *L'Amitié*, Gallimard, París, 1971.
- BLANCHOT, Maurice; *L'entretien infini*, Gallimard, París, 1969.
- BLANCHOT, Maurice; *L'Attente l'oubli*, Gallimard, París, 1962.
- BLANCHOT, Maurice; *Le livre à venir*, Gallimard, París, 1959.
- BLANCHOT, Maurice; *L'Espace littéraire*, NRF/Gallimard, París, 1955.
- BLAU, Herbert; *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- BLOCH, Marc; *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien*, Librairie Armand Colin, París, 1952.
- BLOCH, Marc; *L'étrange défaite*, Société des Éditions Franc-Tireur, París, 1946
- BLOCKER, Jane ; *Becoming Past. History in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2016.
- BLOOM, Harold (ed.); *Samuel Beckett's Waiting for Godot Modern Critical Interpretation*, Chelsea House, Nueva York, 1987.
- BLOOMFIELD, Leonard; *Language*, Allen & Unwill, Londres, 1973.
- BLUMENBERG, Hans; *Präfiguration Arbeit am politischen Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2014.
- BLUMENBERG, Hans; *Paradigms for a Metaphorology*, Cornell U. Press, Ithaca NY, 2010.

- BLUMENBERG, Hans; *Uscite dalla caverna*, Medusa, Milán, 2009.
- BLUMENBERG, Hans; *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001.
- BLUMENBERG, Hans; *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*, The MIT Press, Cambridge (MASS)-Londres, 1997.
- BLUMENBERG, Hans; *The Genesis of the Copernican World*, The MIT Press, Cambridge (MASS)-Londres, 1987
- BLUMENBERG, Hans; *Work on Myth*, The MIT Press, Cambridge (MASS)-Londres, 1985.
- BLUMENBERG, Hans; *The Legitimacy of the Modern Age*, The MIT Press, Cambridge (MASS)-Londres, 1985.
- BLUMENBERG, Hans; *La caduta del protofilosofo o la comicità della teoria pura (storia di una ricezione)*, Pratiche editrice, Parma, 1983.
- BÖHME, Hartmut; *Fetishism and Culture. A Different Theory of Modernity*, De Gruyter, Berlín-Boston, 2014.
- BOHR, Niels; *Foundations of Quantum Physics (Niels Bohr Collected Works 6. 1926–1932)*, Elsevier, Nueva York, 1985.
- BOHR, Niels; *The Correspondence Principle (Niels Bohr Collected Works 3. 1918–1923)*, Elsevier, Nueva York, 1976.
- BOHR, Niels; *Essays 1958-1962. Atomic Physics And Human Knowledge*, Interscience Pub., Londres-NY, 1963.
- BOHR, Niels; *Atomtheorie und Naturbeschreibung*, Springer, Verlag, Berlín-Heidelberg, 1931.
- BOHR, Niels; *Theory of Spectra and Atomic Constitution. Three Essays*, Cambridge U. Press, Londres, 1922.
- BOIME, Albert; *Revelation of modernism. Responses to Cultural Crises in Fin-de-Siècle Painting*, University of Missouri Press, Columbia-Londres, 2008.
- BOIME, Albert; *A Social History of Modern Art, vol. 4: Art in an Age of Civil Struggle, 1848–1871*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2007.
- BOIME, Albert; *A Social History of Modern Art, vol. 3: Art in an Age of counterrevolution 1815–1848*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2004.
- BOIME, Albert; *Art and the French Commune, Imagining Paris after War and Revolution*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
- BOIME, Albert; *The Art of Exclusion. Representing Black People in the 19th-Century*, Smithsonian Institution Press, Washintong D.C., 1990.
- BOIME, Albert; *A Social History of Modern Art, vol. 2: Art in an Age of Bonapartism 1800–1815*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1990.
- BOIME, Albert; *A Social History of Modern Art, vol. 1: Art in an Age of Revolution 1750–1800*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1987.
- BOIS, Yve-Alain et al.; *Art since 1900. Modernism, antimodernism, posmodernism*, Thames & Hudson, Londres, 2004.
- BOIS, Yve-Alain y KRAUSS, R. E.; *Formless. A user's guide*, Zone Books, Nueva York, 1997.
- BOIS, Yve-Alain; *Painting as model*, October books, Londres, 1993.
- BOLLA, Peter de et al.; *Land, Nation and Culture, 1740-1840. Thinking the Republic of Taste*, Palgrave, Londres, 2005.
- BOLLA, Peter de; *Art Matters*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2001.
- BOLLA, Peter de; *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*,

Blackwell Pub, Oxford-NY, 1989.

BOLLÈME, Geneviève; *Le second volume de Bouvard et Pécuchet*, Denoël, Paris, 1966.

BON, François; *Fragments du dedans*, Grasset, Paris, 2014.

BON, François; *Proust est une fiction*, Seuil, Paris, 2013.

BON, François; *Autobiographie des objets*, Seuil, Paris, 2012.

BON, François; *Tous les mots sont adultes*, Fayard, Paris, 2000.

BON, François; *Après le livre*, Seuil, Paris, 2011

BON, François; *Parking*, Minuit, Paris, 1996.

BON, François; *C'était toute une vie*, Verdier, Lagrasse, 1995.

BON, François; *Un fait divers*, Minuit, Paris, 1994.

BON, François; *Temps machine*, Verdier, Lagrasse, 1992.

BON, François; *L'Enterrement*, Verdier, Lagrasse, 1991.

BON, François; *La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*, Minuit, Paris, 1990.

BON, François; *Sortie d'usine*, Minuit, Paris, 1982.

BONAFIOUS-MURAT, Carle; "Et pour quelques pennies de plus: du bon usage de Ticklepenny dans Murphy", In: *Études anglaises*, 2006/1 Tome 59, p. 60-74.

BONAPFEL, Elizabeth M.; *Doubtful Points. Joyce and Punctuation*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2014.

BOOTH, Wayne C. et al.; *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2004.

BOOTH, Wayne C.; *The Rhetoric of Rhetoric. The Quest for Effective Communication*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2004.

BOOTH, Wayne C.; *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1983.

BOOTH, Wayne C.; *Rhetoric of Irony*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 1975.

BOOTH, Wayne C.; *The Knowledge Most Worth Having*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1967.

BORDAS, Éric; "Ut musica poesis? Littérature et virtuosité", In: *Romantisme*, 2005/2 n° 128, p. 109-128.

BORGES, Jorge Luis; *Obras completas Tomo I*; Emecé, Buenos Aires, 1996.

BORGES, Jorge Luis; *Obras completas Tomo II*; Emecé, Buenos Aires, 1996.

BORGES, Jorge Luis; *Obras completas Tomo III*; Emecé, Buenos Aires, 1996.

BORREIL, Jean; "El vagabundo de lo universal" in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

BORREIL, Jean; *La raison nomade*, Payot, Paris, 1993.

BORREIL, Jean; "L'enfermé". In: *Romantisme*, 1989, n°66. pp. 87-105.

BORREIL, Jean; "Penser n'est pas rêver, (Sur la Rêverie anarchiste)". In: *Romantisme*, 1985, n°48. pp. 71-77.

BORREL, Joan; *L'artiste-roi*, Aubier, Paris, 1990.

BOSCAGLI, Maurizia; *Stuff theory. Everyday objects, radical materialism*, Bloomsbury Academic, Londres-NY, 2014.

- BOTTICI, Chiara; *Imaginal politics. Images beyond imagination and the imaginary*, Columbia University Press, Nueva York, 2014.
- BOTTICI, Chiara et al.; *The anarchist turn*, Pluto Press, Nueva York, 2013.
- BOTTICI, Chiara; *Rethinking the Domestic Analogy in a Global Age*, Palgrave-Macmillan, Nueva York, 2009.
- BOTTICI, Chiara; *Philosophy of Political Myth*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- BOUCHARENC, Myriam et al.; “Réinventer le roman dans les années vingt”, In: *Revue des sciences humaines*, n° 298, avril-juin 2010.
- BOUCHARENC, Myriam; “Athlétisme et hamletisme dans la littérature française des années 20”, in *Écrire le sport*, Presses Universitaire de Bordeaux, Bordeaux, 2005, pp. 223-234.
- BOULEZ, Pierre; *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1987.
- BOULTER, Jonathan; *Melancholy and the Archive. Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel*, Continuum, Londres-NY, 2011.
- BOULTER, Jonathan; *Beckett. A Guide for the Perplexed*, Continuum, Londres-NY, 2008.
- BOUNAN, Michel; *L'Or du temps*, éditions Allia, Paris, 2015.
- BOUNAN, Michel; *Logique du Terrorisme*, éditions Allia, Paris, 2003.
- BOUNAN, Michel; *Sans Valeur Marchande*, éditions Allia, Paris, 2001.
- BOUNAN, Michel; *L'Art de Céline et son Temps*, éditions Allia, Paris, 1997.
- BOUNAN, Michel; *Incitation à l'autodéfense*, éditions Allia, Paris, 1995.
- BOUNAN, Michel; *La Vie Innommable*, éditions Allia, Paris, 1993.
- BOUNAN, Michel; *Le Temps du Sida*, éditions Allia, Paris, 1990.
- BOURDIEU, Pierre; *El sentido social del gusto*, S.XXI, Buenos Aires, 2010.
- BOURDIEU, Pierre; *Homo academicus*, S.XXI, Buenos Aires, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; *El sentido práctico*, S.XXI, Buenos Aires, 2007.
- BOURDIEU, Pierre; *El oficio de científico*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- BOURDIEU, Pierre; *La Distinción*, Taurus, México, 2002.
- BOURDIEU, Pierre; “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, décembre 2002, pp. 3-8.
- BOURDIEU, Pierre; *Pensamiento y acción*; Libros del zorzal, Bs. As., 2002.
- BOURDIEU, Pierre; *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 2002.
- BOURDIEU, Pierre; “Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur”, *Sociétés & Représentations*, 2001/1 n° 11, p. 13-18.
- BOURDIEU, Pierre; *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- BOURDIEU, Pierre; *La miseria del mundo*, FCE, Buenos Aires, 1999.
- BOURDIEU, Pierre; *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BOURDIEU, Pierre; *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- BOURDIEU, Pierre; “Piété religieuse et dévotion artistique [Fidèles et amateurs d'art à Santa Maria Novella]”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 105, décembre 1994. Stratégies de reproduction et transmission des pouvoirs, pp. 71-74
- BOURDIEU, Pierre; “Le corps et le sacré”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 104, septembre 1994. Le commerce des corps, p. 2. y ss.
- BOURDIEU, Pierre; “Le champ littéraire”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire, pp. 3-46.
- BOURDIEU, Pierre; “Habitus, code et codification”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*.

- Vol. 64, septembre 1986. De quel droit?, pp. 40-44.
- BOURDIEU, Pierre; "Effet de champ et effet de corps". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 59, septembre 1985. Stratégies de reproduction, p. 73 y ss.
- BOURDIEU, Pierre; "Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 38, mai 1981. La représentation politique, pp. 69-73.
- BOURDIEU, Pierre; "Le mort saisit le vif [Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 32-33, avril/juin 1980. Paternalisme et maternage. pp. 3-14.
- BOURDIEU, Pierre; "Le capital social". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 31, janvier 1980. Le capital social, pp. 2-3.
- BOURDIEU, Pierre; "L'économie des échanges linguistiques". In: *Langue française*. N°34, 1977. pp. 17-34.
- BOURDIEU, Pierre; "La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 13, février 1977. L'économie des biens symboliques, pp. 3-43.
- BOURDIEU, Pierre y DE SAINT MARTIN, Monique; "Anatomie du goût". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 2, n°5, octobre 1976. Anatomie du goût. pp. 2-81.
- BOURDIEU, Pierre; "Le sens pratique". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 2, n°1, février 1976. L'État et les classes sociales, pp. 43-86.
- BOURDIEU, Pierre; "L'ontologie politique de Martin Heidegger". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°5-6, novembre 1975. La critique du discours lettré; pp. 109-156.
- BOURDIEU, Pierre y BOLTANSKI, Luc; "Le fétichisme de la langue". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°4, juillet 1975. Le fétichisme de la langue. pp. 2-32.
- BOURDIEU, Pierre; "L'invention de la vie d'artiste". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°2, mars 1975. Le titre et le poste. pp. 67-93.
- BOURDIEU, Pierre y DELSAUT, Yvette; "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets, pp. 7-36.
- BOURDIEU, Pierre; "La critique du discours lettré". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°5-6, novembre 1975, pp. 4-8.
- BOURDIEU, Pierre; "Le langage autorisé [Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°5-6, novembre 1975. La critique du discours lettré, pp. 183-190.
- BOURDIEU, Pierre; "Avenir de classe et causalité du probable". In: *Revue française de sociologie*. 1974, 15-1; pp. 3-42.
- BOURDIEU, Pierre et al.; *Sociología del arte*, Nueva Visión, Bs. As., 1971.
- BOURDIEU, Pierre y DARBEL, A.; *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, Paris, 1969.
- BOURDIN, Dominique; "Traumatiser et/ou séduire", in *Revue française de psychanalyse*, 2002/3 Vol. 66, p. 791-808.
- BOURGUINAT, Élisabeth; "L'esprit de l'escalier. Le rire est le propre de l'homme", in *Le journal de l'école de Paris du management*, 2013/1 N° 99, p. 43-43.
- BOURNEUF, Roland; "Écrire et autres questions", In: *Études littéraires*, vol. 39, n° 3, 2008, p. 163-167.
- BOURNEUF, Roland; "Jünger et le Journal de guerre", In: *Études littéraires*, vol. 36, n° 1, 2004, p. 45-57.

- BOURNEUF, Roland; "Lectures du silence (Brueghel, Titien, Ingres, Sisley)", In: *Liberté*, vol. 21, n° 2, (122) 1979, p. 28-31.
- BOURNEUF, Roland y OUELLET, Real; *L'univers du roman*, PUF, Paris, 1972.
- BOURNEUF, Roland; "L'Organisation de l'espace dans le roman", In: *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94
- BOURNEUF, Roland; "Jünger, Gracq et la poétique du roman" In: *Études littéraires*, vol. 3, n° 3, 1970, p. 361-371.
- BOURNEUF, Roland; "Images et littérature", In: *Liberté*, vol. 11, n° 5, 1969, p. 164-166.
- BOUSSEYROUX, Michel; "L'autre raison. Sa ruse et la méprise", in *L'en-je lacanien*, 2006/1 n° 6, pp. 89-104.
- BOUVERESSE, Jacques; *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marsella, 2008.
- BOUVERESSE, Jacques; *La demanda de filosofía*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2001.
- BOUVERESSE, Jacques y BOURDIEU, Pierre; "L'actualité de Karl Kraus". In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 131-132, mars 2000. Le journalisme et l'économie. pp. 119-126.
- BOUVERESSE, Jacques; "Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée?". Texto de la conferencia ofrecida en la Université de tous les savoirs, el 21 de enero de 2000.
- BOUVERESSE, Jacques; *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Raisons d'agir, Paris, 1999.
- BOUVERESSE, Jacques; *Le philosophe et le réel*, Hachette, Paris, 1998.
- BOUVERESSE, Jacques; *Herméneutique et linguistique*, L'éclat, Combas, 1991.
- BOUVERESSE, Jacques; *Rationalité et cynisme*, Minuit, Paris, 1985.
- BOUVERESSE, Jacques; *Le philosophe chez les autophages*, Minuit, Paris, 1984.
- BOUVERESSE, Jacques; "Langage ordinaire et philosophie". In: *Langages*, 6e année, n°21, 1971. pp. 35-70.
- BOUVERESSE, Jacques; *La parole malheureuse. De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*, Minuit, Paris, 1971.
- BOUVET, Rachel y MARCIL-BERGERON, Myriam; "Pour une approche géopoétique du récit de voyage", in *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, pp. 4-23.
- BOUVET, Rachel et al.; *Topographies romanesques*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2011.
- BOUVET, Rachel; *Etranges recits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2007.
- BOUVET, Rachel; *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2007.
- BOUVET, Rachel; *Pages de sable: essai sur l'imaginaire du désert*, XYZ Éditions, Montreal, 2006.
- BOUVET, Rachel; *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, L'Harmattan, Paris, 2006.
- BOUVET, Rachel; "Laissez-passer pour Le désert de Loti: de la relecture aux frontières de l'altérité et de l'illisible" in *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 149-168.
- BOUVET, Rachel; "La lecture et ses troubles : analyse d'un conte fantastique" in *Tangence*, n° 36, 1992, p. 41-51.
- BOYD, Stephen; *Sound and Silence: Samuel Beckett' Audio Plays*. Master's thesis. State University of New York at Buffalo, 2010. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.

- BOYD WHYTE, Iain y FRISBY, David; *Metropolis Berlin : 1880–1940*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2012.
- BOZAL, Valeriano; “Dibujos grotescos de Goya”, *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario 407-426.
- BOZAL, Valeriano; *Estudios de arte contemporáneo I y II*, Machado libros, Madrid, 2006.
- BOZAL, Valeriano; *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.
- BOZAL, Valeriano; *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I y II*, Visor, Madrid, 1996.
- BOZOVIC, Miran; *An Utterly Dark Spot. Gaze and Body in Early Modern Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.
- BRAIDOTTI, Rosi; *The Posthuman*, Polity, Malden-Cambridge, 2013.
- BRAIDOTTI, Rosi et al.; *Revisiting normativity with Deleuze*, Bloomsbury Academic, Londres-Nueva York, 2012.
- BRAIDOTTI, Rosi (ed.); *The History of Continental Philosophy, Volume 7. After Poststructuralism. Transitions and Transformations*, Acumen, Durham, 2010.
- BRAIDOTTI, Rosi et al.; *Deleuze and Law. Forensic Futures*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.
- BRAIDOTTI, Rosi; *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid, 2006.
- BRAIDOTTI, Rosi; *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 1994.
- BRANNON, Julie Sloan; *Who Reads Ulysses?: the rhetoric of the Joyce wars and the common reader*, Routledge, Londres-NY, 2003.
- BRASSIER, Ray; *Nihil unbound. Enlightenment and extinction*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2007.
- BRATER, Enoch; *Beyond Minimalism: Beckett' Late Style in the Theater*. Cary: Oxford University Press, 1990.
- BRATER, Enoch; *Why Beckett: With 122 Illustrations*, Thames and Hudson, Nueva York, 1989.
- BRATER, Enoch; “The 'Absurd' Actor in the Theatre of Samuel Beckett”, In: *Educational Theatre Journal*, 27:2 (1975:May) p.197.
- BRAUD, Michel; *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930- 1970)*, PUF, París, 1992.
- BRAUD, Michel; “Le journal intime est-il un récit ?”, in *Poétique* 2009/4 (n° 160), p. 387-396.
- BRAUDEL, Fernand; *La identidad de Francia: espacio geográfico e historia*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- BRAUDEL, Fernand; *Écrits sur l'histoire*, Éditions Flammarion, París, 1985.
- BRAUDEL, Fernand; *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XVI-XVIII*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- BRAUDEL, Fernand; *Las civilizaciones actuales. Estudio de historia económica y social*, Tecnos, Madrid, 1969.
- BRAUDEL, Fernand; *La Historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1968.
- BRAUDEL, Fernand; *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de

Cultura Económica, México, 1953.

BRAY, Lucien; *Du beau. Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*, Alcan, París, 1902.

BREA, José Luis; *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2007.

BREA, José Luis; *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2003.

BRECHT, George y HUGHES, Patrick; *Vicious Circles and Infinity. A Panoply of Paradoxes*, Jonathan Cape Ltd., Londres, 1976.

BREEUR, Roland; *Autour de la betise*, Classiques Garnier, París, 2015.

BREEUR, Roland (Ed.); *Life, Subjectivity & Art*, Springer, Dordrecht, 2012.

BREEUR, Roland; "Imaginaire et générosité". In: *Littérature*, N°132, 2003. Littérature et phénoménologie, pp. 6-23.

BREEUR, Roland; *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Millon, Grenoble, 2000.

BREEUR, Roland; "Merleau-Ponty, un sujet désingularisé". In: *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 96, N°2, 1998. pp. 232-253.

BRÉMOND, Bernard; "Jouissance de la langue et meurtre de la chose", in *Analyse Freudienne Presse*, 2006/2 n° 14, p. 15-21.

BRENNAN, Teresa; *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 2004.

BRENNAN, Teresa; *Exhausting Modernity. Grounds for a New Economy*, Routledge, Londres-Nueva York, 2000.

BRENNAN, Teresa; *History After Lacan*, Routledge, Londres-Nueva York, 1993.

BRENNAN, Teresa; *The Interpretation of the Flesh. Freud and Femininity*, Routledge, Londres-Nueva York, 1992.

BRENNAN, Teresa; *Between Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, Londres-Nueva York, 1989.

BRENDEL, Alfred; *Music, Sense and Nonsense. Collected Essays and Lectures*, The Robson Press, Londres, 2015.

BRETON, André; *Œuvres complètes IV. Écrits sur l'art et autres textes*, Gallimard, París, 2008.

BRETON, André; *Œuvres complètes III*, Gallimard, París, 1999.

BRETON, André; *Œuvres complètes II*, Gallimard, París, 1992.

BRETON, André; *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1988.

BRETON, André; *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991.

BRETON, André; *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2000.

BRETON, André; *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, París, 1979.

BRETON, André; *Les pas perdus*, Gallimard, 1969.

BRETON, André; *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, París, 1969.

BRETON, André; *Nadja*, Gallimard, París, 1964.

BREUER, Rolf; "Paradox in Beckett". In: *The Modern Language Review* 88, no. 3 (July 1993): 559-580. e-article. JSTOR (database). ITHACA.

- BRISSET, Jean Pierre; *Œuvres complètes*, Les Presses du réel, Dijon, 2004.
- BRISSET, Jean Pierre; *Œuvres nataoires*, Les Presses du réel, Dijon, 2001.
- BRISSET, Jean Pierre; *La grammaire logique: suivi de La science de dieu précédé de 7 propos sur le 7e ange par Michel Foucault*, Tchou, Paris, 1970.
- BRITAIN, Ian; *Fabianism and Culture. A Study in British Socialism and the Arts (1884-1918)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- BRIVIC, Shelly; *Joyce through Lacan and Žižek*, Palgrave-Macmillan, Nueva York, 2008.
- BROCKELMAN, Thomas P.; *The Frame and the Mirror. On Collage and Postmodernism (Philosophy, Literature and Culture)*, Northwestern University Press, 2001.
- BRODSKY, Claudia J.; *The Imposition of Form: Studies in Narrative Representation and Knowledge*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1987.
- BRONNER, Stephen Eric; *Modernism at the barricades: aesthetics, politics, utopia*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 2012.
- BROODTHAERS, Marcel; *Marcel Broodthaers*, Alias Editorial, México, 2016.
- BROODTHAERS, Marcel; *Un voyage en mer du nord*, Hossmann-Petersburg Press, Bruselas-Londres, 1974.
- BROOKE-ROSE, Christine; *Stories, Theories and Things*, Cambridge U.P., Cambridge-NY, 1991.
- BROOKER, Peter y THACKER, Andrew (eds.); *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Britain and Ireland 1880-1955. Volume I*, Oxford University Press, Cambridge (MASS.), 2009.
- BROOKER, Peter y THACKER, Andrew (eds.); *Geographies of Modernism*, Routledge, Londres-Nueva York, 2005.
- BROOKER, Peter; *Bohemia in London. The Social Scene of Early Modernism*, Palgrave Macmillan, Londres-NY, 2004.
- BROOKER, Peter; *A Glossary of Cultural Theory*, Arnold, Londres, 2003.
- BROOKER, Peter; *Modernity and Metropolis. Writing, Film and Urban Formations*, Palgrave Macmillan, Londres-NY, 2002.
- BROOKS, Peter; *Enigmas of Identity*, Princeton University Press, New Jersey, 2011.
- BROOKS, Peter; *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2005.
- BROOKS, Peter (ed.); *Law's Stories : Narrative and Rhetoric in the Law*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1998.
- BROOKS, Peter; *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1995.
- BROOKS, Peter; *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.), 1992.
- BROOKS, Peter; *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.), 1993.
- BROSSAT, Alain; « Habiter sans vivre : le cimetière comme hétérotopie », in *Le sujet dans la cité* 2011/1 (n° 2), p. 121-129.

- BROSSAT, Alain; « Les voix des gens ordinaires raconter des histoires qui comptent », in *Le sujet dans la cité* 2010/1 (n° 1), p. 73-84.
- BROSSAT, Alain; "Colonel Chabert ou le revenant intempestif" in *Intermediality* 10 (2007): 61–75.
- BROSSAT, Alain; Alain Brossat, « Le plus grand roman du xxie siècle (until next week) », in *Chimères* 2007/3 (n° 65), p. 176-194.
- BROSSAT, Alain; « La plèbe est de retour », in *Lignes* 2006/1 (n° 19), p. 15-34.
- BROSSAT, Alain; « De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté », in *Lignes* 2005/3 (n° 18), p. 46-62.
- BROSSAT, Alain; « Guerre civile, communauté, anarchie », in *Lignes* 2005/1 (n° 16), p. 22-35.
- BROSSAT, Alain; « Du bon usage de l'histoire. Petit manuel d'humour sadien », in *Lignes* 2004/2 (n° 14), p. 59-68.
- BROSSAT, Alain; « Mémoire et oubli : une histoire de couple », in *Lignes* 2003/1 (n° 10), p. 9-24.
- BROSSAT, Alain; « L'inarticulable », in *Lignes* 2002/2 (n° 8), p. 47-71.
- BROSSAT, Alain; « La violence des autres », in *Le Philosophoire* 2000/3 (n° 13), p. 49-71.
- BROSSAT, Alain; « Le peuple nu », in *Lignes* 2000/2 (n° 2), p. 13-25.
- BROSSAT, Alain; « Émeute sans meute. Fidélité à l'événement et ascèse cognitive », in *Lignes* 1998/2 (N° 34), p. 19-40.
- BROSSAT, Alain; « Temps des massacres, présent des génocides », in *Lignes* 1997/1 (n° 30), p. 131-144.
- BROSSAT, Alain; « La confiance perdue dans le monde », in *Lignes* 1996/3 (n° 29), p. 17-30.
- BROSSAT, Alain; « Le peuple, la plèbe et la pègre », in *Lignes* 1994/1 (n° 21), p. 35-44.
- BROWN, Peter Robert; *Narrative, Knowledge and Personhood: Stories of the Self and Samuel Beckett' First-Person Prose*. PhD diss. McGill University, 1998. Online e-thesis. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal.
- BRUMARIA (ed.); *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- BRUMARIA; *Politics: I don't like it but it likes me*, Brumaria, Madrid, 2013.
- BRUMARIA; *Un modo de organización alrededor del vacío Brumaria works#3 (Jacques Lacan) Seminario 22 R.S.I*, Brumaria-MUSAC, Madrid, 2010.
- BRUNEAU, Jean; *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Armand Colin, Paris, 1962.
- BRUNET, Claire; « Une lettre », *La revue lacanienne*, 2009/1 n° 3, p. 15-18.
- BRUNET, Claire; « «Comme si»... tout allait bien.. «Madame la marquise» ». In: *La revue lacanienne*, 2009/2 n° 4, p. 12-15.
- BRUNO, Giuliana; *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2014.
- BRUNO, Giuliana; "Film, Aesthetics, Science. Hugo Munsterber's laboratory of moving images", in *Grey Room* 36, Summer 2009, pp. 88–113.
- BRUNO, Giuliana; *Public intimacy : architecture and the visual arts*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2007.
- BRUNO, Pierre; "Lapsus du noeud", in *Psychanalyse*, 2009/3 n° 16, p. 19-29.
- BRUNO, Pierre; "Changement de psychanalyse", in *Psychanalyse*, 2004/1 n° 1, p. 5-29.
- BRUSSET, Bernard; "Métopsychole des liens et troisième topique", in *Revue française de psychanalyse*, 2006/5 Vol. 70, p. 1213-1282.

- BRYSON, Norman; *Visual culture. Images and interpretations*, Wesleyan University Press, Middeltown Conn., 1994.
- BRYSON, Norman; *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, Londres, 1990.
- BRYSON, Norman; *Vision and painting. The logic of the gaze*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1986.
- BUCHLER, Danièle Josiane; “Didi et Gogo: Les nouveaux Zanni du 20e siècle”. In: *Le bouffon et le carnavalesque dans le théâtre français, d' Adam de la Halle à Samuel Beckett*. PhD diss. University of Florida, 2003. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database).
- BUCHLOH, Benjamin H. D.; *Neo-avantgarde and culture industry : essays on European and American art from 1955 to 1975*, October Books (The MIT Press), Cambridge (Mass.)-Londres, 2003.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *The madness of vision : on baroque aesthetics*, Ohio University Press, Athens, 2013.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *Philosophie de l'ornement: d'Orient en Occident*, Galilée, París, 2008.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; “L'au-dela de la mélancolie. Cinq questions à Christine Buci-Glucksmann” IN: *Art absolument*, n° 15 , hiver 2005/06.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *Au-delà de la mélancolie*, Éditions Galilée, París, 2005.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine et al.; *Les Vanités dans l'art contemporain*, Éditions Flammarion, París, 2005.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; “Les impasses de la différence”, *La pensée de midi*, 2005/1 N° 14, p. 25.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, París, 2003.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *L'oeil cartographique de l'art*, Galilée, París, 1996.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine; *La Raison baroque*, Ed. Galilee, París, 1984.
- BUCK-MORSS, Susan; “Hegel and Haiti” in *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 4. (Summer, 2000), pp. 821-865.
- BUCK-MORSS, Susan; *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan; “Envisioning Capital: Political Economy on Display”, in *Critical Inquiry*, Vol. 21, No. 2. (Winter, 1995), pp. 434-467.
- BUCK-MORSS, Susan; *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*, The MIT Press, Cambridge-NY, 1989.
- BUCK-MORSS, Susan; *Origin of Negative Dialectics*, The Free Press, Londres, 1977.
- BUENO, Gustavo; “Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico”, In: *El Basilisco*, 2a época, n° 35, 2004, págs. 3-40 .
- BUENO, Gustavo; “Los límites de la evolución en el ámbito de la Scala Naturae”, Separata de *Evolucionismo y racionalismo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- BUENO, Gustavo; *¿Qué es la filosofía?*, Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1995.
- BUENO, Gustavo; *Teoría del cierre categorial I*, Pentalfa, Oviedo, 1992.
- BUENO, Gustavo; *Materia*, Pentalfa, Oviedo, 1990.

- BUENO, Gustavo; “Análisis del Protágoras de Platón”. In: *Protágoras* (ed. bilingüe), Pentalfa Ediciones, Oviedo 1980, páginas 15-84.
- BUENO, Gustavo; “El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles, Poética 1451b”, Discurso inaugural del curso 80-81, Universidad de Oviedo, Oviedo, octubre de 1980.
- BUENO, Gustavo; “Ontogenia y filogenia del Basilisco”, In: *El Basilisco*, número 1, marzo-abril 1978 .
- BUENO, Gustavo; “Reliquias y relatos: construcción del concepto de 'Historia fenoménica””, In: *El Basilisco*, número 1, marzo-abril 1978 .
- BUENO, Gustavo; *La metafísica presocrática*, Pentalfa, Madrid-Oviedo, 1974 .
- BUENO, Gustavo; *Ensayos Materialistas*, Taurus, Madrid, 1972.
- BUENO, Gustavo; “Las estructuras 'metafinitas””, In: *Revista de Filosofía del Instituto Luis Vives*, Madrid, 1955.
- BULL, Malcolm; *Inventing falsehood, making truth. Vico and Neapolitan painting*, Princeton University Press, Princeton, 2013.
- BULSON, Eric; *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge U.P., Cambridge, 2006.
- BURBANK, Richard; *Twentieth Century Music*, Facts on File, Nueva York, 1984.
- BÜRGER, Peter; “L'oeuvre d'art d'avant-garde”, In; *Rue Descartes*, 2010/3 n° 69, p. 84-95 .
- BÜRGER, Peter; *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.
- BÜRGER, Peter; “La verdad estética”, In: *Criterios*, La Habana, n° 31, enero-junio 1994, pp. 5-23
- BUSKIRK, Martha; *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 2003.
- BUTLER, Judith; *Senses of the Subject*, Fordham University Press, Nueva York, 2015.
- BUTLER, Judith; *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-Londres, 2015.
- BUTLER, Judith; *State of Insecurity. Government of the Precarious*, Verso, Londres-NY, 2015.
- BUTLER, Judith; *Dispossession. The Performative in the Political*, Polity Press, Malden-Cambridge, 2013.
- BUTLER, Judith; *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.
- BUTLER, Judith; *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Taylor & Francis, Oxford-NY, 2006.
- BUTLER, Judith; *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Barcelona, 2006.
- BUTLER, Judith; *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, Nueva York, 2005.
- BUTLER, Judith; *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2002.
- BUTLER, Judith; *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 2000.
- BUTLER, Judith; *Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford, 1997.
- BUTLER, Judith; *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, Londres-NY, 1997.
- BUTLER, Judith et al.; *Feminists theorize the political*, Routledge, Londres-NY, 1992.
- BUTOR, Michel; “Du calligramme”. In: *Communication et langages*. N°47, 3ème-4ème trimestre

1980. pp. 47-60.
- BUTOR, Michel; "Composition littéraire et composition musicale". In: *Communication et langages*. N°13, 1972. pp. 30-34.
- BUTOR, Michel; "Propos sur l'écriture et la typographie". In: *Communication et langages*. N°13, 1972. pp. 5-29.
- BUTOR, Michel; "Le voyage et réécriture". In: *Romantisme*, 1972, n°4. «Voyager doit être un travail sérieux.». pp. 4-19.
- BUTOR, Michel; 6/7 ou les dés de Rabelais. In: *Littérature*, N°2, 1971. Littérature. Mai 1971. pp. 3-18.
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Éditions d'Albert Skira, Ginebra, 1969.
- BUTOR, Michel; *Répertoire II*, Minuit, Paris, 1964.
- BUUREN, Maarten van; "Proust phénoménologue", in *Poétique*, 2006/4 n° 148, p. 387-406.
- CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel; *Lenguaje, texto, comunicación*, Universidad de Granada, Granada, 1991.
- CADAVA, Eduardo; *Words of light. Theses on the photography of history*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- CAGE, John y BOULEZ, Pierre; "The americans (The Boulez-Cage Correspondence)", In: *October*, vol. 65 (Summer 1993), p. 52-76.
- CAGE, John; "Interview with Nicholas Zurbrugg", In: *Eyeline*, n° 1, 1987, p. 6-7.
- CAGE, John; *Silence*, Wesleyan University Press, Middeltown Conn., 1983.
- CAGE, John; *Empty words*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 1979.
- CAGE, John; *Notations*, Something Else Press Inc., Nueva York, 1969.
- CAGE, John; "Notes on Indeterminacy", Unpaginated notes published with recording of *Indeterminacy* (1959)
- CAILLAUX, Jean-Claude; "Et pourtant elle parle, l'humanité... malgré la mort !", in *Études sur la mort*, 2002/2 n° 122, p. 69-76.
- CAILLOIS, Roger; *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1991.
- CAILLOIS, Roger; *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1988.
- CAILLOIS, Roger; *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1978.
- CAILLOIS, Roger; *El mito y el hombre*, Ediciones Sur, Bs. As., 1939.
- CALABRESE, Omar; *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- CALABRESE, Omar; *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1997.
- CAMPBELL, Jan; *Psychoanalysis and the Time of Life. Durations of the Unconscious Self*, Routledge, Londres-Nueva York, 2006
- CAMPBELL, Jan; *Arguing With the Phallus. Feminist, Queer and Postcolonial Theory. A Psychoanalytic Contribution*, Zed Books, Nueva York, 2000.
- CAMPBELL, Jan (ed.); *Psycho-Politics And Cultural Desires*, UCL Press, Londres-Pennsylvania, 1998.
- CAMPBELL, Joseph; *The Hero with a Thousand Faces*, New World Library, Novato (CA), 2008.
- CAMPBELL, Joseph; *The Inner Reaches of Outer Space. Metaphor as Myth and as Religion*, New

- World Library, Novato (CA), 2002.
- CAMPBELL, Joseph; *El poder del mito*, Emece Editores, Barcelona, 1992.
- CAMPBELL, Joseph y M. ROBINSON, Henry; *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, Viking Press, Nueva York, 1968.
- CAMPILLO, Antonio; *Variaciones de la vida humana. Una teoría de la Historia*, Akal, Madrid, 2001.
- CAMPILLO, Antonio; *Contra la economía*, Comares, Granada, 2001.
- CAMPILLO, Antonio; “Aión, chrónos y kairós . La concepción del tiempo en la Grecia antigua”, in *La(s) otra(s) historia(s)*, nº 3, UNED del País Vasco, Bergara (Guipúzcoa), 1991, pp. 33-70.
- CAMPOS, Haroldo de; *Novas. Selected Writings*, Northwestern University Press, Evanston, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de; *Metalinguagem e outras metas*, Perspectiva, Sao Paulo, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de; *O Sequestro do Barroco na Formação da literatura Brasileira*, F. Casa Jorge Amado, Salvador de Bahía, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de; *Teoria da poesia concreta*, Livraria Duas Cidades, Sao Paulo, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de; *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, Perspectiva, Sao Paulo, 1969.
- CANDIDO, Antonio; *Literatura y sociedade*, Ouro sobre azul, Río de Janeiro, 2006.
- CANDIDO, Antonio; *Noções de análise histórico-literária*, Humanitas Publicações, São Paulo, 2005.
- CANDIDO, Antonio et al.; *A Personagem de Ficção*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.
- CANDIDO, Antonio; *O estudo analítico do poema*, Humanitas Publicações – FFLCH/USP, São Paulo, 1996.
- CANDIDO, Antonio; “Cuatro esperas”, In: *Novos Estudos*, Nº 26 – marzo de 1990.
- CANDIDO, Antonio; *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*, Editora Ática, São Paulo, 1989.
- CANGUILHEM, George; *Escritos sobre la medicina*, Amorrortu, Bs. As., 2004.
- CANGUILHEM, George; *Le normal et le pathologique*, PUF, París, 1979.
- CANGUILHEM, George; *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1970.
- CANGUILHEM, George et al.; *Du développement à l'évolution au XIX siècle*, PUF, París, 1962.
- CANGUILHEM, George; “L'homme et l'animal du point de vue psychologique selon Charles Darwin”. In: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*. 1960, Tome 13 nº1. pp. 81-94.
- CAPRA, Dominick; “L'effondrement des sphères dans L'Éducation sentimentale de Flaubert”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 42e année, N. 3, 1987. pp. 611-629.
- CARELMAN, Jacques; *Catalogue d'objets introuvables, Tomes 1 et 2*, Balland, París, 1969 y 1976.
- CAREY, Phyllis y JEWINSKI, Ed (eds.); *Re: Joyce 'n Beckett*, Fordham UP, Nueva York, 1992.
- CARLSON, Marla; *Performing Bodies in Pain. Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave, Nueva York, 2010.
- CARLSON, Sacha; “Un cuádruple pistolazo de salida ”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- CARLSON, Sacha; “Aproximaciones richirianas a la fenomenología del lenguaje”, in: *Eikasia*.

Revista de Filosofía, 47, 2013, pp. 363-388.

CARLSON, Sacha; *De la composition phénoménologique. Essai sur le sens de la phénoménologie transcendantale chez Marc Richir*, Tesis doctoral codirigida par Michel Dupuis y Guy Vankerkhoven, Université Catholique de Louvain-La-Neuve, 2012.

CARON, Jean-Claude; “Révoltes collégiennes, élites juvéniles et société post-révolutionnaire (1815-1848)”, In: *Histoire de l'éducation* [En ligne], 118 | 2008, mis en ligne le 14 mai 2009. URL : <http://histoire-education.revues.org/index541.html>

CARON, Jean-Claude; “Un siècle de science et de militance: pour une histoire savante et engagée”, In: *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 31 | 2005, mis en ligne le 18 février 2006, consulté le 01 janvier 2015. URL : <http://rh19.revues.org/940>

CARON, Jean-Claude; “Romantisme et génération: genèse du temps vécu”. In: *L'Homme et la société*, N. 111-112, 1994. Génération et mémoires. pp. 101-111.

CARON, Jean-Claude; “La Société des Amis du Peuple”. In: *Romantisme*, 1980, n°28-29. pp. 169-179.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas; “Proust. Méthode d'exister”, In: *Klesis – Revue philosophique – 2011 : 20*, pp. 39-51.

CARROL, Noëlle; *Minerva's Night Out. Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2013.

CARROL, Noëlle; *Art in Three Dimensions*, Oxford U. Press, Nueva York, 2010.

CARROL, Noëlle; *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2009.

CARROL, Noëlle; *On Criticism*, Routledge, Nueva York-Londres, 2008.

CARROL, Noëlle; *Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Nueva York, 2001.

CARROL, Noëlle; *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Londres, 2000.

CARROL, Noëlle; *Philosophy of Art*, Routledge, Nueva York-Londres, 1999.

CARSON, Anne; *The Albertine Workout*, New Directions Publishing, Nueva York, 2014.

CARSON, Anne; *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, A.A. Knopf, Nueva York, 2005.

CARSON, Anne; *The beauty of the husband. A fictional essay in 29 tangos*, Vintage Books, Nueva York, 2001.

CARSON, Anne; *Economy of the unlost Reading Simonides of Keos with Paul Celan*, Princeton University, Nueva Jersey, 1999.

CARSON, Anne; *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, A.A. Knopf, Nueva York, 1998.

CARSON, Anne; *Plainwater. Essays and poetry*, A.A. Knopf, Nueva York, 1995.

CARSON, Anne; *Eros the bittersweet. An essay*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1986.

CARUANA, Francesca; “L'allégorie: image insue et geste créateur”. In: *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 67-76.

CARUANA, Francesca; “Gisement pour la singularité”, *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 45-54.

CARUANA, Francesca; “Qui dit quoi?”, *Protée*, vol. 26, n° 3, 1998, p. 7-16.

CASANOVA, Pascale et al.; “Littérature française et littérature romande: effets de frontière”, In: *A contrario*, 2006/2 Vol. 4, p. 154-163.

CASANOVA, Pascale; “Esse percipi ou l'homme invisible”, In: *Vacarme*, 2005/2 n° 31, p. 102-105.

CASANOVA, Pascale; “Littérature et histoire: interpréter l'interprète”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5 n°51-bis, p. 43-47.

CASANOVA, Pascale; “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme

- échange inégal”, Actes de la recherche en sciences sociales 2002/2, 144, p. 7-20.
- CASANOVA, Pascale; *La República mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- CASANOVA, Pascale; “D'un usage littéraire et “affectif” de la philosophie”, In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 10, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 155-164.
- CASANOVA, Pascale; “Beckett chez les philosophes”, In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 7, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 361-374.
- CASANOVA, Pascale; *Beckett l'abstracteur: Anatomie d'une révolution littéraire*, Éd. Seuil, Paris, 1997.
- CASSIN, Barbara; “Intraduisible et mondialisation” (Entretien réalisé par Michaël Oustinoff), In: *Hermès, La Revue*, 2007/3 n° 49, p. 197-204.
- CASSIN, Barbara; “Le désordre philosophique”. In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 46, 1992. Provenances de la pensée femmes/philosophie. pp. 13-19.
- CASSOU-NOGUÈS, Pierre; «On Gödel's “Platonism”», *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 15-2 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 01 janvier 2015.
- CASSOU-NOGUÈS, Pierre; “Le platonisme de Lautman dans la tradition d'épistémologie en France”, *Philosophiques*, vol. 37, n° 1, 2010, p. 55-73.
- CASSOU-NOGUÈS, Pierre; “À l'intérieur de l'événement. La notion d'organisme dans la philosophie de Whitehead”, *Les Études philosophiques*, 2002/4 n° 63, p. 441-456.
- CASSOU-NOGUÈS, Pierre; “Recherches de Husserl pour une philosophie de la géométrie / Husserl's research on the philosophy of geometry”. In: *Revue d'histoire des sciences*, 1999, Tome 52 n°2. pp. 179-206.
- CASTANET, Didier; “De la lettre à la topologie”, in *L'en-je lacanien* 2015/1 (n° 24), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; “Lacan après Joyce : du nouveau dans la psychanalyse”, in *L'en-je lacanien* 2014/2 (n° 23), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; “Éditorial. Du rêve au poème”, *L'en-je lacanien* 2014/1 (n° 22), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; “La poétique de l'analyste, le réel, l'interprétation et l'effet de sens, in *L'en-je lacanien* 2013/2 (n° 21), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; “Éditorial. Inhibition, symptôme et angoisse, ou l'écriture de l'inconscient”, in *L'en-je lacanien* 2013/1 (n° 20), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; “« L'esp d'un laps ». Lapsus et inconscient réel”, in *L'en-je lacanien* 2012/2 (n° 19), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; “La structure et les limites : le réel et la jouissance”, *L'en-je lacanien* 2012/1 (n° 18), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; “Sens, hors-sens, équivoque”, in *L'en-je lacanien* 2011/2 (n° 17), p. 87-96.
- CASTANET, Didier; “Éditorial. L'inconscient réel et l'interprétation”, *L'en-je lacanien* 2011/2 (n° 17), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; “Consistance et insistance de l'inconscient », in *L'en-je lacanien* 2011/1 (n° 16), p. 5-6”.
- CASTANET, Didier; “Éditorial. Rencontre et répétition, ou interprétation, acte et fin de l'analyse en question”, *L'en-je lacanien* 2010/2 (n° 15), p. 5-8.
- CASTANET, Didier; « Avec « les meilleurs », vers L'impossible ou La haine de la poésie », in *L'en-je lacanien* 2010/1 (n° 14), p. 5-8.
- CASTANET, Didier; « Éditorial. Gay sçavoir et éthique de l'analyste », *L'en-je lacanien* 2009/2 (n° 13), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; « Éditorial. Nom-du-Père, Noms-du-Père et nomination », *L'en-je lacanien* 2009/1 (n° 12), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; « Ouverture. Ou consentement à l'Hétéros. La fin de l'analyse en question », in

- L'en-je lacanien* 2008/1 (n° 10), p. 7-8.
- CASTANET, Didier; « Fantasma et réel », in *L'en-je lacanien* 2007/2 (n° 9), p. 101-118.
- CASTANET, Didier; « Éditorial. Le fantasme par rapport au réel : la fin de la cure en question », *L'en-je lacanien* 2007/2 (n° 9), p. 5-8.
- CASTANET, Didier; “Symptôme et perversion”, in *L'en-je lacanien* 2007/1 (n° 8), p. 21-43.
- CASTANET, Didier; “Éditorial. De la perversion à la père-version”, in *L'en-je lacanien* 2007/1 (n° 8), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; “L'impossible, c'est le réel, tout simplement » : Jacques Lacan”, in *L'en-je lacanien* 2006/2 (no 7), p. 5-7.
- CASTANET, Didier; “Avec ou sans... ?”, in *L'en-je lacanien* 2006/1 (no 6), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; « À la rue... », in *L'en-je lacanien* 2005/2 (no 5), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptôme. Incidences cliniques », *L'en-je lacanien* 2004/2 (no 3), p. 107-123.
- CASTANET, Didier; « Éditorial. Du corps et des corps », *L'en-je lacanien* 2004/2 (no 3), p. 5-6.
- CASTANET, Didier; “La perversion au féminin”, in *L'en-je lacanien* 2003/1 (no 1), p. 81-94.
- CASTORIADIS, Cornelius; *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, FCE, Bs. As., 2004.
- CASTORIADIS, Cornelius; *La insignificancia y la imaginación*, Trotta, Madrid, 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius; *Les carrefours du Labyrinthe 5. Fait et à faire*, coll. «La couleur des idées», Seuil, Paris, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius; *El avance de la insignificancia*, Eudeba, Bs. As., 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius; *Les carrefours du Labyrinthe 3. Le monde morcelé*, coll. «La couleur des idées», 1990.
- CASTORIADIS, Cornelius; *Les carrefours du Labyrinthe 2. Domaines de l'homme*, coll. «Empreintes», Seuil, Paris, 1986.
- CASTORIADIS, Cornelius; *L'institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- CASTORIADIS, Cornelius; “Transformation sociale et création culturelle”, In: *Sociologie et sociétés*, vol. 11, n° 1, 1979, p. 33-48.
- CASTORIADIS, Cornelius; *Les carrefours du Labyrinthe 1*, Seuil, Paris, 1978.
- CAUQUELIN, Anne; *Las teorías del arte*; Adriana Hidalgo, BB.AA, 2012.
- CAUQUELIN, Anne; *L'Invention du paysage*, Presses universitaires de France, Paris, 2011.
- CAUQUELIN, Anne; “Ce que (me) dit le Fragment 6 d'Héraclite” In: *ETC*, n° 93, 2011, p. 30-31.
- CAUQUELIN, Anne; “Passage des possibles”. In: *Quaderni*. N. 66, Printemps 2008. *Cyberesp@ce & territoires*. pp. 61-66.
- CAUQUELIN, Anne; “Lieux et non-lieu de l'art contemporain”. In: *Quaderni*. N. 40, Hiver 1999-2000. *Utopie I: la fabrique de l'utopie*. pp. 159-167.
- CAUQUELIN, Anne; “Mots et mythes du virtuel”. In: *Quaderni*. N. 26, Été 1995. *Les mythe technologiques*. pp. 67-76.
- CAUQUELIN, Anne; “L'organisme, une métaphore”. In: *Quaderni*. N. 15, Automne 1991. *Organisme: modèle pour la communication?* pp. 55-63.
- CAUQUELIN, Anne; Paradoxe du signe visuel à l'ère de la communication. In: *Quaderni*. N. 21, Automne 1993. *Art et technique contemporains*. pp. 47-53.
- CAUQUELIN, Anne; “Concept pour un passage”. In: *Quaderni*. N. 3, Hiver 87/88. *Images et imaginaire des réseaux*. pp. 31-40.
- CAUQUELIN, Anne; “Séries en mouvement (remarques sur le destin de la série)”. In: *Quaderni*. N. 9, Hiver 89/90. *Série et télévision*. pp. 11-17.
- CAUQUELIN, Anne; “La ville transparente”. In: *Quaderni*. N. 6, Hiver 88/89. *Télé-ville*. pp. 15-21.
- CAUQUELIN, Anne; “La fiction ordinaire”. In: *Quaderni*. N. 5, Automne 1988. *Phantasmachines*.

pp. 25-31.

CAVAILLÈS, Jean; *Sur la logique et la théorie de la science*, Vrin, París 2008.

CAVAILLÈS, Jean; *Œuvres complètes de Philosophie des sciences*, Allia, París, 1996.

CAVAILLÈS, Jean; *Philosophie mathématique*, Hermann, París, 1962.

CAVARERO, Adriana; *Horrorism. Naming Contemporary Violence*, Columbia University Press, Nueva York, 2008.

CAVARERO, Adriana; *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford U. Press, Stanford (CA), 2005.

CAVARERO, Adriana; *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, Routledge, Londres-Nueva York, 2000.

CAVARERO, Adriana; *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995.

CAVELL, Stanley; *Reflections in Philosophy and Psychoanalysis*, Oxford U.P, Oxford, 2006.

CAVELL, Stanley; *Conditions Handsome and Unhandsome*, University of Chicago Press, La Salle, 1990.

CAVELL, Stanley; "The Uncanniness of the Ordinary", in *The Tanner Lectures on Human Values*, Stanford University, April 3 and 8, 1986.

CAVELL, Stanley; *Must We Mean What We Say. A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge-NY, 1976.

CELAN, Paul; *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*, Trotta, Madrid, 2015.

CELAN, Paul; *The Collected Later Poetry (Bilingual Edition)*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2014.

CELAN, Paul; *Obras completas*, Trotta, Madrid, 2002.

CÉLINE, Louis-Ferdinand; *Viaje al final de la noche*, Edhasa, Barcelona, 1999.

CÉLINE, Louis-Ferdinand; *D'un Château l'autre*, Gallimard, París, 1957.

CERQUIGLINI, Bernard; *Une langue orpheline*, Minuit, París, 2007.

CERQUIGLINI, Bernard; *L'Accent du souvenir*, Minuit, París, 1995.

CERQUIGLINI, Bernard; *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, París, 1989.

CERQUIGLINI, Bernard; "Le style indirect libre et la modernité". In: *Langages*, 19e année, n°73, 1984. pp. 7-16.

CERQUIGLINI, Bernard; "Eloge de la variante". In: *Langages*, 17e année, n°69, 1983. Manuscrits-Écriture. Production linguistique. pp. 25-35.

CERQUIGLINI, Bernard; "Les énonciateurs Gautier". In: *Médiévales*, N°2, 1982. pp. 67-75.

CERQUIGLINI, Bernard; "La parole étrange". In: *Langue française*. N°40, 1978. pp. 83-98.

CERVANTES, Miguel (de); *Obras inmortales*, EDAF, Madrid, 1974.

CHACÓN LÓPEZ, H. y GONZÁLEZ GARCÍA, E.; "La expresión artística y la arteterapia como herramientas emancipadoras", in *El Genio Maligno*, Revista de humanidades y ciencias sociales, N°16, marzo de 2015, pp. 79-95.

CHAMAYOU, Grégoire; *Théorie du drone*, La Fabrique Editions, París, 2013.

CHAMAYOU, Grégoire; *Manhunts. A Philosophical History*, Princeton University Press, 2012.

- CHAMAYOU, Grégoire; «La querelle des têtes tranchées : Les médecins, la guillotine et l'anatomie de la conscience au lendemain de la Terreur», in *Revue d'histoire des sciences* 2008/2 (Tome 61), p. 333-365.
- CHAMAYOU, Grégoire y DORLIN, Elsa; « L'objet = X. Nymphomanes et masturbateurs XVIIIe-XIXe siècles », in *Nouvelles Questions Féministes* 2005/1 (Vol. 24), p. 53-66.
- CHANGE; *Change numérique – Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, edité par Abigail Lang (Compilation numérique et indexation réalisées par Dominique Pasqualini et Olivier Perriquet), Les presses du réel, 2016.
- CHANTER, Tina; *Whose Antigone. The Tragic Marginalization of Slavery*, State Univ. of New York Press, Nueva York, 2011.
- CHANTER, Tina; *The Picture of Abjection. Film, Fetish, and the Nature of Difference*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2008.
- CHANTER, Tina; *Gender. Key Concepts in Philosophy*, Continuum, Londres-NY, 2007.
- CHAR, René; *Poesía esencial*, Circulo de lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.
- CHAR, René; *Les Matinaux, La parole en archipel*, Gallimard, Paris, 1996.
- CHAR, René; *Fureur et mystère*, Gallimard, Paris, 1988.
- CHARDIN, Philippe (dir.); *Autour du monologue intérieur*, Atlantica, Anglet, 2004.
- CHARDIN, Philippe; *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982.
- CHARTIER, Anne-Marie; “Proust en bande dessinée”, in *Hermès* 54, 2009 pp. 53-58.
- CHARTIER, Roger; *¿La muerte del libro?*, Libros del ciudadano, Santiago de Chile, 2010.
- CHARTIER, Roger et al.; “Les usages de l'écrit du Moyen Âge aux Temps modernes”, In: *Médiévales* [En ligne], 56 | printemps 2009, mis en ligne le 21 septembre 2011. URL: <http://medievales.revues.org/5564>
- CHARTIER, Roger; “Henri-Jean Martin ou l'invention d'une discipline”, *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 165, 2007, p. 313-328.
- CHARTIER, Roger; *La historia o la lectura del tiempo*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- CHARTIER, Roger; “La muraille et les livres”. In: *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 2007, N°1, pp. 205-216.
- CHARTIER, Roger et al.; *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 2004.
- CHARTIER, Roger; *Escuchar a los muertos con los ojos*, Katz, Madrid, 2008.
- CHARTIER, Roger; “La construcción estética de la realidad : vagabundos y pícaros en la Edad Modernos”, in: *Tiempos Modernos*, n° 7 (2002-03).
- CHARTIER, Roger; Culture écrite et littérature à l'âge moderne. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 56e année, N. 4-5, 2001. pp. 783-802.
- CHARTIER, Roger; “Du livre au lire”. In: *Sociologie de la communication*, 1997, volume 1 n°1. pp. 271-290
- CHARTIER, Roger; *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- CHARTIER, Roger y BOURDIEU, Pierre; “Gens à histoire, gens sans histoire: dialogue Bourdieu/Chartier”. In: *Politix*. Vol. 2, N°6. Printemps 1989. pp. 53-60.
- CHARTIER, Roger; “Le monde comme représentation”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 44e année, N. 6, 1989. pp. 1505-1520.
- CHARTIER, Roger; “Du livre au livre”. In: *Réseaux*, 1988, volume 6, n°31. pp. 39-67.
- CHARTIER, Roger; “Espace social et imaginaire social: les intellectuels frustrés au XVIIe siècle”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 37e année, N. 2, 1982. pp. 389-400.

- CHARTIER, Roger; "L'ancien régime typographique: réflexions sur quelques travaux récents". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 36e année, N. 2, 1981. pp. 191-209.
- CHARTIER, Roger; "Les arts de mourir, 1450-1600". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 31e année, N. 1, 1976. pp. 51- 75.
- CHARTIER, Roger; "Roman et Lumières au XVIIIe siècle". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1972, Volume 27, N. 2, p. 439 – 441.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine; « Le "queer" », In: *Le Carnet PSY*, 2005/5 n° 100, p. 37-39.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine; *Female Sexuality. New Psychoanalytic Views*, Karnac Books, Londres, 1991.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine; *Sexuality and mind. The role of the father and the mother in the psyche*, New York Univ. Pr., NY, 1986.
- CHASTEL, André; *Le tableau dans le tableau*, Flammarion, Paris, 2012.
- CHASTEL, André; *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2004.
- CHASTEL, André; "Peinture et science". In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Tome 72, 1991. pp. 107-113.
- CHASTEL, André; "L'invention de l'Inventaire". In: *Revue de l'Art*, 1990, n°87. pp. 5-11.
- CHASTEL, André; "L'art du geste à la Renaissance". In: *Revue de l'Art*, 1987, n°75. pp. 9-16.
- CHASTEL, André; "Le problème des cadres". In: *Revue de l'Art*, 1987, n°76. pp. 5-6.
- CHASTEL, André et al.; "Les intermédiaires". In: *Revue de l'Art*, 1987, n°77. pp. 5-9.
- CHASTEL, André et al.; "La fin d'une tradition". In: *Revue de l'Art*, 1985, n°69. pp. 4-12.
- CHASTEL, André; "Léonard et Raphaël". In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 128e année, N. 4, 1984. pp. 623-630.
- CHASTEL, André; "Le dictum Horatii: quilibet audendi potestas et les artistes (XIIIe-XVIe siècle)". In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121e année, N. 1, 1977. pp. 30-45.
- CHATEAU, Dominique; *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2014.
- CHATEAU, Dominique; *L'héritage de l'art : imitation, tradition et modernité*, L'Harmattan, Paris, 2014.
- CHATEAU, Dominique; *Dialectique ou antinomie? comment penser*, L'Harmattan, Paris, 2014.
- CHATEAU, Dominique; *L'expérience esthétique : intuition et expertise*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.
- CHATEAU, Dominique et al.; "Esthétique et sémiotique: Présentation / Aesthetics and Semiotics: Presentation", In: *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 28, n° 3-1, 2008-2009, p. 3-9.
- CHATEAU, Dominique; "À quoi sert la sémiotique en esthétique?", In: *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 28, n° 3-1, 2008-2009, p. 11-30.
- CHATEAU, Dominique; *L'art comme fait social total*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- CHATEAU, Dominique; *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008.
- CHATEAU, Dominique; *Duchamp et Duchamp*, L'Harmattan, Paris, 2006.
- CHATEAU, Dominique; *Epistémologie de l'esthétique*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- CHATEAU, Dominique; *La philosophie de l'art : fondation et fondements*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- CHATEAU, Dominique; "Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art: à propos de l'avant-garde des années 20", *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 3, n° 1, 1992, p. 78-94.
- CHATEAU, Dominique; "Diégèse et énonciation". In: *Communications*, 38, 1983. pp. 121-154.

- CHÂTELET, Gilles; “La filosofía en primera línea de lo oscuro”, in: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- CHÂTELET, Gilles; *L’enchantement du virtuel*, Ed. Rue d’Ulm, París, 2010.
- CHÂTELET, Gilles; *Les animaux malades du consensus*, Lignes París, 2010.
- CHÂTELET, Gilles; *Figuring Space. Philosophy, Mathematics and Physics*, Springer, Dordrecht, 2000.
- CHÂTELET, Gilles; *Vivre et penser comme des porcs*, Gallimard, París, 1998.
- CHEVRIER, Jean-François; *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública o los avatares de la conquista del espacio*, Brumaria, Madrid, 2012.
- CHEVRIER, Jean-François; “Documents de culture, documents d’expérience (Quelques indications)”, ?
- CHEVRIER, Jean-François; “Walker Evans et la question du sujet”. In: *Communications*, 71, 2001. pp. 63-103.
- CHIK, Caroline; “Art interactif et pré-cinéma. Des modes de relations parallèles et hybrides”, in *Marges*, 05 | 2007, 22-39.
- CHILVERS, Ian y GLAVES-SMITH, John; *A dictionary of modern and contemporary art*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2009.
- CHILVERS, Ian; *Dictionary of Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1998.
- CHILVERS, Ian et al.; *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1994.
- CHILVERS, Ian (ed.); *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford-Nueva York, 1991.
- CHION, Michel; *Audio-Vision*, Columbia University Press, Nueva York, 1994.
- CHION, Michel; *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, Nueva York, 1999.
- CHOMSKY, Noam; *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1971.
- CHOMSKY, Noam; *Estructuras sintácticas, Siglo XXI*, México, 1974.
- CHOMSKY, Noam; *Sintáctica y Semántica en la gramática generativa*, S. XXI, Madrid, 1979.
- CHOMSKY, Noam; *El conocimiento del lenguaje*, Altaya, Madrid, 1998.
- CHOUILLET, Jacques; “L’unité des peuples par la connaissance: une utopie des Lumières”. In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, número 9, 1990. pp. 83-93.
- CHOUILLET, Jacques; “Le concert lointain de la postérité”. In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, número 4, 1988. pp. 5-6.
- CINCLAIR GIBSON, George; *Wake Rites. The Ancient Irish Rituals of Finnegans Wake*, University Press of Florida, Gainesville, 2005.
- CIORAN, Emil M.; *Exercices d’admiration. Essais et portraits*, Gallimard, París, 1989 .
- CIXOUS, Hélène; *Poetry in Painting. Writings on Arts and Aesthetics*, Edinburgh U. Press, Edimburgo, 2012.
- CIXOUS, Hélène; *Volleys of Humanity. Essays 1972-1990*, Edinburgh U. Press, Edimburgo, 2012.
- CIXOUS, Hélène; *Manhattan. Letters from Prehistory*, Fordham U. Press, Nueva York, 2007.

- CIXOUS, Hélène; "Nous en somme". In: *Littérature*, 2006/2 n° 142, p. 102-112.
- CIXOUS, Hélène; "The Flying Manuscript", In: *New Literary History*; Winter 2006; 37, 1; Research Library, pp. 15
- CIXOUS, Hélène; "Fragments de *Ce corps 'étranjuif'*", In: *Contre-jour: cahiers littéraires*, n° 9, 2006, p. 107-112.
- CIXOUS, Hélène; "Le Bouc lié", *Rue Descartes*, 2005/2 n° 48, p. 15-26.
- CIXOUS, Hélène; "Aller vers le plus effrayant", *Che vuoi?*, 2003/1 N° 19, p. 13-32.
- CIXOUS, Hélène; "Vols d'aveugle autour d'une librairie", In: *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 263-275.
- CIXOUS, Hélène; "Fremdworte sind Glücksache", *La pensée de midi*, 2001/2 N° 5-6, p. 14-22.
- CIXOUS, Hélène; "La fugitive", In: *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, p. 75-82.
- CIXOUS, Hélène; "La voix étrangère, la plus profonde, la plus antique", In: *Rue Descartes*, 2002/3 n° 37, p. 111-119.
- CIXOUS, Hélène; "À celle qui me parle". In: *Littérature*, N°118, 2000. Nathalie Sarraute. pp. 7-10.
- CIXOUS, Hélène; "An error of calculation". In: *Yale French Studies*, n° 89, Drafts (1996), p. 151-154.
- CIXOUS, Hélène; *Stigmata. Escaping Texts*, Routledge, Nueva York-Londres, 1998.
- CIXOUS, Hélène; *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona, 1995.
- CIXOUS, Hélène "Lettre élue", In: *Horizons philosophiques*, vol. 6, n° 1, 1995, p. 49-57.
- CIXOUS, Hélène; "Marina Tsvetaeva: Le feu éteint celle...". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 39, 1988. Recluses vagabondes. pp. 87-96.
- CIXOUS, Hélène; "Quant à la pomme de texte...", In: *Études littéraires*, vol. 12, n° 3, 1979, p. 411-423.
- CIXOUS, Hélène; "Le sexe ou la tête?". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 13, 1976. Elles consomment. Femmes et langages II. pp. 5-15.
- CIXOUS, Hélène; "La déroute du sujet, ou le voyage imaginaire de Dora". In: *Littérature*, N°3, 1971. Octobre. pp. 79-85.
- CLAIRE FONTAINE; *Human Strike Has Already Begun & Other Writings*, PML-Mute Books, Luneburgo, 2013.
- CLARK, Michael; *Paradoxes from A to Z*, Routledge, Londres-NY, 2012.
- CLARK, Timothy J.; "For a Left With No Future", in *NLR* 74, March-April, 2012, pp. 53-75.
- CLARK, Timothy J.; "Art History in an Age of Image-Machines", in *EURAMERICA* Vol. 38, No.1 (March 2008), pp. 1-30.
- CLARK, Timothy J.; *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, 2006.
- CLARK, Timothy J.; "Painting at Ground Level", in: THE TANNER LECTURES ON HUMAN VALUES, Princeton University, April 17-19, 2002.
- CLARK, Timothy J.; "The Painting of Postmodern Life?", In: *Quaderns portatils* 20, MACBA, Barcelona, 2000.
- CLARK, Timothy J.; *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press, New Haven-Londres, 1999.
- CLARK, Timothy J.; "In defense of abstract expressionism", In: *October*, vol. 69, (Summer 1994), pp. 22-48.
- CLARK, Timothy J.; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1985.
- CLARK, Timothy J.; "The Conditions of Artistic Creativity", in *Times Literary Supplement*, 24

- May 1974: 561-2.
- CLARK, Timothy J.; *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- CLARK, Timothy J.; *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- CLASTRES, Pierre; *Arqueología de la violencia*, FCE, Bs. As., 2004.
- CLASTRES, Pierre; *Investigaciones en antropología política*, Gedisa, Barcelona, 1981.
- CLASTRES, Pierre; *La sociedad contra el Estado*, Monte Ávila editores, Barcelona, 1978.
- CLASTRES, Pierre; "La Boétie et la question du politique", in: *Le Discours de la servitude volontaire*, Payot, Paris, 1976, p. 229-246.
- CLÉMENT, Bruno y NOUDELMANN, François; *Samuel Beckett. Auteurs*, Ministère des Affaires étrangères-Association pour la diffusion de la pensée française, Paris, 2006.
- CLÉMENT, Bruno; "Foucault et compagnie", in *Rue Descartes*, 2005/4 n° 50, p. 47-57.
- CLÉMENT, Bruno; "La philosophie au risque de l'autobiographie", In: *Rue Descartes* 2005/1 (n° 47), p. 31-44.
- CLÉMENT, Bruno; "Serviteur de deux maîtres". In: *Littérature*, N°121, 2001. Les langues de l'écrivain. pp. 3-13.
- CLÉMENT, Bruno; *L'Œuvre sans qualité: Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris, 1994.
- COBBING, Bob; *Booooook: The Life and Work of Bob Cobbing*, Occasional Papers, Londres, 2015.
- COBBING, Bob; *Changing forms in english visual poetry*, Writers Forum, Londres, 2001.
- COBBING, Bob; *Third ABC in sound*, Writers Forum, Londres, 2000.
- COBBING, Bob; *Sign writing*, Writers Forum, Londres, 2000.
- COBBING, Bob; *Climb, ascend, glide; slip, flow, slide; spiral, arise*, Writers Forum, Londres, 1999.
- COBBING, Bob; *However switch defeat*, Writers Forum, Londres, 1999.
- COBBING, Bob; *System and random*, Writers Forum, Londres, 1999.
- COBBING, Bob; *Of zero and infinity*, Writers Forum, Londres, 1998.
- COBBING, Bob; *Easy kill synopsis*, Writers Forum, Londres, 1998.
- COBBING, Bob; *[Untitled]*, Writers Forum, Londres, 1998.
- COBBING, Bob; *Glossolalie un hallali langage tangage*, Writers Forum, Londres, 1997.
- COBBING, Bob; *Memory printing, or, Both those relating: for Dave Chirot*, Writers Forum, Londres, 1997.
- COBBING, Bob; *Six pages of it*, Writers Forum, Londres, 1996.
- COBBING, Bob; *Yibble yibble, nee nee nana nunu, gobble gobble gobble, niminy piminy, gerbil gerbil, eeny miney mo*, Writers Forum, Londres, 1996.
- COBBING, Bob; *The mocking Danish maidens carved useless anchors out of their crumbling cheeses*, Writers Forum, Londres, 1996.
- COBBING, Bob; *Dan-dan-dan-dan: Beethoven's 1/5th*, Writers Forum, Londres, 1996.
- COBBING, Bob; *Grin grin grin grin grim gay green grey green gangrene ganglia grin grin grin*, Writers Forum, Londres, 1979.
- COBBING, Bob; *Pattern of performance*, Writers Forum, Londres, 1979.
- COBBING, Bob; *Concerning concrete poetry*, Writers Forum, Londres, 1978.
- COBBING, Bob; *Number structures*, Writers Forum, Estocolmo, 1977.
- COEURDEROY, Ernest; *Pour la revolution, précédé de Terrorisme ou révolution, par Raoul Vaneigem*, Champ Libre, Paris, 1972.

- COHN, Ruby; *A Beckett Canon*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.
- COHN, Ruby; *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton UP, Princeton, 1980.
- COHN, Ruby; *Back to Beckett*, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- COLE, Andrew; *The Birth of theory*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2014.
- COLEBROOK, Claire; *Essays on Extinction. Death of the posthuman*, Open Humanity Press, Ann Arbor, 2014.
- COLEBROOK, Claire; *Deleuze. A Guide for the Perplexed*, Continuum, Londres-NY, 2006.
- COLEBROOK, Claire; *Irony*, Routledge, Londres-NY, 2003.
- COLEMAN, Charly; *The virtues of abandon: an anti-individualist history of the French Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford, 2014.
- COLINON, Maurice; *Guide de Paris mystérieux*, Éd. Tchou, Paris, 1966.
- COLLINGE, Linda; *Beckett traduit Beckett. De Malone meurt à Malone Dies: l'imaginaire en traduction*, Droz, Ginebra, 2000.
- COMITÉ INVISIBLE; *À nos amis*, La fabrique éditions, Paris, 2014 ?.
- COMITÉ INVISIBLE; *L'insurrection qui vient*, La fabrique éditions, Paris, Marzo, 2007.
- COMPAGNON, Antoine; "Philologie et archéologie", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3 Vol. 103, p. 537-542.
- COMPAGNON, Antoine; *Le démon de la théorie*, Seuil, Paris, 1998.
- COMPAGNON, Antoine; "Suis- je romancier?" , *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 65-81.
- COMPAGNON, Antoine; "Théorie du lieu commu". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1997, N°49. pp. 23-37.
- COMPAGNON, Antoine; «Le mauvais œil de l'historien», in *Critique*, 589-90, juin-juillet 1996, pp. 476-496.
- COMPAGNON, Antoine; "Ce qu'on ne peut plus dire de Proust". In: *Littérature*, N°88, 1992. Formes et mouvement - Proust éditions et lectures. pp. 54-61.
- COMPAGNON, Antoine; *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, Paris, 1983.
- COMPAGNON, Antoine; *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- CONLEY, Tom; "Le métier d'écrire", In: *L'Homme*, 2008/1 n° 185-186, p. 333-342.
- CONLEY, Tom; "Le stratège et le stratigraphe". In: *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 16, n° 2-3, 2006, p. 74- 94.
- CONLEY, Tom; "L'écriture de l'histoire littéraire. A propos de A new History of french Literature". In: *Littérature*, N°80, 1990. Carnets, cahiers. pp. 101-111.
- CONLEY, Tim; *The Hoax That Joke Bilked: Sense, Nonsense, and Finnegans Wake*, Manuscrito, Biblioteca Nacional de Canadá, 1997. http://digitool.library.mcgill.ca/R/-?func=dbin-jump-full¤t_base=GEN01&object_id=26682
- CONNOR, Steven; *The Matter of Air. Science and Art of the Ethereal*, Reaktion Books, Londres,

- 2010.
- CONNOR, Steven; *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*, Davies, Aurora, CO, 2006.
- CONSTANTOPOULOS, Michel; "Père-version : le père comme symptôme", in: *Che vuoi ?*, 2009/2 N° 32, p. 101-109.
- COOLE, Diana; *Negativity and Politics. Dionysus and Dialectics From Kant to Poststructuralism*, Routledge, Londres-Nueva York, 2000.
- COPJEC, Joan; *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*, FCE, Bs. As., 2006.
- COPJEC, Joan; "La tombe de la persévérance: à propos d'Antigone", In: *Savoirs et clinique*, 2002/1 n°1, p. 97-102
- COPJEC, Joan (ed.); *Shades of noir*, Verso, Nueva York-Londres, 1994.
- COPJEC, Joan; *Read my desire: Lacan against the historicists*, October books, Cambridge-Massachusetts, 1994.
- CORAZÓN, Alberto; *La evolución de un pictograma alfabético*, Biblioteca Antonio Machado de obras raras y curiosas, Madrid, 1985.
- CORBEIRA, Darío (ed.); *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.
- CORNELL, Drucilla; *Beyond Accommodation. Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*, & Littlefield Publishers, Lanham-Oxford, 1999.
- CORNELL, Drucilla; *At the Heart of Freedom*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1998.
- CORNELL, Drucilla; *The Philosophy of the Limit*, Routledge, Nueva York-Londres, 1992.
- CORNELL, Drucilla et al.; *Deconstruction and the possibility of justice*, Routledge, Londres-NY, 1992.
- CORNELL, Drucilla (ed.); *Feminism As Critique. On the Politics of Gender*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- CORNU, Laurence; « Le corps étranger. Fantasme et métaphores », in: *Le Télémaque*, 2004/1 n° 25, p. 87-100
- CORNU, Michel; "Le corps dans l'entre-deux", *Théologiques*, vol. 5, n° 2, 1997, p. 9-23.
- CORNWELL, Ethel F. y BARGE, Laura; "The Beckett Hero". In: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 92, no. 5 (Oct. 1977): 1006–1008. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- CORNWELL, Ethel F.; "Samuel Beckett: The Flight from Self". In: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 88, no. 1 (Jan 1973): 41–51. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- COSERIU, Eugenio; *Lecciones de Lingüística General*, Gredos, Madrid, 1981.
- COSERIU, Eugenio; *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, Gredos, Madrid, 1982.
- COSERIU, Eugenio; *El hombre y su lenguaje*, Gredos, Madrid, 1985.
- CÔTÉ, Louis; *Parole blanche et tentation du silence chez Samuel Beckett: Un logos sans telos*. Master's thesis. Université du Québec à Chicoutimi, 2000. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.

- COUCHOT, Edmond; "L'image hybride", *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 188, 2003, p. 14.
- COUCHOT, Edmond; "Du style et des images numériques / Style and numerical images", In: *Espace: Art actuel*, n° 43, 1998, p. 5-12.
- COUCHOT, Edmond; "Au-delà du cinéma. Image et temps numériques", *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 5, n° 1-2, 1994, p. 69-80.
- COUCHOT, Edmond; "Résonance. La condition d'intelligibilité de l'image". In: *Littérature*, N°87, 1992. La moire de l'image. pp. 65-76.
- COUCHOT, Edmond; "Un fracassant Big Bang", In: *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 1, n° 3, 1991, p. 7-20.
- COUCHOT, Edmond; "La mosaïque ordonnée". In: *Communications*, 48, 1988. pp. 79-87.
- COURTINE, Jean-François; *Extase de la raison. Essais sur Schelling*, Gallilée, Paris, 1990.
- COURTINE, Jean-François; *La cause de la phénoménologie*, P.U.F., Paris, 2007.
- COUTURIER, Maurice; *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1995.
- COVERLEY, Merlin; *The Art of Wandering. The Writer as Walker*, Oldcastle Books, Harpenden, 2012.
- COVERLEY, Merlin; *Psychogeography*, Oldcastle Books, Harpenden, 2010.
- COVERLEY, Merlin; *Occult London*, Pocket Essential series, Harpenden, 2008.
- COVERLEY, Merlin; *London Writing*, Pocket Essentials, Harpenden, 2005.
- COX, Geoff; *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin, 2016.
- COX, Geoff; *Real-time for Pirate Cinema*, Aksioma, Ljubljana, 2015.
- COX, Geoff; "Prehistories of the Post-digital : or, some old problems with post-anything", In: *A Peer-reviewed Journal About*, Vol. 3, No. 1, 01.02.2014.
- COX, Geoff; "Trans-what?: introduction", in *Trans-what?: across and beyond (artistic) research*, Transart Institute, Berlin, 2014.
- COX, Geoff (ed.); *Disrupting Business*, Autonomedia, Brooklyn, 2013.
- COX, Geoff; *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 2012.
- COX, Geoff; "Virtual Suicide as Decisive Political Act", in *Activist Media and Biopolitics: Critical Media Interventions in the Age of Biopower*. ed. / Wolfgang Sützl; Theo Hug. Innsbruck : University of Innsbruck Press, 2012. p. 105.
- COX, Geoff; *Antithesis. The Dialectics of Software Art*, Aarhus University, Aarhus, 2010.
- COX, Geoff; "Antisocial Networking" in Web Studies: Proceedings of the 1st. international congress, *Europia*, 2010. p. 8-16.
- COX, Geoff; "Really Existing Social Media" in ISEA2010 RUHR: 16th International Symposium on Electronic Art. ed. / Judith Funke; Andreas Broeckmann; Stefan Riekeles. *Revolver*, 2010. p. 221-222.
- CRAIG, H.E.; "Proust en España y en Hispanoamérica : la recepción 1920-1929". In: *Bulletin Hispanique*. Tome 101, N°1, 1999. pp.175-185.
- CRAN, Rona; *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture. Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*, Ashgate Pub. Co., Farnham-Burlington, 2014.

- CRARY, Jonathan; *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, Londres-Nueva York, 2013.
- CRARY, Jonathan; "Gericault, the Panorama, and Sites of Real", in *Grey Room*, n° 09, Fall 2002, pp. 5-25.
- CRARY, Jonathan; *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2000.
- CRARY, Jonathan; "Spectacle, Attention, Counter-Memory", in *October* 50 (1989): 96-107.
- CRARY, Jonathan; "Techniques of the Observer", in *October*, Vol. 45 (Summer, 1988), pp. 3-35.
- CREVEL, René; *Détours*, NRF, Paris, 1924.
- CREVEL, René; *Mon corps et moi*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1925.
- CREWS, Frederick et al.; *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press, Evanston (IL), 2005.
- CREWS, Frederick; *Skeptical Engagements*, Oxford University Press, Oxford, 1989 (Cybereditions, 2000).
- CRIMETHINC; *Work. Emergency abridged version*, CrimethInc. Ex-Workers' Collective, Salem, 2012.
- CRIMETHINC; *Recipes for Disaster. An Anarchist Cookbook*, CrimethInc. Ex-Workers' Collective, Olympia, 2005.
- CRIMETHINC; *Days of War, Nights of Love*, CrimethInc. Ex-Workers' Collective, Salem, 2001.
- CRITCHLEY, Simon; *The Book of Dead Philosophers*, Vintage, Nueva York, 2009.
- CRITCHLEY, Simon; *On Humour. Thinking in Action*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002.
- CRITCHLEY, Simon; *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, Londres-Nueva York, 1997.
- CRONIN, Anthony; *Samuel Beckett. El último modernista*, La ña rota, Segovia, 2012.
- CROS, Edmond; "Éthique et sociocritique?", In: *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, p. 31-38.
- CROS, Edmond; "Lecture sociocritique d'un fait divers", In: *Tangence*, n° 37, 1992, p. 81-86.
- CROS, Edmond; "De la confusion et de la distinction des sexes: à propos du monstre de Ravenne". In: *Bulletin Hispanique*. Tome 92, N°1, 1990. pp. 207-212.
- CROS, Edmond; *Literatura, Ideología y Sociedad*, Gredos, Madrid, 1986.
- CROS, Edmond; "Prédication carcérale et structures de textes: pour une sémiologie de l'idéologique". In: *Littérature*, N°36, 1979. Sémiotiques du roman. pp. 61-74.
- CROS, Edmond; *L'Aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le "Buscón" de Quevedo*, Montpellier, C.E.R.S., 1975.
- CROS, Edmond; "La vie de Mateo Alemán. Quelques documents inédits. Quelques suggestions". In: *Bulletin Hispanique*. Tome 72, N°3-4, 1970. pp. 331-337.
- CROS, Edmond; "L'univers fantastique d'Alejo Carpentier". In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°9, 1967. pp. 75-84.
- CROS, Edmond; "Deux épîtres inédites de Mateo Alemán". In: *Bulletin Hispanique*. Tome 67, N°3-4, 1965. pp. 334-336.
- CROW, Thomas; *The intelligence of art*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999.
- CROWTHER, Paul; *The Kantian Aesthetic. From Knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2010.

- CROWTHER, Paul; *Phenomenology of the Visual Arts (even the Frame)*, Stanford University Press, Stanford, 2009.
- CROWTHER, Paul; *Philosophy After Postmodernism. Civilized Values and the Scope of Knowledge*, Routledge, Londres-Nueva York, 2003.
- CROWTHER, Paul; *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford U.P., Oxford-Nueva York, 1993.
- CROWTHER, Paul; *The Kantian sublime*, Oxford U.P., Oxford-Nueva York, 1993.
- CRYSTAL, David; *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge*, Taurus, Madrid, 1994.
- CRYSTAL, David; *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Blackwell, Oxford, 1988.
- CULLETON, Claire A. et al.; *Modernism on File. Writers, Artists, and the FBI 1920-1950*, Palgrave, Nueva York, 2008.
- CULLETON, Claire A.; *Irish Modernism and the Global Primitive*, Palgrave, Nueva York, 2008.
- CULLETON, Claire A.; *Joyce and the G-Men. J. Edgar Hoover's Manipulation of Modernism*, Palgrave, Nueva York, 2004.
- CUONZO, Margaret; *Paradox*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2014.
- CURATOLO, Bruno; "Le courant noir dans le roman français des années trente à cinquante", in *Le Temps des Lettres*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 243-252.
- CURATOLO, Bruno; "Mes Amis : une écriture blanche pour un roman noir ?", in *Roman 20-50*, n° 31, juin 2001, pp. 31-43.
- CURATOLO, Bruno y RENARD, Paul (éd.); *Mémoires du roman. La revue littéraire des romanciers oubliés*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2009.
- CURATOLO, Bruno y ALLUIN, Bernard (dir.); *La revue littéraire. Du succès oublié à la reconnaissance posthume : quinze romanciers contemporains réédités*, Le texte et l'édition, Dijon, 2000.
- CURATOLO, Bruno; "Écrire ou ne rien faire : une métaphore de la vacuité romanesque", in Jacques Poirier (éd.), *Riens et petits riens, Hommage à Martine Courtois*, Dijon, ABELL, Université de Bourgogne, 2008, pp. 111-135.
- CURREY, Mason; *Daily Rituals. How Artists Work*, Knopf, Nueva York, 2013.
- CUSSET, François; *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Éditions La Découverte, Paris, 2005.
- COTTER, David; *Joyce and the Perverse Ideal*, Routledge, Nueva York-Londres, 2003.
- DAHAN-DALMEDICO, Amy; *Mathématiques au fil des âges*, Bordas, Paris, 1987.
- DAHAN-DALMEDICO, Amy & PEIFFER, Jeanne; *Une histoire des mathématiques. Routes et dédales*, Éditions du Seuil, Paris, 1986.
- DÄLLENBACH, Lucien; "Question de moule". In: *Littérature*, N°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 3-9.
- DÄLLENBACH, Lucien; *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DAMISCH, Hubert; "Le maître, c'est lui", *Savoirs et clinique*, 2010/1 n° 12, p. 13-37.

- DAMISCH, Hubert; «Marcel Mauss, l'esthétique et le "phénomène social total"», *L'Homme*, 2008/1 n° 185-186, p. 195-211.
- DAMISCH, Hubert; *The judgment of Paris*, University of Chicago Press, Londres-Chicago, 1996.
- DAMISCH, Hubert; "Figuration et représentation: le problème de l'apparition". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26e année, N. 3-4, 1971. pp. 664-680.
- DAMISCH, Hubert; "L'œuvre des Churriguera: la «catégorie» du masque". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 15e année, N. 3, 1960. pp. 466-484.
- DANTO, Arthur C.; *What art is*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2013.
- DANTO, Arthur C. et al.; "Autour du «monde de l'art»", *Cahiers philosophiques*, 2012/4 n° 131, p. 108-128.
- DANTO, Arthur C.; *The body/body problem. Selected essays*, University of California Press, Berkeley-Londres, 1999.
- DANTO, Arthur C.; *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DANTO, Arthur C.; "The end of art: a philosophical defense", in: *History and Theory*, vol. 37, n° 4, 1998, 127-143.
- DANTO, Arthur C.; *Essays. The wake of art*, OPA, Amsterdam, 1998.
- DANTO, Arthur C.; *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley-Londres, 1999
- DANTO, Arthur C.; "From Aesthetics to Art Criticism and Back ", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No.2 (Spring, 1996), 105-115.
- DANTO, Arthur C.; *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Paidós, Barcelona, 1989.
- DANTO, Arthur C.; *Narration and Knowledge*, (New York: Columbia University Press, 1985).
- DANTO, Arthur C.; "Art, evolution and consciousness of History", *The Journal of Aesthetics and criticism*, vol. 44, n° 3, (Spring 1983), pp. 223-233.
- DANTO, Arthur C.; "The transfiguration of commonplace", *The Journal of Aesthetics and criticism*, vol. 33, n°2, (Winter 1974), pp. 139-148.
- DANTO, Arthur C.; "The Artworld", in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.
- DANVERS, John; *Picturing mind. Paradox, indeterminacy and consciousness in art & poetry*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2006.
- DANZIGER, Marie F.; *Text Countertext: Postmodern Paranoia in Samuel Beckett, Doris Lessing and Philip Roth*, Peter Lang, Nueva York, 1996.
- DARMON, Pierre; *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, J.-J. Pauvert, Paris, 1977.
- DARNTON, Robert; *Censors at Work. How States Shaped Literature*, W. W. Norton & Company, Londres, 2014.
- DARNTON, Robert; *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2010.
- DARNTON, Robert; *George Washington's False Teeth. An Unconventional Guide to the Eighteenth Century*, W. W. Norton & Company, Nueva York-Londres, 2003.
- DARNTON, Robert; *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Basic Books Classics, Nueva York, 1999.
- DARNTON, Robert; *What Was Revolutionary about the French Revolution*, Markham Press Hun, Waco-Texas, 1990.

- DARNTON, Robert; *La ciudad como texto*, FCE, México, 1987.
- DARNTON, Robert; "Les encyclopédistes et la police". In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°1, 1986. pp. 94-109.
- DARNTON, Robert; *The Business of Enlightenment. Publishing History of the "Encyclopedie", 1775-1800*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-Londres, 1979.
- DARNTON, Robert; *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1968.
- DAUNAIS, Isabelle; "De «ceci» à «cela» : les Illuminations de Flaubert". In: *Romantisme*, 2002, n°115. pp. 5-12.
- DAUNAIS, Isabelle; "Les temps retrouvés (Flaubert, Woolf)". In: *Littérature*, N°119, 2000. L'inscription. pp. 90-97.
- DAVENPORT, Guy; *Every Force Evolves a Form*, North Point Press, San Francisco, 1987.
- DAVENPORT, Guy; *The Geography of the Imagination. Forty Essays*, North Point Press, San Francisco, 1981.
- DAVIDSON, Steef; *The Penguin Book of Political Comics*, Penguin, Nueva York, 1982.
- DAVIES, Paul; *Beckett and Eros: Death of Humanism*, Macmillan Saint Martin's P, Londres, 2000.
- DAVIES, Paul; *The Ideal Real: Beckett's Fiction and Imagination*, Fairleigh Dickinson UP, Nueva Jersey, 1994.
- DAVIS, Walter A.; *Art and Politics. Psychoanalysis, Ideology, Theatre*, Pluto Press, Ann Arbor-Londres, 2006.
- DAVIS, Walter A.; *Deracination. Historicity, Hiroshima, and the Tragic Imperative*, State University of New York Press, Nueva York, 2001.
- DAY, Gail; *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 2010.
- DEARLOVE, J. E; *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett's Nonrelational Art*, Duke University Press, Durham N.C., 1982.
- DEBORD, Guy; *Panegírico*, Acuarela y Machado Libros, Madrid, 2009.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 7*, Libraire Arthème Fayard, París, 2008.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 6*, Libraire Arthème Fayard, París, 2007.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 5*, Libraire Arthème Fayard, París, 2005.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 4*, Libraire Arthème Fayard, París, 2004.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 3*, Libraire Arthème Fayard, París, 2003.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 2*, Libraire Arthème Fayard, París, 2001.
- DEBORD, Guy; *Correspondance, vol. 1*, Libraire Arthème Fayard, París, 1999.
- DEBORD, Guy; *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Gallimard, París, 1994.
- DEBORD, Guy; "Cette mauvais réputation...", Gallimard, París, 1993.
- DEBORD, Guy; *La Société du Spectacle*, Gallimard, París, 1992.
- DEBORD, Guy; *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde; "La Chimère et le Sphinx : texte et avant-texte dans Madame Bovary". In: *Littérature*, N°64, 1986, pp. 47-61.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde; "Flaubert : science et écriture". In: *Littérature*, N°15, 1974. pp.

- DÉCAUDIN, Michel; "Images françaises de Verhaeren". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 77 fasc. 3, 1999. pp. 695- 705.
- DÉCAUDIN, Michel; "Bacchantes ou amazones? Romanières de 1900". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, N°46. pp. 93-104.
- DÉCAUDIN, Michel; "Verlaine et la tentation de la prose". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, N°43. pp. 271-279.
- DÉCAUDIN, Michel; "Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, N°34. pp. 109-117.
- DÉCAUDIN, Michel; "«1909», obscurité et composition chez Apollinaire". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, N°15. pp. 119-125.
- DÉCAUDIN, Michel; "Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, N°12. pp. 133-142.
- DE CERTEAU, Michel; "Pour une nouvelle culture. Le pouvoir de parler", In: *Études*, 2008/5 Tome 408, p. 628-635.
- DE CERTEAU, Michel; "L'Etranger ", *Études*, 2001/4 Tome 394, p. 491-495.
- DE CERTEAU, Michel; *La invención de lo cotidiano 2., Habitar cocinar*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.
- DE CERTEAU, Michel; *La invención de lo cotidiano 1., Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- DE CERTEAU, Michel; "Heterologies: discourse on the other", In: *Theory and History of Literature*, vol. 17, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- DE CERTEAU, Michel; "Ce que Freud fait de l'histoire. À propos de «Une névrose démoniaque au XVIIe siècle»". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 25e année, N. 3, 1970. pp. 654-667.
- DE CERTEAU, Michel et al.; "L'ordinaire de la communication". In: *Réseaux*, 1983, volume 1 n°3. pp. 3-26.
- DÉCIMO, Marc; *Sciences et Pataphysique – Tome I : Savants reconnus, érudits aberrés, fous littéraires, hétéroclites et celtomanes en quête d'ancêtres hébreux, troyens, gaulois, francs, atlantes, animaux, végétaux...*, Les presses du réel, Dijon, 2014.
- DÉCIMO, Marc; *Sciences et Pataphysique – Tome II : Comment la linguistique vint à Paris – De Michel Bréal à Ferdinand de Saussure*, Les presses du réel, Dijon, 2014.
- DÉCIMO, Marc; *Les Jocondes à moustaches*, Les presses du réel, Dijon, 2014.
- DE CLERCQ, Martine; "Le problème de l'intertextualité dans la traduction littéraire: L'exemple de Beckett". *Meta* 29, no. 3 (1984): 253–258. Online e-article. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal. www.erudit.org/revue/meta/1984/v29/n3/002344ar.pdf
- DEGUY, Michel; "La grande tâche de la poésie", In: *Le Portique* [En ligne], 18 | 2006, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 13 décembre 2013. URL : <http://leportique.revues.org/826>
- DEGUY, Michel; « Projet perpétuel », in *Rue Descartes*, 2004/3 n° 45-46, p. 58-74.
- DEGUY, Michel; "L'écrivain en personne", In: *Critique*, 2003/1 n° 668-669, p. 3-8.
- DEGUY, Michel; "Résister à l'irrésistible", In: *Rue Descartes*, 2001/3 n° 33, p. 19-24.
- DEGUY, Michel; "R.B. par M.D.", *Rue Descartes*, 2001/4 n° 34, p. 9-14.
- DEGUY, Michel; *Poèmes : 1960-1970*, Gallimard, Paris, 1973.

- DE KERCKHOVE, Derrick et al.; *The Alphabet and the Brain. The Lateralization of Writing*, Springer Verlag, Berlín-Heidelberg, 1988.
- DELACOMPTÉE, Jean-Michel; “La métaphore contre l'Etat. Psychopolitique de Proust”. In: *Littérature*, N°90, 1993. Littérature et psychanalyse : nouvelles perspectives. pp. 34-48.
- DE LA DURANTAYE, Leland; *Beckett's Art of Mismaking*, Harvard U. Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2016.
- DeLANDA, Manuel; “Agencements versus totalités”, In: *Multitudes*, 2009/4 n° 39, p. 137-144.
- DeLANDA, Manuel; *Intensive science and virtual philosophy*, Continuum, Londres-Nueva York, 2002.
- DeLANDA, Manuel; *A thousand years of non-linear History*, Swerve Editions, Nueva York, 2000.
- DEL DEGAN, Dario; *The Staged Painting of Samuel Beckett*. PhD diss. University of Toronto Canada, 2007.
- DELEUZE, Gilles; *Diferencia y Repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- DELEUZE-GUATTARI; *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2006.
- DELEUZE, Gilles; *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena libros, Madrid, 2005.
- DELEUZE-GUATTARI; *El Anti-Edipo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- DELEUZE, Gilles; *Deux régimes de fous*; Minuit, París, 2003.
- DELEUZE, Gilles; *L'île déserte*, Minuit, París, 2002.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire; *Dialogues*, Flammarion, París, 1996.
- DELEUZE, Gilles; *Spinoza y el problema de la expresión*, Muchnik Editores, Barcelona, 1996.
- DELEUZE, Gilles; *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- DELEUZE-FOUCAULT, *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- DELEUZE, Gilles; *Critique et clinique*, Minuit, París, 1993.
- DELEUZE, Gilles; *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, París, 1988.
- DELEUZE-GUATTARI; *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1983.
- DELEUZE, Gilles; *Spinoza philosophie pratique*, Minuit, París, 1981.
- DELEUZE, Gilles; *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.
- DELEUZE, Gilles; *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1985.
- DELEUZE, Gilles; *Kafka pour une littérature mineure*, Minuit, París, 1975.
- DELEUZE, Gilles; *Proust et les signes*, Les Éditions de Minuit, París, 1970.
- DELEUZE, Gilles; *Logique du sens*, P.U.F, París, 1969.
- DELEUZE, Gilles; *Différence et répétition*, P.U.F, París, 1968.
- DELEUZE, Gilles; *Le bergsonisme*, P.U.F., París, 1966.
- DELEUZE, Gilles; *La philosophie critique de Kant*, P.U.F., París, 1963.
- DELEUZE, Gilles; *Nietzsche et la philosophie*, P.U.F., París, 1962.
- DE MAN, Paul; *The Notebooks of Paul de Man 1963–83*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014.
- DE MAN, Paul; *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2002.
- DE MAN, Paul; *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1996.
- DE MAN, Paul; “The Double Aspect of Symbolism”, In: *Yale French Studies*, No. 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History. (1988), pp. 3-16.

- DE MAN, Paul; *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1983.
- DE MAN, Paul et al.; *Deconstruction and Criticism*, Routledge & Kegan Paul, Londres-Henley, 1979.
- DE MAN, Paul; *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Have-Londres, 1979.
- DE MAN, Paul; "Literature and Language: A Commentary", In: *New Literary History*, Vol. 4, No. 1, The Language of Literature. (Autumn, 1972), pp. 181-192.
- DE MAN, Paul; "Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism", Theory and History of Literature, vol. 8, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1971.
- DE MAN, Paul; "Keats and Hölderlin ", In: *Comparative Literature*, Vol. 8, No. 1. (Winter, 1956), pp. 28-45.
- DEMERS, Jeanne; "Critique et écriture: faut-il vraiment les distinguer ?", In: *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 25-35.
- DEMERS, Jeanne; "Esthétique pour Patricia ou Le paradoxe comme moyen de connaissance", *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 83-87.
- DEMERS, Jeanne; "Ars poetica. Ars poesis", *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, 1990, p. 7-10.
- DEMERS, Jeanne y MAROIS, Thérèse; "L'art poétique comme genre: prolégomènes à un état présent" , *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, 1990, p. 113-125.
- DEMERS, Jeanne y Mc MURRAY, Line ; "Le graffito urbain, forme brève du manifeste ou art mineur" , In: *Voix et Images*, vol. 15, n° 2, (44) 1990, p. 209-218.
- DEMERS, Jeanne; "La poétique selon Montaigne" , In: *Études françaises*, vol. 29, n° 2, 1993, p. 27-44.
- DEMERS, Jeanne et al.; "Quand le conte se constitue en objet(s): bibliographie analytique et critique". In: *Littérature*, N°45, 1982. Les contes: oral / écrit, théorie / pratique. pp. 79-113.
- DEMERS, Jeanne; "Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père", In: *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 3-20.
- DEMERS, Jeanne; "De la sornette à l'Amante anglaise: le récit au degré zéro" , In: *Études françaises*, vol. 14, n° 1-2, 1978, p. 3-20.
- DEMERS, Jeanne y GAUVIN, Lise; "Autour de la notion de conte écrit: quelques définitions", *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 157-177.
- DEMERS, Jeanne y GAUVIN, Lise; "Le conte écrit, une forme savante", *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 3-24.
- DEMERS, Jeanne; "La "sagesse" de Montaigne: une poétique" , In: *Études françaises*, vol. 9, n° 4, 1973, p. 303-321.
- DEMERS, Jeanne; "L'art du conte écrit ou le lecteur complice", *Études françaises*, vol. 9, n° 1, 1973, p. 3-13.
- DEMERS, Jeanne; "Les sonorités dans le poème "en acte"", In: *Études françaises*, vol. 5, n° 1, 1969, p. 31-49.
- DEMING, Robert; *James Joyce. The Critical Heritage. Volume II 1928-41*, Routledge, Londres-NY, 1970.
- DEMING, Robert; *James Joyce. The Critical Heritage. Volume I 1907-27*, Routledge, Londres-NY, 1970.
- DE MOLINA REDONDO, José A.; *Gramática avanzada para la enseñanza del español*, Editorial Universidad Granada, Granada, 2011.
- DE MOLINA REDONDO, José A.; *De lengua española, de lingüística y de otras cosas*, Ed. Atrio - Granada Lingvistica / Método Ediciones, Granada, 2004.

- DE MONTEBELLO, Philippe; *Rendez-vous with Art*, Thames & Hudson, Nueva York-Londres, 2014.
- DENIS, Paul; "Le travail du présent", in *Revue française de psychanalyse*, 2001/3 Vol. 65, pp. 731-740.
- DÉOTTE, Jean-Louis; "Le musée n'est pas un dispositif", *Cahiers philosophiques*, 2011/1 n° 124, p. 9-22.
- DÉOTTE, Jean-Louis; "La vidéo à l'épreuve de la disparition (Julieta Hanono, Fiorenza Menini)", In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 10, 2007, p. 95-114.
- DÉOTTE, Jean-Louis; "Sur la formule benjaminienne: peinture = copie + imagination", In: *Lignes*, 2003/2 n° 11, p. 139-169.
- DÉOTTE, Jean-Louis; "Éléments d'esthétique disparitionniste", Éditions Léo Scheer | Lignes 2002/2 - n° 8, pp. 109-130.
- DÉOTTE, Jean-Louis; "Le musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition!", *Tumultes*, 2001/1 n° 16, p. 13-27.
- DERRIDA, Jacques; *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Amorrortu editores, Bs As-Madrid, 2011.
- DERRIDA, Jacques; *Séminaire La bête et le souverain, Vol. I*, Galilée, Paris, 2008.
- DERRIDA, Jacques; *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006.
- DERRIDA, Jacques y CALLE-GRUBER, Mireille; "Scènes des différences. Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture", in *Littérature*, 2006/2 n° 142, p. 16-29.
- DERRIDA, Jacques; *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2006.
- DERRIDA, Jacques; "Comme il avait raison!", In: *Contre-jour: cahiers littéraires*, n° 9, 2006, p. 87-92.
- DERRIDA, Jacques; *Cada vez única, el fin del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2005.
- DERRIDA, Jacques; "Le parjure, peut-être ("brusques sautes de syntaxe")", in *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 15-57.
- DERRIDA, Jacques; *Fuerza de ley*, Tecnos, Madrid, 2002.
- DERRIDA, Jacques; *La tarjeta postal, de Socrates a Freud y más allá*, S.XXI, México, 2001.
- DERRIDA, Jacques; *Aporías. Esperar(se) en los límites de la verdad*, Paidós, Barcelona, 1998.
- DERRIDA, Jacques; *Mal de Archivo: una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997.
- DERRIDA, Jacques; *El monolingüismo del otro*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- DERRIDA, Jacques y BOUGNOUX, Daniel; «Le papier ou moi, vous savez... » (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres), *Les cahiers de médiologie*, 1997/2 N° 4, p. 33-57.
- DERRIDA, Jacques; *Résistances (de la psychanalyse)*, Galilée, Paris, 1996.
- DERRIDA, Jacques; *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris, 1994.
- DERRIDA, Jacques; *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993.
- DERRIDA, Jacques; *Donner le temps, la fausse monnaie*, Éditions Galilée, Paris, 1991.
- DERRIDA, Jacques; *Du droit à la philosophie*, Galilée, Paris, 1990.
- DERRIDA, Jacques; *Ulysse gramophone deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris, 1989.
- DERRIDA, Jacques; *Schibboleth, Pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986.
- DERRIDA, Jacques; *Parages*, Galilée, Paris, 1986.
- DERRIDA, Jacques; "No apocalypse, not now: à toute vitesse, sept missives, sept missiles (extraits)", In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 41-42, 1989. L'imaginaire du nucléaire. pp. 79-83.
- DERRIDA, Jacques; *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Paris, 1984.
- DERRIDA, Jacques; "Moi-La psychanalyse: introduction à la traduction", In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 27, n° 1, 1982, p. 72-76.

- DERRIDA, Jacques; *La vérité en peinture*, Éditions Flammarion, Paris, 1978.
- DERRIDA, Jacques; *Limited Inc., a, b, c*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977.
- DERRIDA, Jacques; *Glas*, Galilée, Paris, 1974.
- DERRIDA, Jacques; *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- DERRIDA, Jacques; *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- DERRIDA, Jacques; *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA, Jacques; *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.
- DERRIDA, Jacques; *La voix et le phénomène*, P.U.F., Paris, 1967.
- DERRIDA, Jacques; "Introduction" a *L'origine de la géométrie* de Husserl, P.U.F., Paris, 1962, pp. 3-171.
- DESANTI, Jean T.; *Phénoménologie et praxis*, Éditions Sociales, Paris, 1963.
- DESANTI, Jean T.; "Réflexion sur le concept de Mathesis", In: *Figures de la psychanalyse*, 2005/2 n° 12, p. 103-137.
- DESCARTES, René; *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 1997.
- DESCARTES, René; *Méditations métaphysiques*, latin/francés, coll. « Quadrige », P.U.F., Paris, 1956.
- DESCARTES, René; *The Geometry*, ed. bilingüe, inglés/francés, Dover Pub. Inc., Nueva York, 1954.
- DESCARTES, René; *Œuvres*, col. « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1953.
- DESCOLA, Philippe; *Beyond Nature and Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- DESCOMBES, Vincent; "L'identification des idées", In: *Revue philosophique de Louvain*, vol. 91, n° 1, 1998, pp. 86-118.
- DESCOMBES, Vincent; *Lo mismo y lo otro*, Cátedra, Madrid, 1988.
- DESCOMBES, Vincent; *Proust. Une philosophie du roman*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987.
- DESNOS, Robert; *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2003.
- DESPRAIRIES, Priscilla; "Je, c'est à voir", in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2005/1 N°11, pp. 69-75.
- DEUTSCHE, Rosalyn; *Hiroshima after Iraq: three studies in art and war*, Columbia U. Press, NY, 2010.
- DEUTSCHE, Rosalyn; *Evictions. Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1998.
- DE VENDEUVRE, Isabelle; "Proust et l'Eglise", in *Grandeurs d'établissement et pouvoir du verbe*, Revue d'histoire littéraire de la France, 2008/2 Vol. 108, p. 421-431.
- D'HONT, Jacques; "Marx et la Phénoménologie", In: *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/3 n°55, p. 289-311.
- D'HONT, Jacques; "La ruse de la raison", In: *Laval théologique et philosophique*, vol. 51, n° 2, 1995, p. 293-310.
- D'HONT, Jacques; "La genèse de la dialectique hégélienne". In: *L'Homme et la société*, N. 79-82, 1986. Lukács-Bloch: raison et utopie. pp. 139-152.
- D'HONT, Jacques; "Utopie et liberté", In: *Philosophiques*, vol. 1, n° 2, 1974, p. 141-156.

- DÍAZ, José-Luis; *Devenir Balzac : l'invention de l'écrivain par lui-même*, C. Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2007.
- DÍAZ, José-Luis; *L'Écrivain imaginaire*, Champion, Paris, 2007.
- DÍAZ, José-Luis; "Quelle histoire littéraire ?. Perspectives d'un dix-neuviémiste", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3 Vol. 103, p. 515-535.
- DÍAZ, José-Luis; "Quelle théorie pour l'histoire littéraire ?", in *Textuel*, n° 37 (« Où en est la théorie littéraire ? »), 2000, p. 167-179.
- DICKIE, George; "La nouvelle théorie institutionnelle de l'art", In: *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 01 janvier 2013. URL : <http://traces.revues.org/4266>
- DIDEROT, Denis; *Escritos sobre arte*, Siruela, Madrid, 1994.
- DIDEROT, Denis; *Escritos filosóficos*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Arde la imagen*, Serieve, Oaxaca, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de L'Histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Bs. As., 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Turín, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Remontages du temps subi. L'oeil de L'Histoire*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *La pintura encarnada*, Pre-textos, Valencia, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Ouvrir les camps, fermer les yeux", In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 61e année, p. 1011-1049.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Minuit, Paris, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Venus rajada*, Losada, Madrid, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Air et pierre", In: *Recherches en psychanalyse*, 2005/1 n° 3, p. 127-130.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "L'image est le mouvant", In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 3, 2004, p. 11-30.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Estrella de los tiempos", texto original de la conferencia impartida en el Instituto Francés de Sevilla 5 de octubre de 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Image, matière: immanence", In: *Rue Descartes*, 2002/4 n° 38, p. 86-99.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "La matière inquiète (Plasticité, viscosité, étrangeté)", In: *Lignes*, 2000/1 n° 1, pp. 206-223.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne". In: *Genèses*, 24, 1996. pp. 145-163.

- DIDI-HUBERMAN, Georges; *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Le lieu malgré tout", In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Année 1995, Volume 46, Numéro 46 p. 36 – 44.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif", In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, Année 1994, Volume 106, Numéro 2, pp. 383 – 432.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "D'un ressentiment en mal d'esthétique", *Lignes*, 1994/2 n° 22, pp. 21-62.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Disparates sur la voracité", In: *MLN*, Vol. 106, No. 4, French Issue: Cultural Representations of Food. (Sep., 1991), pp. 765-779.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "Le cynisme iconographique", In: *Études françaises*, 21, 1, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *La Peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; "La dissemblance des figures selon Fra Angelico", In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, Année 1986, Volume 98, Numéro 2, pp. 709 – 802.
- DOBRENKO, Evgeni; *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2008.
- DOBRENKO, Evgeni; *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, University of Washington Press, Seattle-Londres, 2003.
- DOBRENKO, Evgeni et al.; *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 1997.
- DOLAR, Mladen; *A voice and nothing more*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2006.
- DOLTO, Françoise; *Sexualité féminine. La libido génitale et son destin*, Gallimard, Paris, 1996.
- DOLTO, Françoise; *En el juego del deseo*, S.XXI, México, 1983.
- DONOGHUE, Denis; *Metaphor*, Harvard University Press, Cambridge-Nueva York, 2014.
- DONOGHUE, Denis; *The American Classics. A Personal Essay*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2005.
- DONOGHUE, Denis; *England, Their England. Commentaries on English Language and Literature*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1989.
- DONOGHUE, Denis; *Reading America. Essays on American Literature*, University of California Press, Cambridge-Nueva York, 1988.
- DONOGHUE, Denis; *We Irish. Essays on Irish Literature and Society*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1986.
- DORT, Bernard; « Sur "l'espace" », in *Esprit*, vol. 26, n° 263-264, juillet-août 1958, pp. 77-82.
- DOWD, Garin; *Abstract Machines. Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2007.
- DUBOIS, Jacques; *Stendhal. Une sociologie romanesque*, La Découverte, Paris, 2007.
- DUBOIS, Jacques; "Malédiction sociale et bénédiction romanesque", in *Romantisme*, 2007/2 n°

136, p. 81-94.

DUBOIS, Jacques; *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Seuil, Paris, 2000.

DUBOIS, Jacques; "Du roman au mythe: un Robinson hédoniste et helvète", In: *Études françaises*, vol. 35, n° 1, 1999, p. 25-42.

DUBOIS, Jacques; *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Seuil, Paris, 1997.

DUBOIS, Jacques; *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, Paris, 1996.

DUBOIS, Jacques et al. (dir.); *Le Roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, Corti, Paris, 1996.

DUBOIS, Jacques et DURAND, Pascal; "Champ littéraire et classes de textes". In: *Littérature*, N°70, 1988. Médiations du social, recherches actuelles. pp. 5-23.

DUBOIS, Jacques; "Genre frontière et expérience des limites", In: *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 63-73.

DUBOIS, Jacques; *L'institution de la littérature*, Éditions Labor, Bruselas, 1986.

DUBOIS, Jacques; "Naissance du récit policier". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 60, novembre 1985. Images "populaires" pp. 47-55.

DUBOIS, Jacques; "Un texte qui somatise ou Le derrière de Judith", In: *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 67-78.

DUBOIS, Jacques; "Sainte Geneviève en son temps". In: *Journal des savants*. 1983, N°1-3. pp. 65-79.

DUBOIS, Jacques; "Carnaval: fête, révolte, spectacle — Pour une histoire", In: *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 15-34

DUBOIS, Jacques et al.; "La chafetière est sur la table". In: *Communication et langages*. N°29, 1976. pp. 36-49.

DUBOIS, Jacques; "Code, texte, métatexte". In: *Littérature*, N°12, 1973. Littérature. Décembre 1973. pp. 3-11.

DUBOIS, Jacques; "Les biographies de Paris Match". In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 110-124.

DUBOIS, Jacques; "La clé des songes". In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 103-109.

DUBOIS, Jacques et al.; "Titres de films". In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 94-102.

DUBOIS, Jacques et al.; "Figure de l'argot". In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 71-93.

DUBUFFET, Jean; *Asphyxiante culture*, Minuit, Paris, 1986.

DUCASSE, Isidore (Conde de LAUTRÉAMONT); *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, Paris, 1963.

DUCHAMP, Marcel; *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 2013.

DUCHÊNE, Roger; "Un inédit proustien : le testament de « L'Oncle Adolphe »", In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2004/3 Vol. 104, p. 673-685.

DUCHET, Claude; "La ville-siècle". In: *Romantisme*, 1994, n°83. pp. 1-4.

DUCHET, Claude; "L'artiste en questions". In: *Romantisme*, 1986, n°54. pp. 3-4.

DUCHET, Claude; "Quelques paradoxes du livre". In: *Romantisme*, 1984, n°43. pp. 3-4.

DUCHET, Claude; "Présentation : Du Bourgeois majuscule". In: *Romantisme*, 1977, n°17-18. pp. 3-5.

DUCHET, Claude; "Année balzacienne 1975 et 1976". In: *Romantisme*, 1977, n°15. pp. 116-118.

DUCHET, Claude; "Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans Germinal". In:

- Littérature*, N°24, 1976. pp. 11-39.
- DUCHET, Claude; "Du bon usage de Flaubert". In: *Littérature*, N°15, 1974. pp. 3-4.
- DUCHET, Claude; "La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque". In: *Littérature*, N°12, 1973. pp. 49-73.
- DUCHET, Claude; "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", In: *Littérature*, 1, février 1971, pp. 5-14.
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1991.
- DUCROT Oswald; *Les Actes du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan; *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*; S. XXI Editores, Bs. As., 1975.
- DUFFY, Larry; *Flaubert, Zola and the Incorporation of Disciplinary Knowledge*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-Nueva York, 2015.
- DUFOUR, Dany-Rober; "Il n'y a pas d'indistinction sexuelle", In: *Essaim*, 2002/2 n° 10, p. 5-24.
- DUFOUR, Philippe; "Le paysage parenthèse", in *Poétique*, 2007/2 n° 150, p. 131-147.
- DUFRENNE, Mikel; « Les valeurs, toujours », in *ETC*, n° 7, 1989, p. 16-18.
- DUFRENNE, Mikel; *L'Œil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal, 1987.
- DUFRENNE, Mikel; *Esthétique et philosophie, III*, Klincksieck, Paris, 1981.
- DUFRENNE, Mikel; *L'Inventaire des a priori*, Bourgois, Paris, 1981.
- DUFRENNE, Mikel; *Subversion, perversion*, PUF, Paris, 1977.
- DUFRENNE, Mikel; *Esthétique et philosophie, II*, Klincksieck, Paris, 1976.
- DUFRENNE, Mikel; « Écriture, peinture » in *Liberté*, vol. 17, n° 6, (102) 1975, p. 41-55.
- DUFRENNE, Mikel; *Art et politique*, U.G.E., Paris, 1974.
- DUFRENNE, Mikel; *Pour l'homme*, Seuil, Paris, 1968.
- DUFRENNE, Mikel; *Esthétique et philosophie, I*, Klincksieck, Paris, 1967.
- DUFRENNE, Mikel; *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1966.
- DUFRENNE, Mikel; *Le Poétique*, PUF, Paris, 1963.
- DUFRENNE, Mikel; *Language and Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1962.
- DUFRENNE, Mikel; *La Notion d'a priori*, PUF, Paris, 1959.
- DUFRENNE, Mikel; *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953.
- DUFRESNE, Todd et al.; *The Economy as Cultural System. Theory, Capitalism, Crisis*, Bloomsbury, Nueva York-Londres, 2013.
- DUFRESNE, Todd; *Killing Freud. Twentieth Century Culture and the Death of Psychoanalysis*, Continuum, Londres-Nueva York, 2006.
- DUFRESNE, Todd; *Tales from the Freudian Crypt. The Death Drive in Text and Context*, Stanford University Press, Stanford CA, 2000.
- DUHAMEL, Georges; "Mon premier maître: Gustave Flaubert", In: *La Revue des deux mondes*, octobre 1943, tome 77, pp. 337-352. Parcialmente reproducido en "Refuges de la lecture", In: *Mercure de France*, « Gustave Flaubert », 1954, pp. 183-206.
- DUJARDIN, Edouard; *Le Monologue intérieur*, Albert Messein, Paris, 1931.
- DUMONT, Louis; «La Communauté anthropologique et l'idéologie». In: *L'Homme*, 1978, tome 18 n°3-4. De l'idéologie. pp. 83-110.

- DUMONT, Louis; «L'individu et les cultures». In: *Communications*, 43, 1986. pp. 129-140.
- DUMONT, Louis; *Essais sur l'individualisme*, Seuil, París, 1983.
- DUMONT, Louis; *Homo hierarchicus*, Gallimard, París, 1973.
- DUNCAN, Carol; *Civilizing rituals. Inside public art museums*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995.
- DUQUE, Félix; "El ojo electrónico", in *Eikasia* 65, Julio 2015, pp. 89-121.
- DUQUE, Félix (ed.) et al.; *Hegel. La Odisea del Espíritu*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.
- DUQUE, Félix; *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología: Heidegger/Levinas Hölderlin/Celan*, Abada, Madrid, 2010.
- DUQUE, Félix (ed.) et al.; *Poe. La mala conciencia de la modernidad*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- DUQUE, Félix; *¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- DUQUE, Félix; *En torno al humanismo*, Tecnos, Madrid, 2006.
- DUQUE, Félix; *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*, Abada, Madrid, 2006.
- DUQUE, Félix; *La fuerza de la razón*, Editorial DYKINSON, Madrid, 2002.
- DUQUE, Félix; "Islas en la laguna del sistema: La relación de Kant con Fichte y Schelling en el *Opus postumum*", In: *Signos filosóficos*, núm. 5, enero-junio, 2001, pp. 11-46.
- DUQUE, Félix; *Arte Público y Espacio Político*, Akal, Madrid, 2001.
- DUQUE, Félix; *Filosofía para el fin de los tiempos. Tecnología y apocalipsis*, Akal, Madrid, 2000.
- DUQUE, Félix; *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la Historia*, Akal, Madrid, 1995.
- DUQUE, Félix; "El tiempo del logos. Consideraciones sobre el lugar sistemático de la historia de la filosofía en Hegel". In: *Estudios de filosofía*, nº14, Agosto de 1996,
- DUQUE, Félix; *El sitio de la historia*, Akal, Madrid, 1995.
- DUQUE, Félix; "Belleza y terror en Platón", In: *Δαίμων* 4, 1992, pp. 41-54.
- DUQUE, Félix; *Hegel. La Especulación de la Indigencia*, Granica, Barcelona, 1990.
- DURAND, Pascal; "Peuple absent, peuple introuvable: Le fantôme du XIXe siècle ", In: *Hermès* 42, 2005, pp. 38-47.
- DURING, Élie; "L'universel en archipel", in *Critique* 833, Retours de l'universel, Octubre 2016.
- DURING, Élie; «L'Acte et l'Idée: Badiou et l'art contemporain», versión modificada de un texto aparecido en *Autour d'Alain Badiou*, I. Vodoz et F. Tarby (dir.), París, Éditions Germina, 2011, p. 57-79.
- DURING, Élie; *Fauxraccords. La coexistence des images*, Actes Sud, Arles, 2010.
- DURING, Élie; "Flux et opérations: prolégomènes à une métaphysique électronique", In: *Rue Descartes*, 2008/2 nº 60, p. 51-61.
- DURING, Élie; "Ni « pure » ni « appliquée » : les usages de la géométrie chez Wittgenstein et Poincaré", *Revue de métaphysique et de morale*, 2005/2 nº 46, p. 197-214 .
- DURING, Élie; "Le malaise esthétique", In: *Art Press*, nº306, novembre 2004 / Published in *Art Press*, nº306, november 2004.
- DURING, Élie; "Du projet au prototype (ou comment éviter d'en faire une œuvre?) ", In: *Panorama 3 , Salon du Prototype* (Catalogue), LE FRESNOY. STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS 2002.
- DURING, Élie; "Prototypes (pour en finir avec le romantisme)". In: *Les Cahiers d'Artes, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, numéro spécial "L'artiste" (P. Sauvanet dir.), 2008.*

**DURING, Élie; “Logiques de l’exécution: Cage/Gould”. In: *Critique*, n°639-640, Musique(s).
Pour une généalogie du contemporain, août-septembre, 2000.**

DUVAL, Sophie; “Ironie, humour et « réminiscences anticipées » : la construction des dames de Cambremer et l'histoire de l'art selon Proust”, In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/3 Vol. 106, p. 667-687.

DUVE, Thierry de; *Sewn in the Sweatshops of Marx*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2013.

DUVE, Thierry de; *Between the Lines. Including a Debate with Clement Greenberg*, University Of Chicago Press, Chicago (2010)

DUVE, Thierry de; *Kant after Duchamp*, MIT Press, Cambridge-Mass., 1996.

DUVE, Thierry de; *La Déposition*, Dis Voir, Paris, 1995.

DUVE, Thierry de; *Du nom au nous*, Dis Voir, Paris, 1995.

DUVE, Thierry de; *Cousus de fil d’or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Art Édition, Villeurbanne, 1990.

DUVE, Thierry de; *Au nom de l’art. Pour une archéologie de la modernité*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.

DUVE, Thierry de; *Essais datés I, 1974-1986*, Éditions de la Différence, Paris, 1987.

EAGLETON, Terry; *Culture*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2016.

EAGLETON, Terry; *Materialism*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2016.

EAGLETON, Terry; *How to Read Literature*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2013.

EAGLETON, Terry; *The Event of Literature*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2012.

EAGLETON, Terry; *Cómo leer un poema*, Akal, Madrid, 2010.

EAGLETON, Terry; *La novela inglesa. Una introducción*, Akal, Madrid, 2009.

EAGLETON, Terry; “Political Beckett?”. In: *New Left Review*, n° 40, july-aug 2006.

EAGLETON, Terry; *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006.

EAGLETON, Terry; *Después de la teoría*, Debate: Random House-Mondadori, Barcelona, 2005.

EAGLETON, Terry; “Subjects and Truths”. In: *New Left Review* 9, May-June 2001.

EAGLETON, Terry; *La idea de cultura*, Paidós, Barcelona, 2000.

EAGLETON, Terry; *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999.

EAGLETON, Terry; *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997.

EAGLETON, Terry; *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, BB.AA, 1997.

EAGLETON, Terry; *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1988.

EAGLETON, Terry; “The Subject of Literature Cultural Critique”, No. 2. (Winter, 1985-1986), pp. 95-104.

EAGLETON, Terry; “Capitalism, Modernism and Postmodernism”, In: *New Left Review*, n°152, (1985); 60-73.

EAGLETON, Terry; “Fredric Jameson: The politics of style”. In: *Diacritics*, vol.12, n° 3, 1982, pp. 14-22.

EAGLETON, Terry; “Marxism and Deconstruction”, In: *Contemporary Literature*, Vol. 22, No. 4, Marxism and the Crisis of the World. (Autumn, 1981), pp. 477-488.

EAGLETON, Terry; “Ideology, Fiction, Narrative” , In: *Social Text*, n° 2. (1979), pp. 62-80.

EAGLETON, Terry; “Ideology and Literary Form” , In: *New Left Review* 190, March-April, 1975.

EASTERLING, Keller; *Extrastatecraft : the power of infrastructure space*, Verso, Londres-NY, 2014.

EASTERLING, Keller; *Subtraction*, Stenberg Press, Berlín, 2014.

EASTERLING, Keller; *The Action Is the Form. Victor Hugo's TED talk*, Strelka Press, Moscú,

2012.

EATON, Natasha; *Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation*, I.B. Tauris, Londres-NY, 2013.

ECO, Umberto; *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milán, 2013.

ECO, Umberto; *Confesiones de un joven novelista*, Mondadori, Barcelona, 2011.

ECO, Umberto; *Historia de la belleza*, Debolsillo/Mondadori, Barcelona-China, 2010.

ECO, Umberto; *Historia de la fealdad*, Random House/Mondadori, Barcelona, 2007.

ECO, Umberto; "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", In: *Criterios*, La Habana, n° 25-28, pp. 221-233, 2007.

ECO, Umberto; *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milán, 2007.

ECO, Umberto; *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Rovello, Milán, 2006.

ECO, Umberto; *Dire quasi la stessa cosa*, Editorial Bompiani, Milán, 2003.

ECO, Umberto; *Sulla letteratura*, Bompiani, Milán, 2002.

ECO, Umberto; *¿Cómo se hace una tesis?*, Gedisa, Barcelona, 2001.

ECO, Umberto; "Su alcune funzioni de la letteratura", *Studi di Estetica III serie anno XXVIII*, fasc. II, 23, 2001.

ECO, Umberto; *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 2000.

ECO, Umberto; *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1999.

ECO, Umberto; *Serendipities. Language and Lunacy*, Columbia University Press, Nueva York, 1998.

ECO, Umberto; *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Madrid, 1997.

ECO, Umberto; *La búsqueda de la lengua perfecta*, Grijalbo, Barcelona, 1994.

ECO, Umberto; *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1992.

ECO, Umberto; *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.

ECO, Umberto; *Obra Abierta*, Planeta, Barcelona, 1992.

ECO, Umberto; *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1986.

ECO, Umberto; *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Turín, 1984.

ECO, Umberto; *De bibliotheca*, Comune di Milano, Milán, 1981.

ECO, Umberto; *Lector in fabula*, Bompiani, Milán, 1979.

ECO, Umberto; *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Cooperativa Scrittori, Roma 1976.

ECO, Umberto; *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milán, 1971.

ECO, Umberto; *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.

ECO, Umberto; *L'industria della cultura*, Bompiani, Milán, 1969.

ECO, Umberto; *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico, a cura di e con Remo Faccani*, Bompiani, Milán, 1969.

ECO, Umberto; *L'arte come mestiere*, Bompiani, Milán, 1969.

ECO, Umberto; *Le poetiche di Joyce. Dalla "Summa" al "Finnegans Wake"*, Bompiani, Milán, 1966.

ECO, Umberto; *Diario minimo*, A. Mondadori, Milán, 1963.

ECO, Umberto; *Storia figurata delle invenzioni. Dalla selce scheggiata al volo spaziale*, Bompiani, Milán, 1961.

EDELMAN, Bernard; "Naissance de la légalité bourgeoise". In: *Communications*, 26, 1977. L'objet du droit. pp. 132-144.

EDELMAN, Bernard; "Esquisse d'une théorie du sujet: l'homme et image". In: *Communications*,

26, 1977. pp. 185-202.

EDELMAN, Nicole; "Freud historien". In: *Espaces Temps*, 80-81, 2002. Michel de Certeau, histoire/psychanalyse. Mises à l'épreuve. pp. 27-35.

EDELMAN, Nicole; "Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple". In: *Romantisme*, 2000, n°110. pp. 73-87.

EDWARDS, Michael; *Beckett ou Le don des langues: Essai*, Institut Collégial Européen, Espaces 34, Montpellier, 1998.

EHREZWEIG, Anton; *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1967.

EINSTEIN, Carl; "Art exotique, 1930", *Gradhiva* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 04 janvier 2015. URL : <http://gradhiva.revues.org/2204>

EINSTEIN, Carl; "Sur l'art primitif, 1919", *Gradhiva* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 04 janvier 2015. URL : <http://gradhiva.revues.org/2199>

EINSTEIN, Carl; "Le Cavalier bleu, 1931", *Gradhiva* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 04 janvier 2015. URL : <http://gradhiva.revues.org/2206>

EISENMAN, Stephen N.; *Nineteenth century art. A critical History*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 1994.

ELGIN, Catherin Z.; *Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science*, Springer, Dordrecht-Heidelberg-Londres-Nueva York, 2010.

ELGIN, Catherin Z.; *Considered Judgment*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1996.

ELIAS, Amy J.; *Sublime desire : history and post-□□□□s fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 2003.

ELKINS, James (ed.); *Beyond the aesthetic and the antiaesthetic*, The Pennsylvania State University, University Park, 2013.

ELKINS, James (ed.); *What do artists know?*, The Pennsylvania State University, University Park, 2012.

ELKINS, James; *How to Use Your Eyes*, Routledge, Londres-NY, 2009.

ELKINS, James; *On the strange place of religion in contemporary art*, Routledge, Londres-NY, 2004.

ELKINS, James; *Stories of art*, Routledge, Londres-NY, 2002.

ELKINS, James; *Why art cannot be taught*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield, 2001.

ELKINS, James; *What Painting Is How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Routledge, Londres-NY, 2000.

ELLARD, Colin; *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, Bellevue Literary Press, Nueva York, 2015.

ELLARD, Colin; *You Are Here. Why We Can Find Our Way to the Moon, but Get Lost in the Mall*, Doubleday, Nueva York-Toronto-Sydney-Londres-Auckland, 2009.

ELLEITHY, Reem; *The Irishness of Samuel Beckett*. Master's thesis. Ain Shams University, 2008.

- ELLISON, David R.; *Ethics and aesthetics in European modernist literature. From the sublime to the uncanny*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- ELLISON, David R.; *Of words and the world. Referential anxiety in contemporary French fiction*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1993.
- ELLMANN, Maud; *The Nets of Modernism, Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- ELLMANN, Maud; *Psychoanalytic Literary Criticism*, Longman, Londres-Nueva York, 1994.
- ELLMANN, Maud; *The Hunger Artists. Starving, Writing, and Imprisonment*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1993.
- ELLMANN, Richard; *James Joyce*, OUP, Oxford-Nueva York-Toronto, 1982.
- ELLMANN, Richard; *Ulysses on the Liffey*, OUP, Oxford-Nueva York-Toronto, 1982.
- ENGEL, Pascal; "Truth is One", in *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 13-1 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 05 janvier 2013. URL : <http://philosophiascientiae.revues.org/68>
- ENGEL, Pascal; "Croyance et spontanéité", in *Philosophiques*, vol. 36, n° 1, 2009, p. 215-220.
- ENGEL, Pascal; "Introduction. Raillerie, satire, ironie et sens plus profond", in *Philosophiques*, vol. 35, n° 1, 2008, p. 3-12.
- ENGEL, Pascal; "Akrasia pratique et akrasia épistémique", in *Le Philosophoire*, 2007/2 n° 29, p. 63-79.
- ENGEL, Pascal; "Comment rester insensible", in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2008/4 Tome 133, p. 477-481.
- ENGLISH, Jacques; "De la conscience à la psyché : une phénoménologie éclatée", in *Cités*, 2005/2 n° 22, p. 15-40.
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos y TORREGROSA, Carlos; *El proletariado que existió*, Universidad de Granada, Granada, 2002.
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, C., *Teoría de las formaciones sociales postcapitalistas*, [texto de la tesis doctoral cedido por el propio autor].
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, C. *Escritos Filibusteros I*, Libros del Laberinto, Edición digital, 2006.
- EPSTEIN, Edmund L.; *The Ordeal of Stephen Dedalus. The Conflict of the Generations in James Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, Southern Illinois University Press, Chicago, 1971.
- EPSTEIN, Jean; *Écrits sur le cinéma (1921-1953), tome 1 (1921-1947)*, Cinéma club / Seghers, Paris, 1974.
- EPSTEIN, Jean; *Écrits sur le cinéma (1921-1953), tome 2 (1946-1953)*, Cinéma club / Seghers, Paris, 1975.
- EPSTEIN, Josh; *Sublime Noise. Musical Culture and the Modernist Writer*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014
- ERIBON, Didier; *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, PUF, Paris, 2015.
- ERIBON, Didier; *Retour à Reims*, Fayard, Paris, 2014.
- ERIBON, Didier; *De la subversion. Droit, norme et politique*, Cartouche, Paris, 2010.

- ERICKSON, Jon; "The Spectacle of the Anti-Spectacle." in *Discourse* 14.2 (1992): 36-58.
- ERNST, Max; *Écritures*, Gallimard, Paris, 1970.
- ESCARPIT, Robert; "Histoire de l'histoire de la littérature", in *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*, t. III, sous la direction de R. Queneau, Gallimard, 1967, p. 1737-1812.
- ESCOLA, Marc y BOMBART, Mathilde; « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », *Littératures classiques* 2004/2 (N° 54), p. 5-26.
- ESCOLA, Marc; « Cette modernité qui commence avec La Bruyère », *Dix-septième siècle* 2004/2 (n° 223), p. 265-276.
- ESCOLA, Marc; « Récrire Horace », *Dix-septième siècle* 2002/3 (n° 216), p. 445-467.
- ESCOLA, Marc; "Espace textuel, espace social: les chapitres des caractères de La Bruyère", in *Études littéraires*, vol. 34, n°1-2, 2002, p. 103-113.
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES; *Obras Completas*, Cátedra, Madrid, 2008.
- ESSLIN, Martin; *The Theatre of the Absurd*, Vintage ebooks, Nueva York, 2001.
- ESTIVALS, Robert; "De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai.", in *Communications* 12 (1968): 84-107.
- ESTIVALS, Robert; *La Philosophie de la histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Guy Leprat, Paris, 1962.
- EVANS, Dylan; *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Paidós, Bs. As., 2007.
- EWALD, William; *From Kant to Hilbert. Volume 1*, Oxford University Press, Nueva York, 2007.
- EWALD, William; *From Kant to Hilbert. Volume 2*, Oxford University Press, Nueva York, 2007.
- FABRE, Michel; "Bouvard et Pécuchet ou l'impuissance à problématiser", in *Le Télémaque*, 2003/2 n° 24, p. 137-154.
- FACOS, Michelle; *An introduction to nineteenth century art*, Routledge, Londres-Nueva York, 2011.
- FAIRLIE, Alison B.; "Sentiments et sensations chez Flaubert". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1974, N°26. pp. 233-249.
- FARGUE, Léon-Paul; *Etc...*, Gallimard, Paris, 1999.
- FARGUE, Léon-Paul; *Méandres*, Gallimard, Paris, 1999.
- FARGUE, Léon-Paul; *Le Piéton de Paris*, Gallimard, Paris, 1993.
- FARGUE, Léon-Paul; *Poisons*, Le temps qu'il fait, Paris, 1992.
- FARGUE, Léon-Paul; *Haute solitude*, Gallimard, Paris, 1966.
- FARGUE, Léon-Paul; *Refuges*, Gallimard, Paris, 1966.
- FARREL KRELL, David; *Ecstasy, Catastrophe. Heidegger from Being and Time to the Black Notebooks*, State University of New York Press, Albany, 2015.
- FARREL KRELL, David; *Contagion. Sexuality, Disease, and Death in German Idealism and Romanticism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1998.

- FAURE, Élie; *Histoire de l'art, Art moderne 1*, Le Livre de Poche, Paris, 1965.
- FAURE, Élie; *Histoire de l'art, Art moderne 2*, Le Livre de Poche, Paris, 1965.
- FAURE, Élie; *Histoire de l'art, Art antique*, Le Livre de Poche, Paris, 1964.
- FAURE, Élie; *Histoire de l'art, Art médiévale*, Le Livre de Poche, Paris, 1964.
- FAURE, Élie; *Histoire de l'art, Art Renaissance*, Le Livre de Poche, Paris, 1964.
- FAURE, Élie; *Ombres solides (Essais d'esthétique concrète)*, éd. Edgar Malfère, Paris, 1934.
- FAYE, Jean-Pierre; *Éclats dans la philosophie*, Notes de Nuit, Paris, 2015.
- FAYE, Jean-Pierre; *Poesie et Praxis*, L'Harmattan, Paris, 2015.
- FAYE, Jean-Pierre; *La crise, la bulle et l'avenir : Dans l'économie narrative*, Éditions Hermann, Paris, 2010.
- FAYE, Jean-Pierre; "Migrations de l'énigme juive", In: *Pardès*, 2009/1 N° 45, p. 11-19
- FAYE, Jean-Pierre; "Lettre à la Junte du Monde", In: *Cultures & Conflits* [En ligne], 65 | printemps 2007, mis en ligne le 18 avril 2007, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://conflits.revues.org/2212>
- FAYE, Jean-Pierre; *Éclat Rançon*, Éd. La Différence, Paris, 2007.
- FAYE, Jean-Pierre; *La philosophie désormais*, Armand Colin, Paris, 2004.
- FAYE, Jean-Pierre; "Sade, l'ange de la terreur", In: *Lignes*, 2004/2 n° 14, p. 51-58.
- FAYE, Jean-Pierre; *Introduction aux langages totalitaires*, Hermann, Paris, 2003.
- FAYE, Jean-Pierre; *Journal du voyage absolu : Jeux et enjeux du Grand Danger*, Éditions Hermann, Paris, France, 2003.
- FAYE, Jean-Pierre; "L'anti-métaphysique nietzschéenne et les transformants", In: *Lignes*, 2002/1 n° 7, p. 66-83.
- FAYE, Jean-Pierre y BEHAR Rebecca; « Autour de Nietzsche, Heidegger et Lou Salomé », In: *L'Homme et la société*, 2001/2 n° 140-141, p. 121-146.
- FAYE, Jean-Pierre; *El siglo de las ideologías*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- FAYE, Jean-Pierre; *Le livre du vrai. Événement violence*, Editions L'Harmattan, Paris, 1998.
- FAYE, Jean-Pierre; *¿Qué es la filosofía?*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.
- FAYE, Jean-Pierre; *Guerre trouvée*, Al Dante, Marsella, 1997.
- FAYE, Jean-Pierre; *Le langage meurtrier*, Hermann, Paris, 1996.
- FAYE, Jean-Pierre; "L'an II, l'esclavage, l'Europe". In: *Annales historiques de la Révolution française*. N°300, 1995. pp. 137-140.
- FAYE, Jean-Pierre; "Le triptyque autoritaire. Opérateur de la destruction yougoslave". In: *Mots*, juin 1995, N°43. pp. 93-98.
- FAYE, Jean-Pierre; "Regarder l'avenir en face? Les espaces du regard dans quelques représentations du peuple". In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 1990, N. 21-22. L'avenir dans l'affiche politique. pp. 17-23.
- FAYE, Jean-Pierre; *La raison narrative : langages totalitaires, critique de l'économie narrative : II*, Balland, Paris, 1990.
- FAYE, Jean-Pierre; "Heidegger, l'État et l'Être", In: *Lignes*, 1988/1 n° 2, p. 183-193.
- FAYE, Jean-Pierre; *Dictionnaire politique portatif en cinq mots: Demagogie, terreur, tolerance, repression, violence : essai de philosophie politique*, Gallimard, Paris, 1982.
- FAYE, Jean-Pierre; *Commencement d'une figure en mouvement*, Stock, Paris, 1980.
- FAYE, Jean-Pierre et al.; *Change de forme : biologies et prosodies*, UGE, Paris, 1975.
- FAYE, Jean-Pierre et al.; *Change matériel : folie, histoire, récit*, UGE, Paris, 1975.
- FAYE, Jean-Pierre; "Créativité et mouvement du change des formes", In: *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 393-403.
- FAYE, Jean-Pierre; *La critique du langage et son économie*, Éditions Galilée, Paris, 1973.
- FAYE, Jean-Pierre; *Langages totalitaires*, Hermann, Paris, 1972.
- FAYE, Jean-Pierre; *Le récit hunique: essai*, Seuil, Paris, 1967.

- FAYE, Jean-Pierre; *Couleurs pliées*, Gallimard, París, 1965.
- FEBVRE, Lucien; *Combates por la historia*, Ariel, Barcelona, 1982.
- FEBVRE, Lucien y MARTIN, Henri-Jean; *L'apparition du livre*, Les Éditions Albin Michel, París, 1958.
- FEBVRE, Lucien; *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Albin Michel, París, 1949.
- FEBVRE, Lucien; *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Éditions Albin Michel, París, 1947.
- FEBVRE Lucien, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Mornet. Un renoncement ? », *Annales d'histoire sociale*, 3e année, n° 3-4, juillet-décembre 1941.
- FEBVRE, Lucien et al.; *Civilisation (Le mot et l'idée)*, Ed. la Renaissance du livre, París, 1930.
- FEDERMAN, Raymond; *Shhh. The Story of a Childhood*, Dzanc Books, Westland, 2010.
- FEDERMAN, Raymond; *My Body in Nine Parts*, Dzanc Books, Westland, 2005.
- FEDERMAN, Raymond y CHAMBERS, George; *The Twilight Of The Bums*, Starcherone Books, Boulder, 2004.
- FEDERMAN, Raymond; *Double or Nothing*, Fiction Collective 2, Boulder-Normal, 1998.
- FEDERMAN, Raymond; "Cahier Beckett", in *l'Herne*, París, 1976.
- FEDERMAN, Raymond; *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1965.
- FÉDIER, François; "L'intraduisible", In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2005/4 Tome 130, p. 481-488.
- FÉDIER, François; "Éloge de l'écriture", In: *Liberté*, vol. 29, n° 2, (170) 1987, p. 49-53.
- FELDMAN, Mathew; "Beckett and philosophy, 1928-1938", In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 22, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, 2010, p. 163-180.
- FELDMAN, Mathew; *Beckett's books: a Cultural History of Samuel Beckett "Interwar Notes"*, Continuum, Londres, 2006.
- FELMAN, Shoshana; *Writing and Madness. Literature Philosophy Psychoanalysis*, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- FELMAN, Shoshana; *Testimony_ Crises of Witnessing in Literature. Psychoanalysis and History*, Routledge, Londres-NY, 1992.
- FELMAN, Shoshana; *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.
- FELSKI, Rita; *The Limits of Critique*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2015.
- FELSKI, Rita; *Uses of Literature*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2008.
- FELSKI, Rita; *Doing time : feminist theory and postmodern culture*, N.Y University Press, NY-Londres, 2000.
- FELSKI, Rita; *The Gender of Modernity*, Harvard U. Press, Cambridge-Londres, 1995.
- FERNÁNDEZ, Ramona; *Imagining literacy : rhizomes of knowledge in American culture and literature*, University of Texas Press, Austin, 2001.
- FERRARIS, Maurizio; *Estetica razionale*, Cortina Raffaello, Milán, 2011.
- FERRARIS, Maurizio; *La hermenéutica*, Taurus, México, 1999.
- FERRARIS, Maurizio; *Ermeneutica di Proust*, Guerini e Associati, Milán, 1987.

- FERRARIS, Maurizio; “De Agostini Daniela. Proust, Deleuze et la répétition : notes sur les niveaux narratifs d'À la recherche du temps perdu”. In: *Littérature*, N°32, 1978. Violences et autorité. pp. 66-85.
- FERRÉ, Vincent; “La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel”, In: *Poétique*, 2009/2 n° 158, p. 201-213.
- FEYNMAN, Richard P.; *QED. La extraña teoría de la luz y la materia*, Alianza, Madrid, 2012.
- FEYNMAN, Richard P. et al.; *Quantum mechanics and path integrals*, Dover Pub. Inc., Nueva York, 2005.
- FEYNMAN, Richard P.; *El Carácter de la Ley Física*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000.
- FEYNMAN, Richard P.; *Selected papers of Richard Feynman with commentary*, World Scientific Publishing Company, Singapur-Nueva Jersey-Londres-Hong Kong, 2000.
- FEYNMAN, Richard P. et al.; *Física - Volumen II. Electromagnetismo y materia*, Addison Wesley Longman, México, 1999.
- FEYNMAN, Richard P. et al.; *Física - Volumen I. Mecánica, radiación y calor*, Addison Wesley Longman, México, 1999.
- FEYNMAN, Richard P.; *Quantum Electrodynamics*, Addison Wesley, Reading (Mass.), 1962.
- FEYNMAN, Richard P.; *Theory of Fundamental Processes*, Addison Wesley, Reading (Mass.), 1961.
- FIGLEROWICZ, Marta; “Bounding the Self: Ethics, Anxiety and Territories of Personhood in Samuel Beckett' Fiction”. In: *Journal of Modern Literature* 34, no. 2 (Winter 2011): 76-96. e-article. Academic Search Complete (database). EBSCO.
- FILLOU, Robert; “Entretien avec Georg Jappe”, In: *Inter: art actuel*, n° 87, 2004, p. 58-60.
- FILLOU, Robert; “La cinquième pomme: ou le principe de non-comparaison”, *Intervention*, n° 12, 1981, p. 27.
- FINK, Bruce; *Against Understanding, Volume 1 & 2. Commentary and Critique in a Lacanian Key*, Routledge, Londres-Nueva York, 2014.
- FINKELSTEIN, Norman G; *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, Verso, Londres-Nueva York, 2003.
- FINKELSTEIN, Norman G; *The Ritual of New Creation. Jewish Tradition and Contemporary Literature*, State University of New York Press, Nueva York, 1992.
- FISCHER, Ernst; *The Necessity of Art. A Marxist Approach*, Penguin Books, Middlesex-Maryland-Victoria, 1970.
- FITCH, Brian; *An Investigation into the Status of the Bilingual Work: Beckett and Babel*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 1988.
- FLATLEY, Jonathan; *Affective mapping. Melancholia and the politics of modernism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2008.
- FLAUBERT, Gustave; *Œuvres complètes, T. III : 1851-1862*, Gallimard, París, 2013.
- FLAUBERT, Gustave; *Œuvres complètes, T. II : 1845-1851*, Gallimard, París, 2013.
- FLAUBERT, Gustave; *Œuvres complètes, T. I: Œuvres de jeunesse*, Gallimard, París, 2001.
- FLAUBERT, Gustave; *Correspondance: index*, Gallimard, París, 2007.

- FLAUBERT, Gustave; *Correspondance, tome V : Janvier 1876 - Mai 1880*, Gallimard, Paris, 2007.
- FLAUBERT, Gustave; *La Tentation de saint Antoine*, Gallimard, Paris, 2006.
- FLAUBERT, Gustave; *Correspondance, tome IV : Janvier 1869 - Décembre 1875*, Gallimard, Paris, 1998.
- FLAUBERT, Gustave; *Correspondance, tome III : Janvier 1859 - Décembre 1868*, Gallimard, Paris, 1998.
- FLAUBERT, Gustave; *Correspondance, tome II : Juillet 1851 - Décembre 1858*, Gallimard, Paris, 1980.
- FLAUBERT, Gustave; *Bouvard et Pécuchet suivi de Le Sottisier, L'Album de la Marquise, Le Dictionnaire des idées reçues et de Le Catalogue des idées chic*, Gallimard, Paris, 1979.
- FLAUBERT, Gustave; *Correspondance, tome I : Janvier 1830 - Mai 1851*, Gallimard, Paris, 1973.
- FLAUBERT, Gustave; *Madame Bovary*, Librairie de France, Paris, 1929.
- FLAUBERT, Gustave; *L'éducation sentimentale*, Louis Conard Libraire-Éditeur, Paris, 1910.
- FLAUBERT, Gustave; *Bouvard et Pecuchet*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1881.
- FLAUBERT, Gustave; *Trois contes*, G Charpentier éditeur, Paris, 1877.
- FLETCHER, John; "Samuel Beckett and the Philosophers". In: *Comparative Literature* 17, no. 1 (Winter 1965): 43–56. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- FLORIVAL, Ghislaine; "Questions d'anthropologie philosophique aujourd'hui". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 93, n°4, 1995. pp. 579-596.
- FLORIVAL, Ghislaine; "Vie affective et temporalité". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 85, n°66, 1987. pp. 198-225.
- FLORIVAL, Ghislaine; "Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 77, n°34, 1979. pp. 196-218.
- FLORIVAL, Ghislaine; "Le désir et l'autre chez Proust". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 68, n°97, 1970. pp. 31-54.
- FLUDERNIK, Monika (ed.); *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, Palgrave Macmillan, Hampshire-Nueva York, 2014.
- FLUDERNIK, Monika; *An Introduction to Narratology*, Routledge, Nueva York-Londres, 2009.
- FLUDERNIK, Monika; *Towards A Natural Narratology*, Routledge, Nueva York-Londres, 1996.
- FLUDERNIK, Monika; *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, Routledge, Nueva York-Londres, 1993.
- FLUSSER, Vilém; *Gestures*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2014.
- FLUSSER, Vilém; *Does Writing Have a Future*, University Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2011.
- FLUSSER, Vilém; *Vampyroteuthis infernalis*, Atropos Press, Nueva York-Dresden, 2011.
- FLUSSER, Vilém; *Into the universe of technical images*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2011.
- FLUSSER, Vilém; *Writings*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2002.
- FLUSSER, Vilém; *The shape of things. A philosophy of design*, Reaktion Books, Londres, 1999.
- FLUSSER, Vilém; *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*, Fischer, Frankfurt, 1997.
- FLUSSER, Vilém; *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Herder, Barcelona, 1994.
- FLUSSER, Vilém; *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bollmann, Bensheim-Düsseldorf, 1993.
- FLUSSER, Vilém; *Vom Stand der Dinge*, Steidl, Göttingen, 1993.

- FLUSSER, Vilém; *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser, Munich-Viena, 1993.
- FLYNT, Henry; “Spiral Translation”, in *25 Jahre Edition Hundertmark 1970-1995* (Köln, 1995), p. 65.
- FLYNT, Henry; “Meta-Technology: An Analytical Sketch”, in *Perforations 5*, Spring 1994 (Public Domain, Atlanta).
- FLYNT, Henry; “Authentic Concept Art, Past and Future”, in *Workshop Meetings (Art Meets Science and Spirituality)*, Amsterdam, 1990.
- FLYNT, Henry; “Mutations of the Vanguard”, in *Ubi Fluxus*, Mazzotta, Milán, 1990.
- FLYNT, Henry; *Blueprint for a Higher Civilization*, multiple editions, Milán, 1975.
- FLYNT, Henry; “Concept Art”, in *An Anthology*, ed. La Monte Young, New York, 1963.
- FLYNT, Henry; “My New Concept of General Acognitive Culture”, in *décollage* Nr. 3, ed. Wolf Vostell (Köln, December 1962)
- FOKKEMA, Douwe W. (ed.); *International Postmodernism. Theory and literary practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1997.
- FOKKEMA, Douwe W. (ed.); *Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1990.
- FOKKEMA, Douwe W.; *Literary History. Modernism, and Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1984.
- FONTAINE, Claire; *Human Strike Has Already Begun*, PNL Books, Lüneburg, 2013.
- FORTES, José Antonio; *La ideología mata*, Fulminantes-La COTALI, Granada-Madrid, 2015.
- FORTES, José Antonio; *Intelectuales de consumo*, Almuzara, Jaén, 2010.
- FOSTER, Hal; *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Verso, Londres-Nueva York, 2015.
- FOSTER, Hal; *Prosthetic Gods*, October books-MIT, Cambridge-Londres, 2004.
- FOSTER, Hal; “An Archival Impulse”. In: *October*. 110: pp. 3–22, 2004.
- FOSTER, Hal; “Arty Party” in *LRB*, Vol. 25 No. 23 · 4 December 2003 pages 21-22.
- FOSTER, Hal; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- FOSTER, Hal; *Compulsive Beauty*, MIT press, Cambridge-Londres, 1995.
- FOSTER, Hal; “Armor Fou” in *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp. 64-97.
- FOSTER, Hal; *Vision and visibility*, Bay Press, Seattle, 1988.
- FOSTER, Hal; *Recodings. Art, Spectacle and Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985.
- FOSTER, Hal (ed.); *The Anti-aesthetic, Essays on postmodern culture*, Port Townsend, Washington, 1983.
- FOUCAULT, Michel; *El coraje de la verdad*, FCE, Buenos Aires, 2010.
- FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 2006.
- FOUCAULT, Michel; *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- FOUCAULT, Michel; *Philosophie*, Gallimard, París, 2004.
- FOUCAULT, Michel; “Des espaces autres”, In: *ERES | Empan*, 2004/2 – nº 54, pp. 12-19.
- FOUCAULT, Michel; *Historia de la locura en la época clásica I y II*, FCE, Madrid, 2002.
- FOUCAULT, Michel; *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- FOUCAULT, Michel; *Histoire de la sexualité I, La Volonté de savoir*, Gallimard, París, 2001.
- FOUCAULT, Michel; *Histoire de la sexualité II, L’Usage des plaisirs*, Gallimard, París, 2001.

- FOUCAULT, Michel; *Histoire de la sexualité III, Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel; *La hermenéutica del sujeto*, Akal, Madrid, 2001.
- FOUCAULT, Michel; *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Arena Libros, Madrid, 1999.
- FOUCAULT, Michel; *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, Michel; *Estrategias de poder. Obras esenciales II*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, Michel; *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, Michel; *Dits et écrits IV (1979-1984)*, Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel; *Dits et écrits III (1976-1979)*, Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel; *Dits et écrits II (1970-1975)*, Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel; *Dits et écrits I (1954-1969)*, Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT, Michel; *Tecnologías del yo*, Paidós, Barcelona, 1990.
- FOUCAULT, Michel; *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1989.
- FOUCAULT, Michel; *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- FOUCAULT, Michel; *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- FOUCAULT, Michel; *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel; "Theatrum Philosophicum", In: *Critique*, núm. 282, noviembre 1970.
- FOUCAULT, Michel; *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.
- FOUCAULT, Michel; *Raymond Roussel*, Éditions Gallimard, Paris, 1963.
- FOURIER, Charles; *Vers la liberté en amour*, Gallimard, Paris, 1975.
- FOX, Nicols; *Against the Machine. The Hidden Luddite Tradition in Literature, Art, and Individual Lives*, Island Press / Shearwater Books, Washington-Covelo-London, 2002.
- FRAISSE, Luc; "La feuille qui chante: l'imaginaire de la langue classique selon Proust", *Littératures classiques*, 2011/1 N° 74, p. 219-235.
- FRAISSE, Luc; "L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq", In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008/4 Vol. 108, p. 889-912.
- FRAISSE, Luc; "Gracq et l'autoréflexivité du récit", In: *Poétique*, 2008/3 n° 155, p. 295-314.
- FRAISSE, Luc; "Le Dit de Tianyi, un palimpseste de la Recherche du temps perdu?", In: *Revue de littérature comparée*, 2007/2 n° 322, p. 235-244.
- FRAISSE, Luc; "Proust et le pacte romanesque", In: *Poétique*, 2005/2 n° 142, p. 219-238.
- FRAISSE, Luc; *Les Fondements de l'histoire littéraire. De Saint-René Taillandier à Lanson*, Honoré Champion, Paris, 2002.
- FRAISSE, Luc; "Proust et son éditeur: un dialogue épistolaire". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1999, N°51. pp. 251-269.
- FRANCASTEL, Pierre; *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978.
- FRANCASTEL, Pierre; *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975.
- FRANCASTEL, Pierre et al.; *Aesthetics, ideology, cinema*, Afterimage, Londres, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre; *La figura y el lugar*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- FRANCASTEL, Pierre; "Poussin et l'homme historique". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 19e année, N. 1, 1964. pp. 1- 18.
- FRANCASTEL, Pierre; *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Bibliothèque Méditations, Paris, 1964.
- FRANCASTEL, Pierre; "La fin de l'impressionnisme: esthétique et causalité". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 17e année, N. 4, 1962. pp. 737-745.
- FRANCASTEL, Pierre; "Art et histoire: dimension et mesure des civilisations". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 16e année, N. 2, 1961. pp. 297-316.

- FRANCASTEL, Pierre; *Pintura y sociedad*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
- FRANCASTEL, Pierre; "Baroque et Classicisme: histoire ou typologie des civilisations?". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 14e année, N. 1, 1959. pp. 142-151.
- FRANCASTEL, Pierre; Baroque et classique : une civilisation. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 12e année, N. 2, 1957. pp. 207-222.
- FRANCASTEL, Pierre; "La légende arthurienne et le Graal". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 8e année, N. 4, 1953. pp. 519-524.
- FRANCASTEL, Pierre y LESURE, François; "Archéologie et civilisation". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 7e année, N. 2, 1952. pp. 237-244.
- FRANCASTEL, Pierre et al.; "Art et histoire de l'art". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 5e année, N. 3, 1950. pp. 356-369.
- FRANCASTEL, Pierre; "Les relations artistiques entre la Pologne et la France". In: *Revue des études slaves*, Tome 17, fascicule 3-4, 1937. pp. 187-205.
- FRANK, Adam; *Transferential Poetics, from Poe to Warhol*, Fordham University Press, Nueva York, 2014.
- FRANKO, Mark; *Ritual and Event. Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, Londres-Nueva York, 2006
- FRASCINA, Francis; *Modern Art And Modernism. A Critical Anthology*, Icon Editions-Westview Press, Nueva York, 1983.
- FREER, Scott; *Modernist mythopoeia: the twilight of the gods*, Palgrave, Basingtoke-NY, 2015.
- FREGE, Gottlob; *Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, texto alemán con traducción inglesa de J.L. Austin, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1968.
- FREUD, Sigmund; *Obras Completas, 3 Tomos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- FREUD, Sigmund; *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, Imago Publishing Co., 18 vol., 1952-1968, Londres.
- FREUD, Sigmund; *The Standard Edition* [...], Londres, 1964.
- FREUD, Sigmund; *Obras Completas*, 23 vol., Amorrortu, Buenos Aires, 1976-1982.
- FRIED, Michael; *Art and objecthood. Essays and reviews*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1998.
- FRIED, Michael; *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- FRIEDMAN, Alan Warren; "Beckett's Musicals", In: *Études anglaises*, 2006/1 Tome 59, p. 47-59.
- FROSH, Steve; *Hauntings. Psychoanalysis and Ghostly Transmissions*, Palgrave Macmillan, Basingtoke-Nueva York, 2013.
- FROSH, Steve; *Hate and the "Jewish Science". Anti-Semitism, Nazism, and Psychoanalysis*, Palgrave Macmillan, Basingtoke-Nueva York, 2005
- FROW, John; *Genre*, Routledge, Londres-Nueva York, 2006.
- FROW, John; *Marxism and Literary History*, Harvard University Press, Cambridge (MASS), 1986.

- FRY, Roger; *Art and the Market. Roger Fry on Commerce in Art, Selected Writings*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998.
- FRYE, Northrop y MACPHERSON, Jay; *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto Press, Toronto, 2004.
- FRYE, Northrop; *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2000.
- FRYE, Northrop; “Manuel de style” [Trad. Tiphaine Samoyault]. In: *Littérature*, N°92, 1993. Le montage littéraire. pp. 117-124.
- FRYE, Northrop; *Creation and recreation*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 1980.
- FRYE, Northrop; *On culture and Literature. A collection of Review Essay*, The University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- FUERY, Patrick y Kelli; *Visual Cultures and Critical Theory*, Arnold Pub., Londres, 2003.
- FUMAROLI, Marc; *Le livre des métaphores*, Robert Laffont, París, 2012.
- FUMAROLI, Marc; *París-New York-París*, Acantilado, Barcelona, 2010.
- FUMAROLI, Marc; *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Gallimard, París, 2006.
- FUMAROLI, Marc; *Quand l'Europe parlait français*, Fallois, París, 2001.
- FUSSELL, Edwin S.; *Lucifer in harness. American meter, metaphor, and diction*, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- FUSU, Mihai; “Lucky l'esclave”, in *Le Courrier des pays de l'Est*, 2008/3 n° 1067, p. 61-66.
- GADAMER, Hans-Georg; *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg; *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg; *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg; *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg; *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991
- GADDA, Carlo Emilio; *Racconto italiano di ignoto del novecento*, G Einaudi, Turín, 1983.
- GADDA, Carlo Emilio; *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milán, 1966.
- GALARD, Jean; *Muerte de las bellas artes*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1973.
- GALENSON, David W.; *Artistic Capital*, Routledge, Londres-Nueva York, 2006.
- GALENSON, David W.; *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge U.P., Cambridge, 2009.
- GALENSON, David W.; *Old masters and young geniuses. The two life cycles of artistic creativity*, Princeton University Press, New Jersey, 2006.
- GALENSON, David W.; *Painting Outside the Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2001.
- GALIBERT, Jean-Paul; *Eloge de la contradiction*, éd. Publie.net, París, 2013.
- GALIBERT, Jean-Paul; «Hypertravail et chronophagie. L'envoûtement hypercapitaliste comme temps de travail imaginaire du consommateur», in *Multitudes* 2012/4 (n° 51), p. 120-126.
- GALIBERT, Jean-Paul; *Suicide et sacrifice. Le mode de destruction hypercapitaliste*, Lignes, París,

- 2012.
- GALIBERT, Jean-Paul; « Le bord de la solitude », in *Seuils, thresholds, soglitudes*, Université de Laval, Québec, 2010.
- GALIBERT, Jean-Paul; *L'idée de ludique*, éd. Publie.net, Paris, 2009
- GALIBERT, Jean-Paul; « Naissance de la plasticité », in revue *PLASTIR*, n° 13 (Revue Transdisciplinaire de Plasticité Humaine publiée par l'association Plasticités Sciences Arts), 2009.
- GALIBERT, Jean-Paul; « L'art plastique l'espace », in *Espaces-Temps.net*, revue électronique des Sciences Humaines et sociales, 2009.
- GALIBERT, Jean-Paul; *Invitations philosophiques à la pensée du rien*, éd. Léo Scheer, Paris, 2004.
- GALIBERT, Jean-Paul; « Un dialogue en palimpseste dans les Méditations » in *L'esprit cartésien*, Vrin, Paris, 2000.
- GALIBERT, Jean-Paul; *Socrate, une philosophie du dénuement*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- GALIBERT, Jean-Paul; "Malaise dans la réalité. Le point d'écriture de Wittgenstein". In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 72, fascicule 2, 1998. pp. 222-235.
- GALIBERT, Jean-Paul; « L'hypercapitalisme », in *Actuel Marx*, n°19, Presses universitaires de France, Paris, 1996.
- GALIBERT, Jean-Paul; "Déontologie de la peinture: Signe, sens et réel dans « La clef des songes » de Magritte", in *Degrés*, n°88, 1996, Bruselas.
- GALLOP, Jane (ed.); *Polemic. Critical or Uncritical*, Routledge, Londres-Nueva York, 2004.
- GALLOP, Jane; *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*, Macmillan, Londres, 1982.
- GAMBAZZI, Paolo; "La fin de l'art et l'apparaître sensible de l'oeuvre", In: *Revue internationale de philosophie*, 2002/3 n° 221, p. 389-409.
- GAMBONI, Dario; « Nubes cum figuris », in *Gradhiva* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 18 mai 2014, consulté le 03 janvier 2015. URL : <http://gradhiva.revues.org/2066>
- GAMBONI, Dario; *Portrait of the artist as a landscape*, Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2002.
- GAMBONI, Dario; *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, Londres, 1997.
- GAMBONI, Dario; "Le «symbolisme en peinture» et la littérature". In: *Revue de l'Art*, 1992, n°96. pp. 13-23.
- GAMBONI, Dario; "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle". In: *Romantisme*, 1991, n°71. pp. 9-17.
- GAMBONI, Dario; "Méprises et mépris [Éléments pour une étude de l'iconoclasm contemporain]", In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 2-28.
- GARCÍA, Dora; *I see words, I hear voices*, Sternberg Press, Berlín, 2015.
- GARCÍA, Dora; *Continuarración. Sobre sueños y crímenes*, Centro José Guerrero, Granada, 2014.
- GARCÍA DÜTTMANN, Alexander; *Philosophy of exaggeration*, Continuum, Londres-Nueva York, 2007.
- GARCÍA DÜTTMANN, Alexander; "Separated from Proust", In: *Angelaki, Journal of the theoretical humanities*, vol. 9, n°3, december 2004.
- GARCÍA DÜTTMANN, Alexander; *The Gift of Language*, The Athlone Press, Londres, 2000.

- GARCÍA OLIVO, Pedro; *Dulce Leviatán. Críticos, víctimas y antagonistas del Estado del Bienestar*, Bardo Editorial, Barcelona, 2014.
- GARCÍA OLIVO, Pedro; *Cadáver a la intemperie. Para una crítica radical de las sociedades democráticas occidentales*, Logofobia, Girona-Alacant, 2013.
- GARCÍA OLIVO, Pedro; *El educador mercenario*, Brulot, Madrid, 2009.
- GARCÍA OLIVO, Pedro; *El irresponsable*, Brulot, Madrid, 2007.
- GARDNER, Martin; *¿Tenían ombligo Adán y Eva?*, Editorial Debate, Madrid, 2001.
- GARDNER, Martin; *From the Wandering Jew to William F. Buckley, Jr. On Science, Literature, and Religion*, Prometheus Books, Nueva York, 2000.
- GARDNER, Martin; *Gardner's whys and Wherefores*, Prometheus Books, Nueva York, 1999.
- GARDNER, Martin; *Penrose tiles to trapdoor ciphers... and the return of Dr. Matrix*, Mathematical Association of America, Washintong DC, 1997.
- GARDNER, Martin; *Best Remembered Poems*, Dover Publications, Nueva York, 1992.
- GARDNER, Martin; *Circo Matemático*, Alianza, Madrid, 1985.
- GARDNER, Martin; *The magic numbers of Dr. Matrix*, Prometheus Books, Nueva York, 1985.
- GARDNER, Martin; *The Whys of a Philosophical Scrivener*, Quill, Nueva York, 1983.
- GARDNER, Martin; *Order and surprise*, Prometheus Books, Nueva York, 1983.
- GARDNER, Martin; *Mathematics, Magic and Mystery*, Dover, Nueva York, 1956.
- GARELLI, Jacques; “Cuando el verbo se pone a ser”, In: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- GARELLI, Jacques; *De l'identité à l'événement. La phénoménologie à l'épreuve de la science et de l'art contemporain*, Mimésis, París, 2004.
- GARELLI, Jacques; *Introduction au Logos du monde esthétique*, Beauchêsne, París, 2000.
- GARELLI, Jacques; “Sur la Mémoire du Monde”, in *Penser le Poème*, Encre Marine, 2000.
- GARELLI, Jacques; *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, coll. « Krisis », Éditions J. Millon, Grenoble, 1991.
- GARELLI, Jacques; *Le temps des signes*, Librairie des Méridiens – Klincksieck et Cie, París, 1983.
- GARELLI, Jacques; *Artaud et la question du Lieu*, París, José Corti, 1982.
- GARELLI, Jacques; *Le recel et la dispersion*, Gallimard, París, 1978.
- GARELLI, Jacques; *La gravitation poétique*, Mercure de France, Mayenne, 1966.
- GARRIDO, Miguel Ángel; *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Síntesis, Madrid, 2000.
- GARRINGTON, Abbie; *Haptic Modernism. Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2013.
- GAULT, Jean-Louis; “Dos estatutos del síntoma: 'Let us turn to Finn again'”, in: *NODVS*, XXXIV, Julio de 2011.
- GAUT, Berys; *Art, Emotion and Ethics*, University Press, Oxford-NY, 2007.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul; “L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett”. In: *Communication et langages*. N°105, 3ème trimestre 1995. pp. 13-28.
- GAY, Peter; *Why the Romantics Matter*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2015.
- GAY, Peter; *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.
- GAY, Peter; *Culture. The Outsider as Insider*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 2001.

- GAY, Peter; *Freud. A Life for Our Time*, W. W. Norton & Company, Inc., Londres-NY, 1998.
- GAY, Peter; *Freud for Historians*, Oxford Paperbacks, Oxford-Nueva York, 1986.
- GELL, Alfred; *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, Berg, Oxford-Nueva York, 1999.
- GELL, Alfred; *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Claredon Press, Oxford, 1998.
- GELL-MANN, Murray; *Selected Papers*, World Scientific Publishing Company, Singapur, 2010.
- GELL-MANN, Murray; *El quark y el jaguar*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- GENESTE, Bruno; “Beckett inusable alanguí”, in *L'en-je lacanien*, 2008/2 n° 11, p. 137-154.
- GENETTE, Gérard; *Metalepsis. De la figura a la ficción*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- GENETTE, Gérard; “Fiction ou diction”, In: *Poétique*, 2003/2 n° 134, p. 131-139.
- GENETTE, Gérard; *Figures V*, Seuil, París, 2002.
- GENETTE, Gérard; “Le genre comme œuvre”. In: *Littérature*, N°122, 2001. Aristote au bras long. pp. 107-117.
- GENETTE, Gérard; *Figures IV*, Éd. du Seuil, París, 1999.
- GENETTE, Gérard; *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, París, 1997.
- GENETTE, Gérard; *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, París, 1994.
- GENETTE, Gérard; *Fiction et diction*, Seuil, París, 1991.
- GENETTE, Gérard; *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GENETTE, Gérard; *Seuils*, Éditions du Seuil, París, 1987.
- GENETTE, Gérard; *Figures III*, Éditions du Seuil, París, 1986.
- GENETTE, Gérard et al.; *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, París, 1986.
- GENETTE, Gérard; *Nouveau discours du récit*, Seuil, París, 1983.
- GENETTE, Gérard y LEVONAS, Ann; “Boundaries of Narrative”, In: *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews. (Autumn, 1976), pp. 1-13.
- GENETTE, Gérard; *Mimologiques*, Seuil, París, 1976.
- GENETTE, Gérard; “La rhétorique restreinte”, In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 158-171.
- GENETTE, Gérard; *Figures II*, Éditions du Seuil, París, 1969.
- GENETTE, Gérard; “Vraisemblance et motivation”. In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 5-21.
- GENETTE, Gérard; “Le jour, la nuit”. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1968, N°20. pp. 149-165.
- GENETTE, Gérard; *Figures I*, Éditions du Seuil, París, 1966.
- GENIN, Christophe; *Réflexions de l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Éditions Kimé, París, 1998.
- GENIN, Christophe; “Caractères et signes: à quoi reconnaît-on la valeur éthique des représentations artistiques? Lecture de la Poétique d'Aristote”, in *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, vol. 28, n° 3-1, 2008-2009, p. 141-161
- GERE, Charlie; *Art, Time and Technology*, Berg, Oxford-Nueva York 2006.
- GERE, Charlie et al.; *Art practice in a digital culture*, Ashgate Pub., Farnham-Burlington, 2010.
- GEROULANOS, Stefeanos; *An Atheism that Is Not Humanist Emerges in French Thought*, Stanford U. Press, Stanford, 2010.
- GERSTENBERGER, Heide; *Impersonal Power*, Brill, Leiden-Boston, 2007.

- GERVAIS, Bertrand; “D’une étonnante dextérité dans l’art de l’enquête” , In: *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 30, 2010, p. 137-146.
- GERVAIS, Bertrand; “L’enfant effacé ou retrouver le fil d’une figure ”, In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 7, 2006, p. 67-87.
- GERVAIS, Bertrand; “Les terres dévastées de Pierre Yergeau: 1999 et la théorie des sphères parallèles”, In: *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, (94) 2006, p. 117-132.
- GERVAIS, Bertrand; “En quête de signes: de l’imaginaire de la fin à la culture apocalyptique. De l’imaginaire de la fin à la culture apocalyptique”, *Sociétés*, 2004/2 n° 84, p. 13-26.
- GERVAIS, Bertrand; “L’effacement radical: Maurice Blanchot et les labyrinthes de l’oubli”, In: *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 63-72.
- GERVAIS, Bertrand; “Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin”, In: *Protée*, vol. 27, n° 3, 1999, p. 7-18.
- GERVAIS, Bertrand; *À l’écoute de la lecture*, Éditions Nota Bene, Québec, 1993.
- GERVAIS, Bertrand; “Polar, scalaire et lecture”, In: *Tangence*, n° 38, 1992, p. 96-106.
- GERVAIS, Bertrand; “Les régies de la lecture littéraire”, In: *Tangence*, n° 36, 1992, p. 8-18.
- GIBBONS, Luke; *Joyce’s Ghosts. Ireland, Modernism, and Memory*, U. Chicago Press, Chicago-Londres, 2015.
- GIBSON, Andrew; *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*. Oxford: Oxford University Press, 2009. e-book. ebrary (database). ProQuest.
- GIBSON, Andrew; *Samuel Beckett. Critical Lives*, Reaktion, Londres, 2009.
- GIBSON, Andrew; *James Joyce Critical Lives*, Reaktion Books, Londres, 2006.
- GIBSON, Andrew; *Joyce’s revenge. History, Politics, and Aesthetics in Ulysses*, Oxford UP, Nueva York 2003.
- GIBSON, Andrew; *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*, Routledge, Londres-Nueva York, 1999.
- GIELEN, Pascal; *Creatividad y otros fundamentalismos*, Brumaria, Madrid, 2014.
- GIELEN, Pascal; *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*, Brumaria, Madrid, 2014.
- GIESBRECHT, Harvey y LEVIN, Charles; *Art in the Offertorium. Narcissism, psychoanalysis, and cultural metaphysics*, Rodopi, Ámsterdam-Nueva York, 2012
- GIL, Marie; “Proust et le théâtre. La mise en scène du théâtre et de sa critique dans A La Recherche du temps perdu”, in *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2006/4 Vol. 106, p. 901-912.
- GILMAN, Richard; *The making of modern drama (A study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke)*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1972.
- GILSON, Étienne; “Météores cartésiens et Météores scolastiques”. In: *Revue néo-scholastique de philosophie*. 22° année, N°88, 1920. pp. 358-384.
- GILSON, Étienne; “Météores cartésiens et Météores scolastiques (suite et fin)”. In: *Revue néo-scholastique de philosophie*. 23° année, N°89, 1921. pp. 73-84.
- GILSON, Jean-Paul; “Un rêve moebien”, In: *Moebius: écritures / littérature*, n° 65, 1995, p. 45-57.

- GINZBURG, Carlo; *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*, FCE, Bs. As., 2010.
- GINZBURG, Carlo; "L'oeil de l'étranger", In: *L'Homme*, 2008/3 n° 187-188, p. 33-39.
- GINZBURG, Carlo; "Conversation avec Orion", In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006/2 N° 82, p. 129-132.
- GINZBURG, Carlo; "Tolerancia y comercio. Auerbach lee a Voltaire", In: *Contrahistorias, la otra mirada de Clio*, n° 1, septiembre 2003-febrero de 2004.
- GINZBURG, Carlo; "Mémoire et distance. Autour d'une coupe d'argent doré (Anvers, ca. 1530)", In: *Diogène*, 2003/1 n° 201, p. 108-125.
- GINZBURG, Carlo; *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, Columbia University Press, Nueva York, 2001.
- GINZBURG, Carlo; *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores, Barcelona, 1999.
- GINZBURG, Carlo; "Making things strange. The Prehistory of a Literary Device". In: *Representations*, n° 56, Special Issue: The New Erudition. (Autumn, 1996). pp- 8-28.
- GINZBURG, Carlo; "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella", In: *Entrepasado*, n° 8, año 5, 1995.
- GINZBURG, Carlo; "Représentation: le mot, l'idée, la chose". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 46e année, N. 6, 1991. pp. 1219-1234.
- GINZBURG, Carlo; *Historia Nocturna*, Muchnik Editores, Barcelona, 1991.
- GINZBURG, Carlo; "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y método científico". In: *El signo de los tres*, Tusquets, Barcelona, 1989.
- GINZBURG, Carlo; "Mythologie germanique et nazisme. Sur un livre ancien de Georges Dumézil". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 40e année, N. 4, 1985. pp. 695-715.
- GINZBURG, Carlo y BONAN, Elsa; "Présomptions sur le sabbat". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 39e année, N. 2, 1984. pp. 341-354.
- GINZBURG, Carlo; "Domination symbolique et géographie artistique [dans l'histoire de l'art italien]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 40, novembre 1981. *Sociologie de l'œil*. pp. 51-72
- GINZBURG, Carlo y CASTELNUOVO, Enrico; "Domination symbolique et géographie artistique [dans l'histoire de l'art italien]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 40, novembre 1981. *Sociologie de l'œil*. pp. 51-72.
- GINZBURG, Carlo; "Folklore, magia, religione ", In: *Storia d'Italia, vol. 1*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1972.
- GIOVANNANGELI, Daniel; "Finitude et altérité dans l'esthétique transcendantale". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 91, N°89, 1993. pp. 14-30.
- GIOVANNANGELI, Daniel; "Hegel et l'origine de l'œuvre d'art". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 79, N°44, 1981. pp. 513-531.
- GIOVANNANGELI, Daniel; *Écriture et répétition*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1979.
- GIOVANNANGELI, Daniel; "Code et différence impure". In: *Littérature*, N°12, 1973. Décembre 1973. pp. 93-106.
- GIRARD, René; *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1983.
- GIRARD, René; *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982.
- GIRARD, René; *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset Éditeur, Paris, 1961.
- GIRARD, René; *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris, 1978.
- GIROUD, Lambert; "Aktivismus" in *Inter : art actuel*, n° 108, 2011, p. 50-51.
- GIROUD, Lambert; « Dadaction », in *Inter : art actuel*, n° 99, 2008, p. 11-12.
- GIROUD, Lambert; "Les revues de l'avant-garde au XXe siècle", in *Inter : art actuel*, n° 91,

- 2005, p. 27-31.
- GIROUD, Lambert; "L'art, c'est la vie, l'art pour la vie", in *Inter : art actuel*, n° 85, 2003, p. 22-23.
- GIROUD, Lambert; "Rebelle et furieux, vivant", in *Inter : art actuel*, n° 66, 1996, p. 35.
- GIROUD, Lambert; et al.; *Écrits dans la peinture*. Centre National des Arts Plastiques, Ministère de la Culture, Niza, 1984.
- GITELMAN, Lisa; *Paper knowledge. Toward a media history of documents*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 2014.
- GITELMAN, Lisa; *Raw Data. Is an Oxymoron*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2013.
- GITELMAN, Lisa; *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2006.
- GITELMAN, Lisa (ed.); *New Media 1740-1915*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2003.
- GITELMAN, Lisa; *Scripts, Grooves, and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford University Press, Stanford, 2000.
- GLEICK, James; *Time Travel. A History*, Pantheon, Londres, 2016.
- GLEICK, James; *The Information. A History, a Theory, a Flood*, Pantheon, Londres, 2011.
- GLEICK, James; *Genius. The life and science of Richard Feynman*, Pantheon, Londres, 1992.
- GLEICK, James; *Chaos: Making a New Science*, Viking-Penguin Books, Nueva York, 1987.
- GLISSANT, Edouard; *Philosophie de la Relation*, Gallimard, París, 2009.
- GLISSANT, Edouard; *Poétique, IV. Traité du Tout-Monde*, Gallimard, París, 1997.
- GLUCK, Barbara; *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, Bucknell UP, Lewisburg, 1979.
- GLUCK, Mary; *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard U. P, Cambridge Mass.-Londres, 2005.
- GODARD, Jean-Luc; "¿Los economistas? Hay que fusilarlos", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- GODARD, Jean-Luc; *Historia(s) del cine*, Caja Negra, Buenos Aires, 2007.
- GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef; *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Farrago, Tours, 2000.
- GODARD, Jean-Luc; *Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, Madrid, 1980.
- GODARD, Jean-Luc; *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971.
- GODFREY, M.; "The Artist as Historian", In: *October* 120: pp. 142-172, 2007.
- GODFREY, M.; *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2007.
- GOLDHILL, Simon; *The Buried Life of Things. How Objects Made History in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- GOLDHILL, Simon; *Freud's Couch, Scott's Buttocks, Brontë's Grave*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2011.
- GOLDHILL, Simon; *The Invention of Prose*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2002.
- GOLDHILL, Simon; *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge U.P, Cambridge, 1995.
- GOLDHILL, Simon; *Reading Greek Tragedy*, Cambridge U.P, Cambridge, 1986.

- GOLDSMITH, Kenneth; *Against Translation*, Jean Boîte, París, 2016 (8 x 32 pp. 8 books in a box. In English, French, Spanish, German, Chinese, Japanese, Russian, Arabic).
- GOLDSMITH, Kenneth; *Capital: New York, Capital of the 20th Century*, Verso, Londres-Nueva York, 2015.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Theory/Théorie*, Jean Boîte, París, 2015.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Seven American Deaths and Disasters*, powerHouse Books, Brooklyn, 2013.
- GOLDSMITH, Kenneth; "Rewriting Walter Benjamin's 'The Arcades Project'", <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/rewriting-walter-benjamins-the-arcades-project/>
- GOLDSMITH, Kenneth; *Uncreative writing: managing language in the digital age*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth; "Archiving Is The New Folk Art", <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/archiving-is-the-new-folk-art/>
- GOLDSMITH, Kenneth; *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*, Carrol & Graf, Nueva York, 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth; "Epiphanies", in *The Wire* 327, May 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth y DWORKIN, Craig; *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, Evanston, 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth; "Always Almost Obsolete, Always Almost New", <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/always-almost-obsolete-always-almost-new/>
- GOLDSMITH, Kenneth; "A Textual Ecosystem", <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/a-textual-ecosystem/>
- GOLDSMITH, Kenneth; "If I were to raise my children the way I write my books, I would have been thrown in jail long ago", <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/if-i-were-to-raise-my-children-the-way-i-write-my-books-i-would-have-been-thrown-in-jail-long-ago/>
- GOLDSMITH, Kenneth; "Provisional Language", <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/provisional-language/>
- GOLDSMITH, Kenneth; *Sports*, Make Now, Los Angeles, 2008.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Traffic*, Make Now, Los Angeles, 2007.
- GOLDSMITH, Kenneth; "I LOVE SPEECH", in *Poetry Foundation*, Chicago, Ill. 2007.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Sucking on Words*, Cornerhouse Press, York (GB), 2007.
- GOLDSMITH, Kenneth; "On Conceptual Writing", in *Poetry Foundation*, Chicago, Ill. 2007
- GOLDSMITH, Kenneth; *Weather*, Make Now, Los Angeles, 2005.
- GOLDSMITH, Kenneth; "Being Boring", presented at: The First Seance for Experimental Literature, Disney REDCAT Theatre, Los Angeles, November, 2004.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Day*, The Figures, Great Barrington (MA), 2003.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Head Citations*, The Figures, Great Barrington (MA), 2002.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Soliloquy*, Granary Books, New York, 2001.
- GOLDSMITH, Kenneth; *6799*, Zingmagazine Press, Nueva York, 2000.
- GOLDSMITH, Kenneth; *Fidget*, Coach House Books, Toronto, 2000.
- GOLDSMITH, Kenneth; *No. 111 2.7.96-19.20.96*, The Figures, Great Barrington (MA.), 1997.
- GOLDSMITH, Kenneth; "Bad Shit," in *zingmagazine*, Winter / Spring, 1996.
- GOLDSMITH, Kenneth; *No 115 10.1.95-10.11.95*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1995.
- GOLDSMITH, Kenneth; *73 Poems*, Permanent Press, Brooklyn, NY., 1994.
- GOLDSMITH, Kenneth; *No. 109 2.7.93-12.15.93*, Bravin Post Lee, Nueva York, 1994.
- GOLDSMITH, Kenneth; *No. 110 10.4.93-10.7.93*, Artists Museum, Lodz, 1993.
- GOLDSMITH, Kenneth; *No 105*, Beans Dear Press, Nueva York, 1992.

- GOLDSTEIN, Kurt; *The Organism*, Zone Books, Nueva York, 2000.
- GOLDSTEIN, Kurt; *Selected Papers. Ausgewählte Schriften*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1972.
- GOLDSTEIN, Kurt; *Human Nature in Light of Psychopathology*, Schocken Books, NY, 1963.
- GOLDSTEIN, Kurt; *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*, Springer Netherlands, La Haya, 1934.
- GOLSTON, Michael; *Poetic Machinations. Allegory, surrealism & postmodern poetic form*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 2015.
- GOMBIN, Richard; *The Radical Tradition: A Study in Modern Revolutionary Thought*, Methuen, Londres, 1978.
- GOMBIN, Richard; "French Leftism" in *Contemporary History* 7 (1972): 22-50.
- GOMBIN, Richard; *Les Origines du gauchisme*, Seuil, París, 1971.
- GOMBRICH, Ernst H.; *The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2014.
- GOMBRICH, Ernst H.; *Little History of the World*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2013.
- GOMBRICH, Ernst H.; *Los usos de las imágenes*, FCE, México, 2003.
- GOMBRICH, Ernst H.; *La Historia del arte*, Editorial Diana, México/Hong-kong, 1999.
- GOMBRICH, Ernst H.; "Mythe et réalité dans la radio allemande de la guerre". In: *Réseaux*, 1993, volume 11 n°62. pp. 161-178.
- GOMBRICH, Ernst H.; *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986.
- GOMBRICH, Ernst H.; *Ideal und Typus in cler iralienischen Renaissancemalerei: [do Vortrag wurde am 29. März 1982 in Diüsseldorf gehalten]/Ernst Gombrich. - Opladen: Westdeutscher Verlag, 1983.*
- GOMBRICH, Ernst H.; *Ideales e ídolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- GOMBRICH, Ernst H.; "Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye ", In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2. (Winter, 1980), pp. 237-273.
- GOMBRICH, Ernst H.; "The Museum: Past, Present and Future", In: *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3. (Spring, 1977), pp. 449-470.
- GOMBRICH, Ernst H.; "How to read a painting", In: *Saturday Evening Post*, Adventures of the mind, s.f.
- GOMBRICH, Ernst H.; *Art & Ilusion*, Phaidon Press, Pantheon Books Inc., Londres, 1960.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; "Pragmatique du discours et réciprocité de perspectives: à propos de Don Quichotte et Don Juan", In: *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 143-162.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; "Mimèsis transgressive. Sur la fonction linguistique et sociale des pratiques littéraires", In: *Le Plagiat. Actes du Colloque international d'Ottawa*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, pp. 105-122, 1992.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; "Bajtín y Adorno frente a la autonomía (relativa) de lo literario", *Revista de Occidente* 90, 1988, pp. 63-78.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; "Hacia una reintroducción de la dimensión diacrónica en el análisis del texto", *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria* XII. 30-32: 213-226. 1987.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; "Entre la philologie et la stylistique", In: *Études françaises*, vol. 23, n° 1-2, 1987, p. 171-185.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; *La subversión del discurso ritual*, Les Editions du Préambule, Longueuil, 1985.

- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “L’histoire littéraire: ses rapports avec la pragmatique du discours”, in Eva Kushner (éd.), *Renouvellement dans la théorie de l’histoire littéraire / Renewals in the Theory of Literary History*, Ottawa: Société Royale du Canada et Association Internationale de Littérature Comparée, 1984, pp. 211-220.
- GÓMEZ-MORIANA, “Autobiographie et discours rituel: La confession autobiographique au tribunal de l’Inquisition”, *Poétique* 56, 1984, pp. 444-460.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “Intertextualidad, interdiscursividad y parodia: sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca”, *Dispositio. Revista Hispánica de semiótica literaria* VIII. 22-23: 123-144, 1983.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “La evocación como procedimiento en el Quijote”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* VI: 191-223, 1983.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “Intertextualité, interdiscursivité et parodie. Pour une sémanalyse du roman picaresque”, *The Canadian Journal of Research in Semiotics* VIII: 15-32, 1981.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “Procédés de véridiction dans le roman picaresque espagnol”, in: A. Gómez-Moriana and K.R. Gürtler (éds.), *Le vraisemblable et la fiction. Recherches sur le contrat de véridiction*, Montréal: 1980.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “La subversión del discurso ritual. Una lectura intertextual del Lazarillo de Tormes”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* IV.2: 133-154. 1980.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio; “La subversión del discurso ritual II”, *Imprévue* 2: 37-67. 1980.
- GONTARSKI, S. E.; *Creative Involution. Bergson, Beckett, Deleuze*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2015.
- GONTARSKI, S. E.; *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014.
- GONTARSKI, S. E. (ed.); *Understanding Philosophy, Understanding Modernism*, Bloomsbury Academic, Londres-Nueva York, 2014.
- GONTARSKI, S. E.; “Beckett and Performance”, In: *Journal of Irish Studies* 17 (2002), Japan and Ireland: 89–97.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco; *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*, Nivola, Madrid, 2012.
- GOTTSCHALL, Jonathan; *The Professor in the Cage. Why Men Fight and Why We Like to Watch*, Penguin Press, Londres, 2015.
- GOTTSCHALL, Jonathan; *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston-Nueva York, 2012.
- GOTTSCHALL, Jonathan; *Literature, Science, and a New Humanities*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2008.
- GOUDEAU, Émile; *Paris qui consomme*, H. Beraldi, París, 1893.
- GOUDEAU, Émile; *Dix ans de bohème*, Henri du Parc, París, 1888.
- GOUDEAU, Émile; *La vache enragée*, Paul Ollendorff, París, 1885.
- GOULD, Stephen J.; *Dinosaur in a haystack: reflections in natural history*, Harvard U. P., Cambridge Mass.-Londres, 2011.
- GOULD, Stephen J.; *The lying stones of Marrakech : penultimate reflections in natural history*, Harvard U. P., Mass., 2011.
- GOULD, Stephen J.; “*Brontosaurus*” y la nalga del ministro, Crítica, Barcelona, 2008.
- GOULD, Stephen J.; *El pulgar del panda*, Ed. Crítica, Barcelona, 2006.
- GOULD, Stephen J.; *The Structure of Evolutionary Theory*, Harvard U. P., Mass., 2002.

- GOULD, Stephen J.; *Leonardo's mountain of clams and the Diet of Worms*, Harmony Books, Nueva York, 1998.
- GOULD, Stephen J.; *Full house. The spread of excellence from Plato to Darwin*, Harmony Books, New York, 1996.
- GOULD, Stephen J.; *La flecha del tiempo. Mitos y metáforas en el descubrimiento del tiempo geológico*, Alianza, Madrid, 1992.
- GOULD, Stephen J.; *Wonderful life: the Burgess Shale and the nature of history*, W.W. Norton & Company, Inc., Nueva York, 1989.
- GOULD, Stephen J.; *La falsa medida del hombre*, Ediciones Orbis, Buenos Aires, 1988.
- GOULD, Stephen J.; *Desde Darwin*, Hermann Blume Ed., Madrid, 1983.
- GOUX, Jean-Joseph; *Oedipus, Philosopher*, Stanford University Press, Stanford, 1994.
- GOUX, Jean-Joseph; *The Coiners of Language*, Univ. of Oklahoma Press, Norman-Londres, 1984.
- GRACQ, Julien; *A lo largo del camino*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- GRACQ, Julien; *Leyendo escribiendo*, Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005.
- GRACQ, Julien; "Familiarité du livre", In: *Médium*, 2004/1 N°1, p. 11-14.
- GRACQ, Julien; *Entretiens*, José Corti, París, 2002.
- GRACQ, Julien; *Préférences*, José Corti, París, 1995.
- GRACQ, Julien; *Les eaux étroites*, José Corti, París, 1976.
- GRACQ, Julien; *Lettrines 2*, José Corti, París, 1974.
- GRACQ, Julien; *La Presqu'île*, José Corti, París, 1970.
- GRACQ, Julien; *Lettrines*, José Corti, París, 1967.
- GRACQ, Julien; *La Littérature à l'estomac*, José Corti, París, 1950.
- GRACQ, Julien; *Un beau ténébreux*, José Corti, París, 1941.
- GRAEBER, David; *The utopia of rules. On technology, stupidity, and the secret joys of bureaucracy*, Melville House, Brooklyn-Londres, 2015.
- GRAEBER, David; *Revolutions in Reverse. Essays on Politics, Violence, Art, and Imagination*, Autonomedia, Brooklyn-Londres, 2011.
- GRAEBER, David; *Debt. The First 5,000 Years*, Melville House, Brooklyn-Londres, 2011.
- GRAEBER, David; *Direct action. An ethnography*, AK Press, Edimburgo-Oakland-Baltimore, 2009.
- GRAEBER, David; *Toward An Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*, Palgrave, Londres, 2001.
- GRAFF, Agnieszka; *This Timecoloured Place. The Time-Space Binarism in the Novels of James Joyce*, Peter Lang, Frankfurt, 2012.
- GRAHAM, Dan; *Rock My Religion. Writings and Projects 1965-1990*, The MIT Press, Cambridge-MA, 1993.
- GRANEL, Gérard; "Un cours de Gérard Granel : le travail aliéné dans les *Manuscrits* de 1844", In: *Cahiers philosophiques*, 2008/4 N° 116, p. 108-120.
- GRANEL, Gérard; "Cours de Gérard Granel: Lecture du § 43 d'Être et temps", *Cahiers philosophiques*, 2007/3 N° 111, p. 117-125.
- GRANEL, Gérard; *Le sens du temps et de la perception chez Husserl*, Gallimard, París, 1968.
- GRAVER, Lawrence y FEDERMAN, Raymond (eds.); *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Critical Heritage Series, Routledge, Londres, 1997.

- GREEN, André; *Illusions and disillusions of psychoanalytic work*, Karnac Books, Londres, 2011.
- GREEN, André et al.; *Le corps, le sens*, Seuil, París, 2007.
- GREEN, André; *Chain of Eros. The Actuality of the Sexual in Psychoanalysis*, Karnac, Londres, 2000.
- GREEN, André; *Fabric of Affect in the Psychoanalytic Discourse*, Routledge, Londres-NY, 1999.
- GREEN, André; *Révélations de l'inachèvement*, Les Belles Lettres, París, 1992.
- GREEN, André; *La déliaison*, Flammarion, París, 1992.
- GREEN, André; *Narcisismo de vida y narcisismo de muerte*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986.
- GREEN, André; *The Tragic Effet: The Oedipus Complex in Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- GREEN, F-C; "Le rire dans l'œuvre de Proust", In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1960, N°12. pp. 243-257.
- GREENBLATT, Stephen; *The Swerve. How the World Became Modern*, Norton & Co., Nueva York-Londres, 2011.
- GREENBLATT, Stephen; *The Norton Anthology of English Literature (Vol. 1 y 2)*, Norton & Co., Londres-Nueva York, 2005.
- GREENBLATT, Stephen; *Practicing New Historicism*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2000.
- GREENBLATT, Stephen; *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 1992.
- GREENBERG, Clement; *Homemade esthetics*, Oxford UP, Nueva York, 2000.
- GREENBERG, Clement; *Art et culture, essais critiques*, éd. Macula, París, 1988.
- GREENBERG, Clement; "Towards a Newer Laocoon" (1940), in *The Collected Essays and Criticism*, I. Perceptions and Judgments, 1939-1944, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1986.
- GREENBERG, Clement; "The case for Abstract Art", in *Saturday Evening Post*, Adventures of the mind n° 32, s.f.
- GREENBERG, Clement; "Avant-Garde and Kitsch", in: *Art and Culture*, 1936.
- GREENFELD, Liah; *Mind, Modernity, Madness. The Impact of Culture on Human Experience*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2013.
- GREENFELD, Liah; *Different Worlds. A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 1989.
- GREER, Germaine; *Shakespeare's Wife*, Harper Collins, Pymble-Toronto-Auckland-Londres-Nueva York, 2008.
- GREER, Germaine; *The Female Eunuch*, Harper Collins, Pymble-Toronto-Auckland-Londres-Nueva York, 2002.
- GREER, Germaine; *The madwoman's underclothes. Essays and occasional writings*, The Atlantic Monthly, Nueva York, 1986.
- GRIFFITHS, Bill; *Aspects of Anglo-Saxon Magic*, Anglo-Saxon Books, Norfolk, 1996.
- GRIFFITHS, Bill; *A history of the solar system ; Fragments: a history of the solar system*, Writers Forum, Londres, 1978.
- GRIFFITHS, Bill; *Twenty-five pages*, Writers Forum: Pirate Press, Londres, 1977.
- GRIFFITHS, Bill; *Forming four dock poems*, Pirate Press: Writers Forum, Londres, 1977.

- GRIFFITHS, Paul J.; *Decreation : the last things of all creatures*, Baylor University Press, Waco, 2014.
- GROENSTEEN, Thierry; *Comics and narration*, University Press of Mississippi, Jackson, 2013.
 GROENSTEEN, Thierry; *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009.
- GROS, Frédéric; *A Philosophy of Walking*, Verso, Londres-Nueva York, 2014.
 GROS, Frédéric; *Petite bibliothèque du marcheur*, Champs Flammarion, París, 2011.
- GROSSE, E.; *Les débuts de l'art*, Alcan, París, 1902.
- GROSSMAN, Evelyne; *L'angoisse de penser*, Minuit, París, 2008.
 GROSSMAN, Evelyne y ROGOZINSKI, Jacob; "Deleuze lecteur d'Artaud - Artaud lecteur de Deleuze", In: *Rue Descartes*, 2008/1 n° 59, p. 78-91.
 GROSSMAN, Evelyne y MARRATI, Paola; "Qu'est-ce qu'une pensée intempestive? (De Deleuze à Lynch)", *Rue Descartes*, 2008/1 n° 59, p. 2-5.
 GROSSMAN, Evelyne; "Appartenir, selon Derrida", In: *Rue Descartes*, 2006/2 n° 52, p. 6-15.
 GROSSMAN, Evelyne; *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*, París, Les Éditions de Minuit, París, 2004.
 GROSSMAN, Evelyne; *L'esthétique de Beckett*, SEDES, París, 1998.
 GROSSMAN, Evelyne y SALADO, Régis (dir.); *Samuel Beckett, L'écriture et la scène*, SEDES, París, 1998.
- GROSSVOGEL, David I.; *Four Playwrights and a Postscript (Brecht, Ionesco, Beckett, Genet)*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1962.
- GROSZ, Elizabeth; *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*, Duke University Press, Durham-Londres, 2011.
 GROSZ, Elizabeth; *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia U. Press, Nueva York-Chichester, 2008.
 GROSZ, Elizabeth; *Time Travels. Feminism, Nature, Power*, Allen & Unwin, Crows Nest, 2005.
 GROSZ, Elizabeth; *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*, Allen & Unwin, Crows Nest, 2004.
 GROSZ, Elizabeth; *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press Cambridge (Mass.)-Londres, 2001.
 GROSZ, Elizabeth; *Becomings. Explorations in Time, Memory and Futures*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1999.
 GROSZ, Elizabeth; *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, Nueva York, 1995.
 GROSZ, Elizabeth; *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, Routledge, Nueva York-Londres, 1995.
 GROSZ, Elizabeth; *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*, Routledge, Nueva York-Londres, 1990.
- GROYS, Boris; *On the flow*, Verso, Londres-Nueva York, 2016.
 GROYS, Boris; *On the new*, Verso, Londres-Nueva York, 2014.
 GROYS, Boris; *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014.
 GROYS, Boris; *Antología*, COCOM Press, México, 2013.

- GROYS, Boris; "Le musée pour l'installation d'art contemporain", In: *Hermès, La Revue*, 2011/3 n° 61, p. 69-75.
- GROYS, Boris; *The communist postscript*, Verso, Londres-NY, 2009.
- GROYS, Boris; *Art Power*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2008.
- GROYS, Boris; *Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios*, Pre-textos, Valencia, 2008.
- GROYS, Boris; "Images de pensée", In: *Multitudes*, 2005/3 no 22, p. 149-158.
- GROYS, Boris; *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, Nueva York, 1992.
- GROYS, Boris; "Perestroika, glasnost et postmodernisme", In: *Lignes*, 1987/1 n° 1, p. 34-43.
- GUALTIERI, Elena; *Virginia Woolf's Essays. Sketching the Past*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2000.
- GUALTIERI, Elena; "Bored by photographs: Proust in Venice" in *Photography and Literature in the XX Century*, Cambridge U. Press, Cambridge, 2005.
- GUASCH, Ana María; *La crítica dialogada*, CENDEAC, Murcia, 2007.
- GUASCH, Ana María; *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2002.
- GUATTARI, Félix; *Psychoanalysis and Transversality. Texts and Interviews 1955—1971*, Semiotext(e), Los Angeles, 2015.
- GUATTARI, Félix; *Chaosophy. Texts and Interviews 1972—1977*, Semiotext(e), Los Angeles, 2008.
- GUATTARI, Félix; *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*, Fundación Comunidad, Cali – Colombia, 2008.
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely; *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Traficantes de sueños, Madrid, 2005.
- GUATTARI, Félix; *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.
- GUATTARI, Félix y NEGRI, Toni; *Las verdades nómadas*, Akal, Madrid, 1999.
- GUATTARI, Félix; *Caosmosis*, Manantial, Bs. As., 1996.
- GUATTARI, Félix; *Cartografías del deseo*, La Marca, Buenos Aires, 1995.
- GUATTARI, Félix; *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 1990.
- GUATTARI, Félix; *Psicoanálisis y transversalidad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.
- GUBERN, Román; *Metamorfosis de la lectura*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- GUBERN, Román; *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- GUBERN, Román; *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- GUBERN, Román; *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000.
- GUBERN, Román; *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- GUBERN, Román; *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989.
- GUBERN, Román; *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- GUBERN, Román; *El simio informatizado*, Fundesco, Madrid, 1987.
- GUBERN, Román; *Comunicación y cultura de masas*, Península, Barcelona, 1977.
- GUBERN, Román; *Literatura de la imagen*, Salvat, Barcelona, 1974
- GUBERN, Román; *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.
- GUBERN, Román; *El lenguaje de los cómics*, Península, Barcelona, 1972.
- GUGGENHEIM, Michael; "Formless Discourse. The Impossible Knowledge of Change of Use / Formloser Diskurs. Umnutzung als Test architektonischen Wissens" in *Candide* n° 4, 7-

- 2011.
- GUGGENHEIM, Michael; "Building a Fetish - Sacrificing a House. Building Types as Technologies or Fetishes" in *Fetish and Consumption*, Merz&solitude, Stuttgart, 2009.
- GUGGENHEIM, Michael; "(Un-)Building Social Systems. The Concrete Foundations of Functional Differentiation." In *Observando Systemas, Vol 2.*, Ossandon, eds., México, 2008.
- GUILBAUT, Serge et al.; *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlánticas*, MACBA, Barcelona, 2007.
- GUILBAUT, Serge; *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno a París*, MACBA, Barcelona, 2007.
- GUIBERT, G r me y SALADIN, Matthieu; "Multiplicit  en oeuvre. Sp cificit  des circuits de production et diversité des pratiques jazzistiques", in *Sociologie de l'Art*, 2006/1 OPuS 8, p. 77-102.
- GUICHARNAUD, Jacques y June; *Modern French theatre, from Giraudoux to Genet*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1967.
- GUILFOYLE, Michael; *The Person in Narrative Therapy. A Post-structural, Foucauldian Account*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2014.
- GUILLAUME, Gustave; *Foundations for a Science of Language*, John Benjamins,  msterdam-Philadelphia, 1984.
- GUILLAUME, Gustave; *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*, Presses de l'Université Laval et Paris-Klincksieck, Québec-París, 1973.
- GUILLAUME, Gustave; *L'architectonique du temps dans les langues classiques r edit  avec Temps et verbe*, Champion, París, 1970.
- GUILLAUME, Gustave; *Langage et science du langage*, Presses de l'Université Laval, París-Nizet-Québec, 1964.
- GUILLOIN, Claude y LE BONNIEC, Yves; *Suicide, mode d'emploi. Histoire, technique, actualité*, Alain Moreau  d., París, 1982.
- GUINOISEAU, Stéphane; *En attendant Godot de Beckett:  tude de l'œuvre*, Hachette  ducation, París, 1995.
- GUISLAIN, Gilbert; *Balzac*, Studyrama, París, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *Digital. Pausen Konturen einer fl chtigen Gegenwart*, zu Plantem Verlag, Springe, 2015.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *Our Broad Present. Time and Contemporary Culture*, Columbia University Press, Nueva York, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, Stanford University Press, Stanford (CA), 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford (CA), 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *In 1926. Living on the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1998.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich; *Making sense in life and literature*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1992.
- GUSDORF, Georges; "La autenticidad", in: *RILCE*, Volumen: 28, Issue: 1, 2012, pp. 18 y ss.
- GUSDORF, Georges; *L'expérience humaine du sacrifice*, Werner Stubenvoll, Karlshuld, 2004.
[Reprod. de la ed. original: París : Presses Universitaires de France, 1948].
- GUSDORF, Georges; *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, París, 1991.
- GUSDORF, Georges; *L'homme romantique*, Payot, París, 1984.
- GUSDORF, Georges; *Fondements du savoir Romantique*, Payot, París, 1982.
- GUSDORF, Georges; *Les sciences humaines et la conscience occidentale*, Payot, París, 1973.
- GUSDORF, Georges; *La palabra*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- GUSDORF, Georges; *Les origines des sciences humaines: (antiquité, moyen age, renaissance)*, Payot, 1967.
- GUSDORF, Georges; *La vertu de force*, Presses Universitaires de France, París, 1960.
- GUSDORF, Georges; *Introduction aux sciences humaines : essai critique sur leurs origines et leur développement*, Les Belles Lettres, París, 1960.
- GUSDORF, Georges; *Mythe et métaphysique : introduction a la philosophie*, Flammarion, París, 1953.
- GUSDORF, Georges; *La Découverte de soi*, PUF, París, 1948.
- GUYOTAT, Pierre; *Leçons Sur la Langue Française*, Léo Scheer, París, 2011.
- GUYOTAT, Pierre; *Coma*, Mercure de France, París, 2006.
- GUYOTAT, Pierre; *Vivre*, Folio-Gallimard, París, 2003.
- GUYOTAT, Pierre; « Pierre Guyotat », *Lignes* 2001/1 (n° 4), p. 88-90.
- GUYOTAT, Pierre; *Littérature interdite*, Gallimard, París, 1972.
- GUYOTAT, Pierre; *Prostitution*, Gallimard, París, 1970.
- GUYOTAT, Pierre; *Éden, Éden, Éden*, Gallimard, París, 1970.
- GUYSIN, Brion; *Back In No Time*, Wesleyan, Middletown-Conn., 2002.
- HACKING, Ian; *Mad travelers: reflections on the reality of transient mental illnesses*, University of Virginia, Charlottesville-Londres, 1998.
- HAGMAN, George; *Creative Analysis. Art, creativity and clinical process*, Routledge, Londres-Nueva York, 2014.
- HAGMAN, George; *The Artist's Mind. A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*, Routledge, Londres-Nueva York, 2010.
- HAGMAN, George; *Aesthetic experience. Beauty, creativity, and the search for the ideal*, Rodopi, Amsterdam, 2005.
- HALBERSTAM, Judith; *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham-Londres, 2011.
- HALBERSTAM, Judith; *Masculinidad femenina*, Egales, Barcelona-Madrid, 2008.
- HALBERSTAM, Judith; *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, Nueva York, 2005.
- HALBERTAL, Moshe; *On sacrifice*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2012.
- HALBERTAL, Moshe; *Concealment and Revelation. Esotericism in Jewish Thought and its Philosophical Implications*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2007.
- HALBERTAL, Moshe; *People of the Book. Canon, Meaning, and Authority*, Harvard U. Press, Cambridge-Londres, 1997.

- HAMEL, Jean-François; *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Minuit, Paris, 2014.
- HAMEL, Jean-François; “Lorsque le récit devient autoréflexif: mises en abyme”, In: *Ciné-Bulles*, vol. 29, n° 4, 2011, p. 48-51.
- HAMEL, Jean-François; “Les ruines du progrès chez Walter Benjamin: anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent”, In: *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, pp. 7-14.
- HAMEL, Jean-François; *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, Paris, 2006.
- HAMEL, Jean-François; “Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo”, In: *Poétique*, 2005/4 n° 144, pp. 429-441.
- HAMEL, Jean-François; “Rien de nouveau sous les soleils. Répétition et origine de l'histoire dans L'Éternité par les astres de Blanqui”, in: *Protée*, vol. 28, n° 1, 2000, p. 45-58.
- HAMEL, Jean-François; “De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode*”, In: *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, (75) 2000, pp. 541-562.
- HAMEL, Jean-François; “Le paradoxe pragmatique de l'utopie. L'agonique de l'énoncé et de l'énonciation chez Platon, More et Zamiatine”, In: *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, pp. 123-137.
- HAMON, Philippe; “L'avarice en images: mutations d'une représentation”, In: *Seizième Siècle – 2008 – N° 4* p. 11-34.
- HAMON, Philippe; *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, Paris, 2001.
- HAMON, Philippe; “Pierrot photographe”. In: *Romantisme*, 1999, n°105. pp. 35-43.
- HAMON, Philippe; “Introduction. Fait divers et littérature”. In: *Romantisme*, 1997, n°97. pp. 7-16.
- HAMON, Philippe; *L'Ironie. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.
- HAMON, Philippe; “Voir la ville”. In: *Romantisme*, 1994, n°83. pp. 5-8.
- HAMON, Philippe; “Texte littéraire et référence”, In: *Tangence*, n° 44, 1994, p. 7-18.
- HAMON, Philippe; *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, Paris, 1989.
- HAMON, Philippe; “Le littéraire, la littérature, le social et la valeur”, *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 21-33.
- HAMON, Philippe; *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984.
- HAMON, Philippe; *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- HAMON, Philippe; “Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique”. In: *Littérature*, N°14, 1974. L'effet littéraire. pp. 114-122.
- HAMON, Philippe; “Pour un statut sémiologique du personnage”. In: *Littérature*, N°6, 1972. pp. 86-110.
- HAN, Byung-Chul; *Topología de la violencia*, Herder, Barcelona, 2016.
- HAN, Byung-Chul; *El aroma del tiempo*, Herder, Barcelona, 2015.
- HAN, Byung-Chul; *Filosofía del budismo Zen*, Herder, Barcelona, 2015.
- HAN, Byung-Chul; *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona, 2015.
- HAN, Byung-Chul; *Psicopolítica*, Herder, Barcelona, 2014.
- HAN, Byung-Chul; *En el enjambre*, Herder, Barcelona, 2014.
- HAN, Byung-Chul; *La agonía del Eros*, Herder, Barcelona, 2014.
- HAN, Byung-Chul; *Psicopolítica*, Herder, Barcelona, 2014.
- HAN, Byung-Chul; *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013.
- HAN, Byung-Chul; *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012.
- HAN, Byung-Chul; *Shanzhai 山寨 - Dekonstruktion auf Chinesisch*, Merve, Berlin 2011.
- HAN, Byung-Chul; *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*, Merve, Berlin 2005.
- HAN, Byung-Chul; *Was ist Macht*, Reclam, Stuttgart 2005.
- HAN, Byung-Chul; *Tod und Alterität*, Wilhelm Fink, Paderborn 2002.

- HANNA, Blake T; "Samuel Beckett: Traducteur de lui-même". In: *Meta* 17, no. 4 (1972): 220–224. Online e-article. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal. www.erudit.org/revue/meta/1972/v17/n4/003005ar.pdf
- HARARI, Roberto; "Psychanalyse post-joycienne. Quelques ponctuations", in *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2 n° 80, p. 61-80.
- HARARI, Roberto; *How James Joyce Made His Name*, Other Press, Nueva York, 2002.
- HARAWAY, Donna; *Manifestly Haraway*, U. of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2016.
- HARAWAY, Donna; *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2008.
- HARAWAY, Donna; *Crystals, Fabrics, and Fields. Metaphors That Shape Embryos*, North Atlantic Books, Berkeley, 2004.
- HARAWAY, Donna; *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.
- HARAWAY, Donna; *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, Nueva York-Londres, 1990.
- HARBISON, Robert; *Ruins and Fragments. Tales of loss and rediscovery*, Reaktion Books, Londres, 2015.
- HARBISON, Robert; *Reflections on Baroque*, Reaktion Books, Londres, 2000.
- HARTLEY, George; *The Abyss of Representation. Marxism and the Postmodern Sublime*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 2003.
- HARRIES, Karsten; *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's The Origin of the Work of Art*, Springer, Dordrecht-Heidelberg-Londres-Nueva York, 2009.
- HARRIES, Karsten; *Relearning from Las Vegas*, Univ Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2008.
- HARRIES, Karsten et al.; *Infinity and perspective*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001.
- HARRIES, Karsten; *The Ethical Function of Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1998.
- HARRIES, Karsten; *The Broken Frame. Three Lectures*, Catholic University of America Press, Washington DC, 1989.
- HARRIS, Jonathan; *Writing Back to Modern Art. After Greenberg, Fried and Clark*, Routledge, Londres-Nueva York, 2005.
- HARRIS, Jonathan; *Art, money, parties. New institutions in the political economy of contemporary art*, Liverpool University Press, Liverpool, 2004.
- HARRIS, Jonathan; *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, Londres-Nueva York, 2001.
- HARRISON, Charles et al. (eds.); *Art In Theory 1648-1815. An Anthology of Changing ideas*, Blackweel Pub., Malden-Oxford-Carlton, 2000.
- HARRISON, Charles et al. (eds.); *Art In Theory 1900-1990. An Anthology of Changing ideas*, Blackweel Pub., Oxford-Malden, 1992.
- HARRISON, Robert Pogue; *Juvenescence. A cultural history of our age*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2014.
- HARRISON, Robert Pogue; *Gardens. An Essay on the Human Condition*, University Of Chicago

- Press, Chicago-Londres, 2008.
- HARRISON, Robert Pogue; *The dominion of the dead*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2003.
- HARRISON, Robert Pogue; *Forests. The Shadow of Civilization*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 1993.
- HARRISON, Sylvia; *Pop art and the origins of post-modernism*, Cambridge U. Press, Cambridge, 2001.
- HARTMANN, Marie, “Fin de partie : l'étalement du temps”, in *L'information littéraire*, 2007/1 Vol. 59, p. 30-32.
- HARTUNG, Hans; *Autoportrait*, les presses du réel, Dijon, 2016.
- HARVEY, David; *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Bs. As., 1998.
- HASKELL, Francis; “Réorientation du goût à Florence et à Paris”. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°72, octobre-décembre 2001. pp. 5-16.
- HASKELL, Francis; *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Alianza, Madrid, 1989.
- HASKELL, Francis; *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984.
- HASKELL, Francis; “Les musées et leurs ennemis”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 103-106.
- HASKELL, Francis; *Rediscoveries in art*, Phaidon, Londres, 1976.
- HAZAN, Eric; *A History of the Barricade*, Verso, Londres-NY, 2015.
- HAZAN, Eric; *People's History of the French Revolution*, Verso, Londres-Nueva York, 2014.
- HAZAN, Eric; *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Seuil, París, 2004.
- HEBDIGE, Dick; *Subculture. The meaning of style*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002.
- HEBDIGE, Dick; *Hiding in the light. On images and things*, Routledge, Londres-Nueva York, 1988.
- HECHT, Jennifer Michael; *Stay. A History of Suicide and the Philosophies Against It*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2013.
- HECHT, Jennifer Michael; *The Happiness Myth. Why What We Think Is Right Is Wrong*, HarperCollins, San Francisco, 2007.
- HECHT, Jennifer Michael; *Doubt. A History. The Great Doubters and Their Legacy of Innovation from Socrates and Jesus to Thomas Jefferson and Emily Dickinson*, Harper, San Francisco, 2004.
- HECHT, Jennifer Michael; *The end of the soul. Scientific modernity, atheism, and anthropology in France*, Columbia University Press, Nueva York, 2003.
- HEGEL, George Wilhem F.; *Fenomenología del espíritu / Phänomenologie des Geistes*, Ed. Bilingüe, UAM-Abada Editores, Madrid, 2010.
- HEGEL, George Wilhem F.; *Filosofía real*, FCE, Madrid, 2006.
- HEGEL, George Wilhem F.; *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.
- HEGEL, George Wilhem F.; *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*, FCE, México, 1955.
- HEGEL, George Wilhem F.; *Lecciones sobre la historia de la filosofía II*, FCE, México, 1955.

- HEGEL, George Wilhem F.; *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, FCE, México, 1955.
- HEIDEGGER, Martin; *Ponderings II-VI. Black Notebooks 1931-1938*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2016.
- HEIDEGGER, Martin; *Quaderni neri 1931-1938. Riflessioni II-VI*, Bompiani, Milán, 2015.
- HEIDEGGER, Martin; *Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938)*, Klostermann, Frankfurt, 2014.
- HEIDEGGER, Martin; *Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938-1939)*, Klostermann, Frankfurt, 2014.
- HEIDEGGER, Martin; *Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941)*, Klostermann, Frankfurt, 2014.
- HEIDEGGER, Martin; *Die Kunst und der Raum / El arte y el espacio*, Ed. Bilingüe, Herder, Barcelona, 2012.
- HEIDEGGER, Martin; *Introducción a la investigación fenomenológica*, Síntesis, Madrid, 2008.
- HEIDEGGER, Martin; *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Alianza, Madrid, 2007.
- HEIDEGGER, Martin; *La pobreza*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- HEIDEGGER, Martin; *La idea de la metafísica y el problema de la concepción del mundo*, Herder, Barcelona, 2005.
- HEIDEGGER, Martin; *Parménides*, Akal, Madrid, 2005.
- HEIDEGGER, Martin; *¿Qué es la filosofía?*, Herder, Barcelona, 2004.
- HEIDEGGER, Martin; *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000.
- HEIDEGGER, Martin; *Tiempo y ser*, Tecnos, Madrid, 2000.
- HEIDEGGER, Martin; *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Trotta, Madrid, 2000.
- HEIDEGGER, Martin; *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.
- HEIDEGGER, Martin; *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
- HEIDEGGER, Martin; *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- HEIDEGGER, Martin; *Arte y poesía*, FCE, Buenos Aires, 1992.
- HEIDEGGER, Martin; *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- HEIDEGGER, Martin y FINK, Eugen; *Heráclito*, Ariel, Barcelona, 1986.
- HEIDEGGER, Martin; *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986.
- HEIDEGGER, Martin; *Nietzsche II*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961
- HEIDEGGER, Martin; *Nietzsche I*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961.
- HEIDEGGER, Martin; *Identität und Differenz*, Neske, Pfullingen, 1957.
- HEIDEGGER, Martin; *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt / Main, 1949.
- HEINICH, Nathalie; “L’art à l’épreuve de ses médiations”, In: *Médium*, 2009/2 N°19, p. 21-35.
- HEINICH, Nathalie; “L’administration de l’authenticité. De l’expertise collective à la décision patrimoniale ” In: P.U.F. | Ethnologie française, 2009/3 - Vol. 39, pages 509 à 519.
- HEINICH, Nathalie; “Ce que fait l’interprétation. Trois fonctions de l’activité interprétative”, In: *Sociologie de l’Art*, 2008/3 OPuS 13, p. 11-29.
- HEINICH, Nathalie; “Vers une science sociale de l’expérience”, In: *Revue du MAUSS*, 2006/2 n° 28, p. 403-413.
- HEINICH, Nathalie; “Objets, problématiques, terrains, méthodes: pour un pluralisme méthodique”, In: *Sociologie de l’Art*, 2006/2 OPuS 9 & 10, p. 9-9.
- HEINICH, Nathalie y FLAHAULT, François; “La fiction, dehors, dedans”, In: *L’Homme*, 2005/3 n° 175-176, p. 7-18.
- HEINICH, Nathalie; “Le muséum des muses. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du xix^e siècle”, In: *Revue d’Histoire des Sciences Humaines*, 2005/2 no 13, p. 209-226.

- HEINICH, Nathalie; "Antisexisme plutôt que féminisme", In: *Travail, genre et sociétés*, 2005/1 N° 13, p. 174-175.
- HEINICH, Nathalie; "L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs", In: *Politix*, 2005/3 n° 71, p. 121-136.
- HEINICH, Nathalie; "Les limites de la fiction", In: *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, p. 57-76.
- HEINICH, Nathalie; "Retour sur la notion d'élite", In: *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004/2 n° 117, p. 313-326.
- HEINICH, Nathalie; *La sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.
- HEINICH, Nathalie; "Sociologie de l'art contemporain: questions de méthode", In: *Espaces Temps*, 78-79, 2002. A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public. pp. 133-141.
- HEINICH, Nathalie; "Art contemporain, dérision et sociologie", In: *Hermès, La Revue*, 2001/1 n° 29, pp. 121-130.
- HEINICH, Nathalie; "Ce que la sociologie fait à l'art contemporain", In: *Sociétés & Représentations*, 2001/1 n° 11, p. 311-323.
- HEINICH, Nathalie; "Les rejets de l'art contemporain". In: *Publics et Musées*. N°16, 1999. Le regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), pp. 151-162.
- HEINICH, Nathalie; "L'amour de l'art en régime de singularité". In: *Communications*, 64, 1997. La création. pp. 153-171.
- HEINICH, Nathalie; "L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs", In: *Hermès, La Revue*, 1996/2 n° 20, p. 193-204.
- HEINICH, Nathalie; *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris, 1996.
- HEINICH, Nathalie; "Du harem au roman", In: *AGONE . Critique, Philosophie & Littérature*, numéro 14, Quand y a-t-il fiction ?, 1995.
- HEINICH, Nathalie; "Esthétique, symbolique et sensibilité. De la cruauté considérée comme un des beaux-arts". In: *AGONE . Critique, Philosophie & Littérature*, numéro 13, Valeur d'art, 1995.
- HEINICH, Nathalie; "Façons d'«être» écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité". In: *Revue française de sociologie*. 1995, 36-3. pp. 499-524.
- HEINICH, Nathalie; "Comment être plusieurs quand on est singulier: les manifestes et l'avant-garde artistique", In: *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, La Lettre Volée, Bruselas, 1994.
- HEINICH, Nathalie; "Publier, consacrer, subventionner: les fragilités des pouvoirs littéraires", In: *Ter rain*, n° 21, 1993.
- HEINICH, Nathalie; *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minit, Paris, 1993.
- HEINICH, Nathalie; "Les objets-personnes: fétiches, reliques et œuvres d'art", In: *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993.
- HEINICH, Nathalie; *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minit, Paris, 1991.
- HEINICH, Nathalie; "Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique". In: *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, 1991, p. 43-54.
- HEINICH, Nathalie; *Etre écrivain*, Centre National des Lettres, Paris, 1990.
- HEINICH, Nathalie; "D'un monde l'autre: du salon à l'édition", In: *Bulletin d'études proustiennes*, n° 21, 1990.
- HEINICH, Nathalie; "Arts et sciences à l'âge classique [Professions et institutions culturelles]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 66-67, mars 1987. Histoires d'art. pp. 47-78.
- HEINICH, Nathalie; "Au pied du mur: sur une fresque en milieu urbain", In: *Sociologie et sociétés*, vol. 21, n° 2, 1989, p. 91-101.
- HEINICH, Nathalie y POLLAK, Michael; "Le témoignage". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, juin 1986. L'illusion biographique. pp. 3-29.

- HEINICH, Nathalie; "La perspective académique [Peinture et tradition lettrée: la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au 17ème siècle]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 47-70.
- HEINICH, Nathalie; "L'aura de Walter Benjamin [Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 107-109.
- HEINICH, Nathalie; "Quelle vanité que la peinture". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 28, juin 1979. Les fonctions de l'art. pp. 77-78.
- HEISENBERG, Werner; *Kosmische Strahlung*, Springer, Berlin-Heidelberg, 1943.
- HEISENBERG, Werner; *The Physical Principles of the Quantum Theory*, Dover Pub., NY, 1930.
- HELD, René R.; *L'Œil du psychanalyste*, Payot, Paris, 1973.
- HELLMAN, Thomas; *Beckett, Babel et bilinguisme, suivi de Espaces*, Master's thesis in McGill University, 2004. Online e-thesis. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal. http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=79945&siilo_library=GEN01
- HENNING, Sylvie Debevec; *Beckett's Critical Complicity: Carnival, Contestation and Tradition*, UP of Kentucky, Lexington, 1988.
- HENROT-SOSTERO, Geneviève; "Le nom propre modifié de « Bergotte ». Un éventail de métonymies", in *Poétique*, 2008/4 n° 156, p. 453-472.
- HERBERT, Robert L.; *Modern Artists on Art*, Dover pub., Mineola-NY, 2000.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne; "Style de genèse et style d'auteur", in *Romantisme*, 2010/2 n° 148, p. 103-113.
- HESLA, David H.; *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1971.
- HIGGINS, Hannah; *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2002.
- HIGONNET, Margaret R.; "Manet and the multiple", in *Grey Room* 48, Summer 2012, pp. 102-116.
- HIGONNET, Margaret R.; *Comparatively Queer: Interrogating Identities across Time and Cultures*, Palgrave Macmillan, Nueva York-Londres, 2010.
- HIGONNET, Margaret R.; *Reconfigured spheres. Feminist explorations of literary space*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1994.
- HIGONNET, Patrice; *Paris. Capital of the World*, Harvard U. Press, Cambridge-Londres, 2005.
- HILBERG, Raul; *The Destruction of the European Jews*, Holmes & Meier, Nueva York-Londres, 1985.
- HILLIS MILLER, J.; *Communities in Fiction*, Fordham University Press, Nueva York, 2015.

- HILLIS MILLER, J.; *On Literature (Thinking in Action)*, Routledge, Nueva York-Londres, 2002.
- HILLIS MILLER, J.; *Reading Narrative*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998.
- HINTIKKA, Jaakko; *Socratic Epistemology. Explorations of Knowledge-Seeking by Questioning*, Cambridge University Press, Nueva York, 2007.
- HINTIKKA, Jaakko; "Existence and Predication from Aristotle to Frege", In: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. LXXIII, No. 2, September 2006.
- HINTIKKA, Jaakko; "On the different identities of identity: a historical and critical essay", In: *Language, Meaning, Interpretation*, pp. 117-139, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2004.
- HINTIKKA, Jaakko; *On Gödel*, Wadsworth, Belmont, USA, 2000.
- HINTIKKA, Jaakko; "Truth definitions, skolem functions and axiomatic set theory", In: *The Bulletin of Symbolic Logic*, vol. 4, nº 3 (1998).
- HINTIKKA, Jaakko; *Denying existence. The Logic, Epistemology & Pragmatics of Negatives Existentials and Fictional Discourse*, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht, 1997.
- HINTIKKA, Jaakko; "Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World", In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, nº 1, 1979, pp. 5-14.
- HINTIKKA, Jaakko; "Is', Semantical Games, and Semantical Relativity", In: *Journal of Philosophical Logic*, 8:4 (1979:Nov.), p. 433 y ss.
- HINTIKKA, Jaakko; "A revolution in the foundations of mathematics?", In: *The Journal of Symbolic Logic*, Vol. 22, No. 3. (Sep., 1957), pp. 245-249.
- HJELMSLEV, Louis; *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1984.
- HOCKETT, Ch. F.; *Curso de lingüística moderna*, Eudeba, Bs. As., 1971.
- HODEIR, Andre; *Les formes de la musique*, P.U.F. Que sais-je?, París, 2014.
- HODEIR, Andre; *The Andre Hodeir Jazz Reader*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
- HOFFMAN, Frederick J.; *Samuel Beckett. The Language of self*, Southern Illinois University Press, Feffer & Simons, Inc., Londres-Amsterdam, 1962.
- HÔFNER Eckhard; "Bouvard et Pécuchet et la science livresque. Remarques épistémologiques et poétologiques sur la dernière œuvre de Flaubert", in Alfonso de Toro (éd.), *Gustave Flaubert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.
- HOLLIER, Denis et al.; "Existentialism and Anti-Semitism", in *October*, Vol. 87, Jean-Paul Sartre's "Anti-Semite and Jew" (Winter, 1999), 27-31.
- HOLLIER, Denis; *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, Gallimard, París, 1995.
- HOLLIER, Denis; "À l'en-tête d'Holopherne". In: *Littérature*, N°79, 1990. Michel Leiris. pp. 16-28.
- HOME, Stewart; *Blood Rites of the Bourgeoisie (Semina nº 8)*, Book Works, Londres, 2010.
- HOME, Stewart; "To Make Shame More Shameful Still: Will Bill Brown Come Clean About Playing the Race Card", in *Disputations on Art, Anarchy and Assholism*, Sabotage Editions, Londres, 1997.
- HOME, Stewart; *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Aporia Press and Unpopular Books, Londres, 1988.
- HONNETH, Axel; *Pathologies of reason. On the legacy of critical theory*, Columbia University

- Press, Nueva York, 2009.
- HONNETH, Axel; *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1996.
- HOPKINS, David (ed.); *NEO-AVANT-GARDE*, Editions Rodopi, Ámsterdam-Nueva York, 2006.
- HOPKINS, David; *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2000.
- HORACIO; *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Cátedra, Madrid, 2007.
- HORKHEIMER, M.; *Teoría crítica*, Amorrortu, Bs. As., 2003.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th. W.; *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta, Madrid, 1998.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th. W.; *Lecciones de sociología*, Proteo, Bs. As., 1969.
- HORKHEIMER, M.; *La función de las ideologías*, Cuadernos Taurus, Madrid, 1966.
- HOUPPERMANS, Sjeff; *Marcel Proust constructiviste*, Rodopi, Ámsterdam-Nueva York, 2007.
- HOUSSET, Emmanuel; *Husserl et l'énigme du monde*, Éditions du Seuil, París, 2000.
- HOVEYDA, Fereydoun; *Histoire du roman policier*, Éditions du Pavillon, París, 1965.
- HUBERT, Marie-Claude; "Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante". In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1994, N°46. pp. 203-212.
- HUBERT, Marie-Claude; *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, J.Corti, París, 1987.
- HUGHES, Robert; *American Visions: The Epic History of Art in America*, The Harvill Press, Londres, 1998.
- HUGHES, Robert; *Nothing if Not Critical*, Harvill Press, Londres, 1990.
- HUGHES, Robert; *The Shock of the New*, A. Knopf, Nueva York, 1991.
- HUGHES, Robert; *Heaven and Hell in Western Art*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1968.
- HUGHES, Thomas P.; *Rescuing Prometheus Four Monumental Projects that Changed Our World*, Vintage, NY, 2000.
- HÜHN, Peter; *Eventfulness in British Fiction*, W. de Gruyter, Berlín-Nueva York, 2010.
- HÜHN, Peter et al.; *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, W. de Gruyter, Berlín-Nueva York, 2009.
- HÜHN, Peter et al.; *Handbook of narratology*, W. de Gruyter, Berlín-Nueva York, 2009.
- HUNKELER, Thomas; *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, París, 1998.
- HUSSERL, Edmund; *De la réduction phénoménologique. Textes posthumes (1926-1935)*, J Millon, Grenoble, 2007.
- HUSSERL, Edmund; *La représentation vide. Suive de Les Recherches Logiques, une oeuvre de percée...*, PUF, París, 2003.
- HUSSERL, Edmund; *Renovación del hombre y de la cultura*, Anthropos, Barcelona, 2002.
- HUSSERL, Edmund; *Husserliana XXIII: Phantasie, Bildebewusstsein, Erinnerung*, Kluwer Academics Publishers, Dordrecht-Boston-London, 1980 ; tr. fr. R. Kassis y J.-F. Pestureau

- (revisada por M. Richir), Jérôme Millon, Grenoble, 2002.
- HUSSERL, Edmund; *Lecciones de la fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Trotta, Madrid, 2002.
- HUSSERL, Edmund; *Meditaciones cartesianas*, FCE, México, 1996.
- HUSSERL, Edmund; *Investigaciones lógicas I*, Alianza, Madrid, s.f.
- HUSSERL, Edmund; *Notes sur Heidegger*, Minuit, París, 1993.
- HUSSERL, Edmund; *Chose et espace*, PUF, París, 1989
- HUSSERL, Edmund; *La terre ne se meut pas*, Minuit, París, 1989.
- HUSSERL, Edmund; *Las conferencias de París*, UNAM, México, 1988.
- HUSSERL, Edmund; *La idea de la fenomenología*, FCE, México, 1982.
- HUSSERL, Edmund; *Husserliana XIII-XIX-XV: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität, I*. Kern (éd.), 1973.
- HUSSERL, Edmund; *Lógica formal y lógica trascendental*, UNAM, México, 1962.
- HUSSERL, Edmund; *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México, 1962.
- HUSSERL, Edmund; *Husserliana VI: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, W. Biemel (ed.), 1954.
- HUSSERL, Edmund; *Husserliana II: Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, Ediciones M. Nijhoff, La Haye, 1950.
- HUSTON, Nancy; *Limbes: Un hommage à Samuel Beckett. Un endroit où aller 84*. Montréal, QC: Leméac; Arles: Actes Sud, 2000.
- HUHTAMO, Erkki; *Illusions in motion media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2013.
- HUTCHEON, Linda; *The politics of postmodernism*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002.
- HUTCHEON, Linda; *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres-Nueva York, 1994.
- HUTCHEON, Linda; *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, Londres-Nueva York, 1988.
- HUTCHEON, Linda; *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1981.
- HUYGHE, René (ed.); *Art and Mankind. Larousse Encyclopedia of Modern Art. From 1800 to the Present Day*, Prometheus Press, Nueva York, 1965.
- HUYGHE, René (ed.); *Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. Art and Mankind*, Prometheus Press, Nueva York, 1962.
- HUYSSSEN, A.; *Miniature metropolis: literature in an age of photography and film*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2015.
- HUYSSSEN, A.; *Después de la gran división*, Adriana Hidalgo, Bs. As., 2006.
- HUYSSSEN, A.; *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, 2003.
- HUYSSSEN, A.; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE, México, 2002.
- HUYSSSEN, A.; *Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia*, Routledge, Nueva York, 1995.

- HYPPOLITE, Jean; *Lógica y existencia*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 2014.
- HYPPOLITE, Jean; *Génesis y estructura de la «Fenomenología del Espíritu» de Hegel*, Península, Barcelona, 1974.
- HYPPOLITE, Jean; *Introduction a la Philosophie de l'histoire*, Marcel Rivière y Cié., París, 1948.
- IBÁÑEZ, Jesús; *A contracorriente*, Fundamentos, Madrid, 1997.
- IBÁÑEZ, Jesús; *Por una sociología de la vida cotidiana*, Siglo XXI, Madrid, 1994.
- IBÁÑEZ, Jesús; “El centro del Caos”, en *Revista Archipiélago* (Págs. 14-26), No 13. Archipiélago, Barcelona, 1992.
- IBÁÑEZ, Jesús; *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- IBÁÑEZ, Jesús; “Conceptos y usos de la postmodernidad”, in: Ibáñez, J. [et. al.] *Encuentros sobre modernidad y postmodernidad* (Págs. 91-96), FIM, Madrid, 1989.
- IBÁÑEZ, Jesús; “Cuantitativo/Cualitativo”, in: Reyes, R. (Dir.) , *Terminología científico-social* (Págs. 218-233), Anthropos, Barcelona, 1988.
- IBÁÑEZ, Jesús; “Tiempo de postmodernidad” (Págs. 27-66), in: Tono Martínez, J. (Ed.), *La polémica de la postmodernidad*, Libertarias, Madrid, 1986.
- IBÁÑEZ, Jesús et al.; *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Alianza, Madrid, 1986.
- IBÁÑEZ, Jesús; *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*, Siglo XXI, Madrid, 1985.
- IBÁÑEZ, Jesús; *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- ILLICH, Iván; *Obras reunidas vol. II*, FCE, México, 2008.
- ILLICH, Iván; *Obras reunidas vol. I*, FCE, México, 2006.
- ILLICH, Iván; *En el viñedo del texto*, FCE, México, 2002.
- ILLIES, Florian; *1913. Un año hace cien años*, Salamandra, Barcelona, 2013.
- IMBERT, Patrick; “Le plagiat et la construction des Amériques: relecture de Maurevert et de Borges à partir de Claude Mathieu”, In: *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, (81) 2002, p. 523-539.
- IMBERT, Patrick; “État-nation, canon littéraire, conscience de l'exclusion et postmodernité”, in *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 55-76.
- IMBERT, Patrick; “Critique littéraire et post-théorie”, in *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, p. 47-59.
- IMBERT, Patrick; “J'ai sommeil théoriquement ”, In: *Moebius : écritures / littérature*, n° 68, 1996, p. 61-64.
- IMBERT, Patrick; “Autobiographie et métalangage ”, In: *Tangence*, n° 45, 1994, p. 16-25.
- IMBERT, Patrick; “Intertexte, lecture/écriture canonique et différence ”, In: *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 153-168.
- IMBERT, Patrick; “La parole dans une civilisation de l'image”, in *Liaison*, n° 55, 1990, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “Bâtir et affirmer son originalité”, in *Liaison*, n° 57, 1990, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “Au-delà du consensus et du stéréotype” in *Liaison*, n° 58, 1990, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “Le "d'où venez-vous?" importe peu. Le "où allez-vous?" est plus significatif”, In: *Liaison*, n° 59, 1990, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “Une culture qui met l'enfant à l'aise” in *Liaison*, n° 52, 1989, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “Le monologue de sourds”, in *Liaison*, n° 54, 1989, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “L'écriture ne comble pas un vide”, in *Liaison*, n° 50, 1989, p. 48.
- IMBERT, Patrick; “L'Art à vif”, in *Liaison*, n° 49, 1988, p. 48.

- IMBERT, Patrick; "Tout texte fondateur en cache un autre!", In: *Lettres québécoises: la revue de l'actualité littéraire*, n° 47, 1987, p. 58-60.
- IMBERT, Patrick; "De la sociologie des cultures à la biologie", In: *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 44, 1986-1987, p. 78.
- IMBERT, Patrick; "Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne", in *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 37-47.
- IMBERT, Patrick; "Études littéraires : sur l'énonciation", In: *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 33, 1984, p. 94.
- IMBERT, Patrick; *Sémiotique et description balzacienne*, Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1978.
- INGARDEN, Roman; *La comprensión de la obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana-Taurus, México, 2005.
- INGARDEN, Roman; *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana-Taurus, México, 1998.
- INSTITUT DE PRÉHISTOIRE CONTEMPORAINE; *Fin du situationnisme paisible*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1993.
- INSTITUT DE PRÉHISTOIRE CONTEMPORAINE; *Revue de préhistoire contemporaine* n° 1, Institut de Préhistoire Contemporaine, Paris, 1982.
- IRELAND, Mardy S.; *Art of the Subject. Between Necessary Illusion and Speakable Desire in the Analytic Encounter*, Other Press, Nueva York, 2003.
- IRIGARAY, Luce; *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.
- IRIGARAY, Luce; *Je, tu, nous. Toward a Culture of Difference*, Routledge, NY-Londres, 1993.
- IRIGARAY, Luce; *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'Histoire*, Grasset, Paris, 1992.
- IRIGARAY, Luce; *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1985.
- IRIGARAY, Luce; "Sur l'éthique de la différence sexuelle". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 32, 1985. L'indépendance amoureuse. pp. 115-119.
- IRIGARAY, Luce; *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Minuit, Paris, 1983.
- IRIGARAY, Luce; "Où et comment habiter?". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 26, 1983. Jouir. pp. 139-143.
- IRIGARAY, Luce; "Quand nos lèvres se parlent". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 12, 1976. Parlez-vous française ? Femmes et langages I. pp. 23-28.
- IRIGARAY, Luce; "Ce sexe qui n'en est pas un". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 5, 1974. Les femmes font la fête font la grève. pp. 54- 58.
- IRIGARAY, Luce; "Psychanalyse et sexualité féminine". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 3, 1974. Ceci (n') pas (mon) corps. pp. 51-65
- ISER, Wolfgang; *Rutas de la interpretación*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2005.
- ISER, Wolfgang; *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, W. Fink Verlag, Munich, 1994.
- ISER, Wolfgang; *Sterne. Tristram Shandy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- ISER, Wolfgang; *El Acto De Leer*, Taurus, Madrid, 1976.
- ISOU, Jean Isidore; *Les lettristes sont irrécupérables*, Éd. Jannink, Paris, 2005.
- ISOU, Jean Isidore; *Manifestes du soulèvement de la jeunesse (1950-1966)*, Al Dante, Marsella, 2004.
- ISOU, Jean Isidore; *La Créatique ou la Novatique, 1941-1976*, Al Dante/Léo Scheer, Paris, 2003.

- ISOU, Jean Isidore; *Introduction à l'esthétique imaginaire*, Cahiers de l'externité, Paris, 2000.
- ISOU, Jean Isidore; *Contre l'internationale situationniste (1960-2000)*, Hors Commerce, Paris, 2000.
- ISOU, Jean Isidore; *Manifeste de l'excoordisme ou Du teisyndrome mathématique et artistique*, Galerie de Paris, Paris, 1992.
- ISOU, Jean Isidore; *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, Librairie la Guide, Paris, 1979.
- ISOU, Jean Isidore; *Manifeste pour une nouvelle psychopathologie et une nouvelle psychothérapie*, Lettrisme, Paris, 1971.
- ISOU, Jean Isidore; *Œuvres de spectacle (1951-1954)*, Gallimard, Paris, 1964.
- ISOU, Jean Isidore; *Traité de bave et d'éternité...: La Marche des jongleurs... Apologie d'Isidore Isou*, Gallimard, Paris, 1964.
- ISOU, Jean Isidore; *Initiation à la haute Volupté*, Aux Escaliers de Lausanne, Paris, 1960.
- ISOU, Jean Isidore; *L'International situationniste, un degré plus bas que l'arrivisme et l'englobant*, J. Grassin, Paris, 1960.
- ISOU, Jean Isidore; *Esthétique du cinéma*, Ur, Paris, 1953.
- ISOU, Jean Isidore; *Les journaux des dieux, roman, précédés de Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*, Aux Escaliers de Lausanne, Paris, 1950.
- ISOU, Jean Isidore; *Traité d'économie nucléaire, 1. Le Soulèvement de la jeunesse*, Aux Escaliers de Lausanne, Paris, 1949.
- ISOU, Jean Isidore; *Isou, ou, la Mécanique des femmes*, Aux Escaliers de Lausanne, Paris, 1949.
- ISOU, Jean Isidore; *L'Agrégation d'un nom et d'un messie. Roman*, Gallimard, Paris, 1947.
- ISOU, Jean Isidore; *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947.
- ITTEN, Johannes; *Art de la couleur*, Dessain et torla/Urania Verlag, Stuttgart, 2004.
- IZMIRLIEVA, Valentina; *All the names of the Lord. Lists, mysticism and magic*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2008.
- JACQUART, Emmanuel; *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris, 1998.
- JACQUART, Emmanuel; « Beckett : bibliographie ». In *Beckett par Beckett*, Éd. Pierre Chabert. Revue d'esthétique (numéro hors-série) : 423- 33.
- JACQUEMONT, Christiane Vymetal; *La luminotechnie dans le théâtre de Samuel Beckett: Dramaturgie et métaphysique*. PhD diss. Rice University, 1980. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database).
- JAËL, Marie; *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, Alcan, Paris, 1904.
- jagodzinski, jan y WALLIN, Jason; *Arts-Based Research. A Critique and a Proposal*, SensePublishers, Rotterdam, 2013.
- jagodzinski, jan; *Visual art and education in an era of designer capitalism. Deconstructing the oral eye*, Nueva York-Basingstoke, 2010.
- jagodzinski, jan; *Television and Youth Culture. Televised Paranoia*, Palgrave Macmillan, Nueva York-Basingstoke, 2008.
- jagodzinski, jan; *Music in Youth Culture. A Lacanian Approach*, Palgrave Macmillan, Nueva York-Basingstoke, 2005.
- jagodzinski, jan; *Youth fantasies. The perverse landscape of the media*, Palgrave Macmillan, Nueva York-Basingstoke, 2004.

- JAKOBSON, Roman; *Language in Literature*, The Belknap Press of HUP, Mass-Londres, 1987.
- JAKOBSON, Roman; *The framework of language*, Michigan Studies in the Humanities, Mich., 1980.
- JAKOBSON, Roman; *Ensayos de Poética*, FCE, Madrid, 1977.
- JAKOBSON, Roman y HALLE, Morris; *Fundamentals of Language*, Mouton, La Haya, 1971.
- JAKOBSON, Roman; “La première Lettre de Ferdinand de Saussure sur les anagrammes”, in *L'Homme*, Année 1971, Volume 11, Numéro 2, p. 15 – 24.
- JAKOBSON, Roman; *Selected Writings 2*, Mouton & co.-S. Gravenhage, La Haya, 1962.
- JAKOBSON, Roman; *Selected Writings 1*, Mouton & co.-S. Gravenhage, La Haya, 1962.
- JAKOBSON, Roman LÉVI-STRAUSS, Claude; “« Les Chats » de Charles Baudelaire”, in *L'Homme*, Année 1962, Volume 2, Numéro 1, p. 5 – 21.
- JAMESON, Fredric; *The modernist papers*, Verso, Londres-Nueva York, 2007.
- JAMESON, Fredric; *El realismo y la novela providencial*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- JAMESON, Fredric; *Archaeologies of the future*, Verso, Londres-Nueva York, 2005.
- JAMESON, Fredric; *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- JAMESON, Fredric; *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- JAMESON, Fredric; *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996.
- JAMESON, Fredric; *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995.
- JAMESON, Fredric; *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1992.
- JAMESON, Fredric; *Signatures of the visible*, Routledge, New York & London, 1992.
- JAMESON, Fredric; *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Visor, Madrid, 1989.
- JAMESON, Fredric; “Agons of the Pseudo-couple”. In: *Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1979.
- JAMESON, Fredric; “Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject”, in *Yale French Studies*, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. (1977), pp. 338-395.
- JAMESON, Fredric; “Demystifying Literary History”, in *New Literary History*, Vol. 5, No. 3, History and Criticism: I. (Spring, 1974), pp. 605-612.
- JAMESON, Fredric; *Marxism and form*, Princeton UP, Nueva Jersey, 1971.
- JANICAUD, Dominique; *La phénoménologie éclatée*, Éd. de l'Éclat, Paris, 1998.
- JANICAUD, Dominique; “Le temps de la nature et la mesure du temps”, In: *Philosophiques*, vol. 23, n° 2, 1996, p. 327-339.
- JANIK, Allan y TOULMIN, Stephen; *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 2001.
- JANIK, Allan et al.; *An Introduction to Reasoning*, Macmillan Pub., Nueva York-Londres, 1984.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *Pensar la muerte*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *L'imprescriptible*, Seuil, París, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *Lo puro y lo impuro*, Taurus, Madrid, 1990.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 3*, Seuil, París, 1980.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 2*, Seuil, París, 1980.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 1*, Seuil, París, 1980.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir; *Philosophie première*, PUF, París, 1953.

- JANOVER, Louis; *Tombeau pour le repos des avant-gardes*, Sulliver, Arles, 2005.
- JANOVER, Louis; "Maximilien Rubel : une œuvre à découvrir". In: *L'Homme et la société*, N. 119, 1996. Violence privée et politique. pp. 143-146.
- JANOVER, Louis; "Daniel Guérin, le trouble-fête". In: *L'Homme et la société*, N. 94, 1989. Dissonances dans la Révolution. pp. 83-93.
- JANVIER, Ludovic; "Dix ans d'écoute". In: *Littérature*, N°34, 1979. pp. 20-22.
- JANVIER, Ludovic; *Pour Samuel Beckett*, Minuit, Paris, 1966.
- JARMAN, Derek; *Chroma*, The Overlook Press, Woodstock • New York, 1995.
- JAUSS, Hans Robert; *Wege des Verstehens*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994.
- JAUSS, Hans Robert; *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1987.
- JAUSS, Hans Robert; *Historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1975.
- JAY, Martin (ed.); *Empires of vision : a reader*, Duke U. Press, Durham-Londres, 2014.
- JAY, Martin; *Essays from the edge: parerga and paralipomena*, University of Virginia Press, Charlottesville-Londres, 2011.
- JAY, Martin; *Fin de Siècle Socialism and Other Essays*, Routledge, Londres-Nueva York, 2009.
- JAY, Martin; *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.
- JAY, Martin; *Songs of experience. Modern American and European variations on a universal theme*-University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2005.
- JAY, Martin; *Refractions of Violence*, Routledge, Londres-Nueva York, 2003.
- JAY, Martin et al.; *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Ahmanson-Murphy Fine Arts Book, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2003.
- JAY, Martin; *Force fields : between intellectual history and cultural critique*, Routledge, Londres-Nueva York, 1993.
- JAY, Martin; "The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism", in *Visual Anthropology Review*, Volume 7 Number 1 Spring 1991, pp. 15-38.
- JAY, Martin; *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, Columbia U. Press, Nueva York, 1985.
- JEAN, Georges; *L'écriture mémoire des hommes*, Editions Gallimard, Paris, 1987.
- JENCKS, Charles; *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, Academy Editions, Londres, 1987.
- JENNY, Laurent; "L'effet Albertine", In: *Poétique* 2005/2 (n° 142), p. 205-218.
- JENNY, Laurent; "Nausée de Venise". In: *Littérature*, N°139, 2005. Marges. pp. 3-23.
- JENNY, Laurent; "La fin de l'intériorité", In : *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 155-159.
- JENNY, Laurent; "Présentation: retour sur la notion d'œuvre". In: *Littérature*, N°125, 2002. L'œuvre illimitée. pp. 3-11.
- JENNY, Laurent; "Hypertexte et Genèse. Naissance d'un grand récit". In: *Littérature*, N°125, 2002. L'œuvre illimitée. pp. 55-65.
- JENNY, Laurent; "Du style comme pratique". In: *Littérature*, N°118, 2000. pp. 98-117.
- JENNY, Laurent; "Sur le style littéraire". In: *Littérature*, N°108, 1997. pp. 92-101.
- JENNY, Laurent; "Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme?". In: *Littérature*, N°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 59-73.
- JENNY, Laurent; "Les aventures de l'automatisme". In: *Littérature*, N°72, 1988. Matière de poésie.

pp. 3-11.

JENNY, Laurent; "Le souffle et le soleil: rythme et symbolicit   chez Artaud". In: *Littérature*, N  35, 1979. pp. 89-124.

JENNY, Laurent; "La stratégie de la forme", In: *Poétique*, 27: 257-281, 1976.

JENNY, Laurent; "Le discours du carnaval". In: *Littérature*, N  16, 1974. pp. 19-36.

JENSEN, Derrick; *Endgame, Volume 2: Resistance*, Seven Stories Press, Nueva York-Londres-Melbourne-Toronto, 2006.

JENSEN, Derrick; *Endgame, Volume 1: The Problem of Civilization*, Seven Stories Press, Nueva York-Londres-Melbourne-Toronto, 2006.

JENSEN, Derrick y DRAFFAN, George; *Welcome to the Machine: Science, Surveillance, and the Culture of Control*, Chelsea Green Publishing Company, Vermont, 2004.

JENSEN, Derrick; *The Culture of Make Believe*, Context Books, Nueva York, 2002.

JENSEN, Derrick; *A Language Older Than Words*, Context Books, Nueva York, 2000.

JOHNSON, B.S; *Well Done God!: Selected Prose and Drama*, Picador, Londres, 2013.

JOHNSON, B.S; *See the Old Lady Decently*, Hutchinson, Londres, 1975.

JOHNSON, B.S; *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?*, Hutchinson, Londres, 1973.

JOHNSON, B.S; *The Unfortunates*, Seeker & Warburg, Londres, 1969.

JOLLES, André; *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, R  tsel, Spruch, Kasus, Memorabile, M  rchen, Witz*, Niemeyer Verlag, Tubinga, 1968.

JONES, Amelia y HEATFIELD, Adrian; *Repeat, Record. Live Art in History*, Intellect Books, Bristol-Chicago, 2012.

JONES, Amelia; *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2006.

JONES, Amelia; *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, The MIT Press, Cambridge, 2004.

JONES, Amelia y WARR, Tracey; *The artist's body*, Phaidon, Londres, 2000.

JONES, Amelia; *Performing the Body Performing the Text*, Routledge, Londres-Nueva York, 1999.

JONES, David Houston; *The Body Abject: Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Peter Lang, Oxford-Nueva York, 2000.

JORN, Asger; *Critique de la politique economique suivi de La Lutte finale*, Internationale Situationniste, Bruselas, 1960.

JOSELIT, David et al.; "A Questionnaire on Materialisms" in *OCTOBER* n   155, Winter 2016, pp. 3-110.

JOSELIT, David; *After art*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2013.

JOSELIT, David; *Feedback: Television against democracy*, MIT Press, Cambridge, 2007.

JOSELIT, David; *American art since 1945*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 2003.

JOUANNAIS, Jean-Yves; "Inconsciente contra Inconsciencia ", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.

JOUANNAIS, Jean-Yves; *L'usage des ruines: Portraits obsessionaux*,   d. Gallimard, París, 2012.

JOUANNAIS, Jean-Yves; *Horreur Comique*,   ditions du Centre Pompidou, París, 2004.

JOUANNAIS, Jean-Yves; *L'Idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Beaux Arts SAS, París, 2003.

JOUANNAIS, Jean-Yves; *Artistes sans oeuvres*,   ditions Hazan, París, 1997.

- JOUANNAUD, Laurent; "L'Innommable (1953)", In *Toxiques: Quand les livres font mal. Perspectives critiques*. Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- JOUVE, Vincent; "Les métamorphoses de la lecture narrative", In: *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 153-161.
- JOUVE, Vincent; *La Lecture*, Hachette, coll. « Contours littéraires », Paris, 1993.
- JOUVE, Vincent; *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., coll. « Écriture », Paris, 1992.
- JOUVE, Vincent; "Pour une analyse de l'effet-personnage". In: *Littérature*, N°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111
- JOYCE, James; *Sobre la escritura*, Alba Editorial, Barcelona, 2011.
- JOYCE, James; *Occasional, Critical & Political Writings*, OUP, Oxford, 2000.
- JOYCE, James; *Ulysses*, Penguin, Londres, 2000.
- JOYCE, James; *Ulises (I y II)*, RBA, Barcelona, 1995.
- JOYCE, James; *Retrato del artista adolescente*, RBA, Barcelona, 1995.
- JOYCE, James; *Dubliners*, Penguin, Londres, 1993.
- JOYCE, James; *Finnegans Wake*, Gallimard, Paris, 1982.
- JOYCE, James; *Finnegans Wake*, Faber & Faber, London, 1975.
- JULIET, Charles; *Rencontres avec Samuel Beckett*, P.O.L, Paris, 1999.
- JULIET, Charles; *Lambeaux*, P.O.L, Paris, 1995.
- JUNG, Carl Gustav; *Memories, Dreams, Reflection*, Vintage Books, Nueva York, 1989.
- JUNG, Carl Gustav; *La Psicología De La Transferencia*, Paidós, Barcelona, 1985.
- JUNG JAE-GON; "Une figure sans nom chez Proust". In: *Littérature*, N°107, 1997. Récits antérieurs. pp. 35-43.
- KACZYNSKI, Theodore J.; *Technological Slavery. The Collected Writings*, Feral House, Port Townsend (WA), 2010.
- KAFKA, Ben; *The Demon of Writing. Powers and Failures of Paperwork*, Zone Books, Nueva York, 2012.
- KAFKA, Franz; *Obras Inmortales*, EDAF, Madrid, 1976.
- KALB, Jonathan; *Beckett in performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- KALTENBECK, Franz; "L'extase déchiffrée", in *Savoirs et clinique*, 2007/1 n° 8, p. 107-115.
- KALTENBECK, Franz; "Le symptôme en acte", in *Savoirs et clinique*, 2006/1 n° 7, p. 9-21.
- KALTENBECK, Franz; "De la mère au symptôme », in *Savoirs et clinique*, 2003/1 n° 2, p. 9-15.
- KALTENBECK, Franz; "La psychanalyse depuis Samuel Beckett", in *Savoirs et clinique*, 2005/1 n° 6, p. 191-200.
- KANG, Minsoo; *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*, Harvard University Press, Cambridge Mas.-Londres, 2011.
- KANT, Immanuel; *Crítica del juicio*, Espasa, Madrid, 2001.
- KANT, Immanuel; *Kritik der praktischen Vernunft*, Reclam, Stuttgart, 1998.

- KANT, Immanuel; *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ariel, Barcelona, 1996.
- KANT, Immanuel; *Kritik der reinen Vernunft*, Reclam, Stuttgart, 1995.
- KANT, Immanuel; *Kritik der Ursteilskraft*, Reclam, Stuttgart, 1995.
- KAPLAN, Louise J.; *Cultures of Fetishism*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2006.
- KARATANI, Kojin; *The Structure of World History. From Modes of Production to Modes of Exchange*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 2014.
- KARATANI, Kojin; *History and repetition*, Columbia University Press, NY, 2012.
- KARATANI, Kojin; *Transcritique. On Kant and Marx*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2005.
- KAUFMANN, Vincent; "Angels of Purity", in *October 79* (1997): 49-68.
- KAUFMANN, Vincent; *Post Scripts. The Writer's Workshop*, Harvard University Press. Cambridge-Londres, 1994.
- KATZ, Danièle; "Beckett's Absent Paris: Malone Dies, Céline, and the Modernist City", in *Études anglaises*, 2006/1 Tome 59, p. 7-17.
- KEATINGE, Benjamin; "Beckett and Language Pathology", In: *Journal of Modern Literature 31*, no. 4 (Summer 2008): pp. 86-101. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- TEIGE, Karel; *The Minimum Dwelling*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2002.
- KELLER, John Robert; *Samuel Beckett and the Primacy of Love*, Manchester University Press, Manchester UK, 2002.
- KELLER, Luzius; "La biscotte salvatrice' A propos des Petites Madeleines de Marcel Proust", in *Poétique*, 2004/3 n° 139, p. 271-277.
- KELLEY, Mike; *Foul perfection : essays and criticism*, The MIT Press, Cambridge Mass.-Londres, 2003.
- KELLY, Michael; *A hunger for aesthetics : enacting the demands of art*, Columbia University Press, Nueva York-Chicester, 2012.
- KENNER, Hugh; *Mazes. 64 Essays*, North Point Press, San Francisco, 1989.
- KENNER, Hugh; *Dublin's Joyce*, Columbia University Press, Nueva York, 1987.
- KENNER, Hugh; *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce and Beckett*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1974.
- KENNER, Hugh; *A reader's Guide to Samuel Beckett*, Farrar-Straus-Giroux, Nueva York, 1973.
- KENNER, Hugh; *Samuel Beckett: A Critical Study*, University of California Press, Berkeley, 1968.
- KENNER, Hugh; *Gnomon. Essays on contemporary literature*, McDowell-Obolensky, Nueva York, 1956.
- KERN, Edith; *Existential Thought and Fictional Technique*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1970.
- KERN, Edith; "Moran-Molloy: The Hero as Author", In: *Perspective 11* (1959): 183-93.
- KERMODE, Frank; *Forms of Attention. Botticelli and Hamlet*, University Of Chicago Press,

- Chicago-Londres, 2011.
- KERMODE, Frank; *Pleasure and Change. The Aesthetics of Canon*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2004.
- KERMODE, Frank; *Romantic Image*, Routledge Classics, Londres-Nueva York, 2001.
- KERMODE, Frank; *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2000.
- KHAN, M . Masud R.; *Alienation in perversions*, Karnac, Londres, 1989.
- KIRBY, Michael; *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987.
- KIRBY, Michael; *The Art of Time*, Dutton, Nueva York, 1969.
- KIRSCHEN, Robert M; ‘The Influences of and on Samuel Beckett’. In: *Journal of Modern Literature* 31, no. 2 (Winter 2008): 143–148. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- KIRSCHENBAUM, Matthew G; *Track changes: a literary history of word processing*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Mass.)-Londres, 2016.
- KIRSCHENBAUM, Matthew G; *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2012.
- KITTLER, Friedrich; *The truth of the technological world. Essays on the genealogy of presence*, Stanford University Press, Stanford (CA), 2013
- KITTLER, Friedrich; *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford (CA), 1999.
- KITTLER, Friedrich; *Discourse Networks 1800_1900*, Stanford University Press, Stanford (CA), 1990.
- KIVY, Peter; *Once-Told Tales. Essay in Literary Aesthetics*, Wiley-Blackwell, Londres-Nueva York, 2011.
- KLEE, Paul; *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milán, 1984.
- KLEE, Paul; *Teoría del arte moderno*, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976.
- KLEE, Paul; *Notebook - The Thinking Eye*, Lund Humphries, Londres, 1973.
- KLEIN, Scott W.; *The Fictions of James Joyce and Wyndham Lewis. Monsters of Nature and Design*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 1994.
- KLINKOWITZ, Jerome; *You've Got to Be Carefully Taught. Learning and Relearning Literature*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 2001.
- KLINKOWITZ, Jerome; *Owning a piece of the minors*, SIU Press, Carbondale-Edwardsville, 1999.
- KLINKOWITZ, Jerome; *Literary subversions. New American fiction and the practice of criticism*, SIU Press, Carbondale-Edwardsville, 1985.
- KLUGE, Alexander; *Novedades de la antigüedad ideológica*, Brumaria, Madrid, 2015.
- KLUGE, Alexander; *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1993.
- KNABB, Ken; *The Realization and Suppression of Religion*; Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1977.
- KNABB, Ken; *Double-Reflection: Preface to A Phenomenology of the Subjective Aspect of*

Practical-Critical Activity; Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1974.

KNELL, Simon J.; *Museum Revolutions. How museums change and are changed*, Routledge, Londres-NY, 2007.

KNELL, Simon J.; *Museums in the Material World*, Routledge, Abingdon-NY, 2007.

KNOWLSON, James; *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*, Londres, 1997.

KNOWLSON, James y PILLING, John; *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Grove Press, Nueva York, 1979.

KNOWLSON, James; *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, Turrret Books, Londres, 1973.

KOENIG, Théodore; *L'aphorismose*, La Différence, París, 1995.

KOENIG, Théodore; *Philosophies*, Ed. Dell'Orso, Alessandria, 1990.

KOENIG, Théodore; *Analectes*, Rara international, Cognola ai Colli, 1990.

KOENIG, Théodore; *La métamorse*, Phantomas (Argon-La Proue), París-Bruselas, 1980.

KOFMAN, Sarah; *Camera Obscura. Of Ideology*, Cornell University Press, Ithaca-NY, 1998.

KOFMAN, Sarah; "Sacrée nourriture", In: *Les Cahiers du GRIF*, Hors-Série N. 3, 1997. Sarah Kofman. pp. 167-168.

KOFMAN, Sarah; "Tombeau pour un nom propre". In: *Les Cahiers du GRIF*, Hors-Série N. 3, 1997. Sarah Kofman. pp. 169-170.

KOFMAN, Sarah; *Nietzsche and Metaphor*, Athlon Press, Londres, 1994.

KOFMAN, Sarah; "La question des femmes : une impasse pour les philosophes". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 46, 1992, Provenances de la pensée femmes/philosophie. pp. 65-74.

KOFMAN, Sarah; *Freud and Fiction*, Polity Press, Oxford, 1991.

KOFMAN, Sarah; *Paroles suffoquées*, Galilée, París, 1987.

KOIVUKOSKI, Toivo; *After the Last Man. Excurses to the Limits of the Technological System*, Lexington Books, Lanham, 2008.

KOIVUKOSKI, Toivo y TABACHNICK, Edward; *Confronting Tyranny. Ancient Lessons for Global Politics*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, 2006.

KOIVUKOSKI, Toivo y TABACHNICK, Edward (eds.); *Globalization, Technology, and Philosophy*, State University of New York Press, 2004.

KOJÈVE, Alexandre; *La noción de autoridad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006.

KOJÈVE, Alexandre; *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Leviatán, Buenos Aires, 2006.

KOJÈVE, Alexandre; *La concepción de la antropología y el ateísmo en Hegel*, Leviatán, Buenos Aires, 2006.

KOJÈVE, Alexandre; *La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1982.

KOJÈVE, Alexandre; *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, París, 1968.

KOSELLECK, Reinhart; *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Columbia University Press, Nueva York, 2004.

KOSELLECK, Reinhart; *Aceleración, prognosis y secularización*, Pre-Textos, Valencia, 2003.

KOSELLECK, Reinhart; *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

KOSELLECK, Reinhart; *Critique and Crises. Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*, The MIT Press, Cambridge (MASS.), 1998.

- KOSOFSKY, Eve; *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham-Londres, 2002.
- KOSOFSKY, Eve (ed.); *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, Duke University Press, Durham-Londres, 1997.
- KOSOFSKY, Eve et al.; *Performativity and Performance*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995.
- KOSOFSKY, Eve; *Tendencias*, Routledge, Londres, 1994.
- KOSOFSKY, Eve; *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1990.
- KOSOFSKY, Eve; *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 1985.
- KOSTELANETZ, Richard; *Conversing with Cage*, Routledge, Londres-Nueva York, 2002.
- KOSTELANETZ, Richard; *Artists' Soho. 50 Episodes of Intimate History*, Fordham University Press, Nueva York, 2015.
- KOSTELANETZ, Richard; *Dictionary of the Avant-Gardes*, A Cappella Books, Chicago, 1993.
- KOSTELANETZ, Richard; *The new poetries and some old*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991.
- KOTT, Jan; "King Lear or Endgame", In: *Shakespeare Our Contemporary*, Doubleday, Garden City N.Y., pp. 87-124.
- KOTZ, Liz; *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2007.
- KOYRE, Alexandre; *Pensar la ciencia*, Paidós, Barcelona, 1994.
- KOYRE, Alexandre; *Místicos, espirituales y alquimistas*, Akal, Madrid, 1981.
- KOYRE, Alexandre; *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, París, 1973.
- KOYRE, Alexandre; *Études galiléennes*, coll. « Histoire de la pensée », Hermann, París, 1966.
- KOYRE, Alexandre; "Galilée et Platon". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 15e année, N. 6, 1960. pp. 1041- 1059.
- KOYRE, Alexandre; "De l'expérience imaginaire et de son abus". In: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*. 1960, Tome 13 n°3. pp. 197-245.
- KRACAUER, Siegfried; *Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Les Presses de l'Université Laval-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.
- KRACAUER, Siegfried; *Estética sin territorio*, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2006.
- KRACAUER, Siegfried; *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2005.
- KRACAUER, Siegfried; *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, Verso, Londres, 1998.
- KRACAUER, Siegfried; *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1994.
- KRACAUER, Siegfried; *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985.
- KRANTZ, Stewart; *Science and Technology in the Arts*, VanNostrand, Nueva York, 1974.
- KRAUSS, Rosalind E.; *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E. y MICHAUD, Eric ; "The Ends of Art According to Beuys", In: *October*,

- Vol. 45. (Summer, 1988), pp. 36-46.
- KRAUSS, Rosalind E.; *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1985.
- KRAUSS, Rosalind E.; "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition ", In: *October*, Vol. 18. (Autumn, 1981), pp. 47-66.
- KRAUSS, Rosalind E.; "Video: The Aesthetics of Narcissism ", In: *October*, Vol. 1. (Spring, 1976), pp. 50-64.
- KRIEGER, Murray; *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1992.
- KRISTEVA, Julia; *El genio femenino 3. Colette*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- KRISTEVA, Julia; *El genio femenino 2. Melanie Klein*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- KRISTEVA, Julia; *El genio femenino 1. Hannah Arendt*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- KRISTEVA, Julia; "L'impudence d'énoncer : la langue maternelle", in *Revue française de psychanalyse*, 2005/5 Vol. 69, p. 1655-1667.
- KRISTEVA, Julia; "Le Cantique des cantiques", in *Pardès*, 2002/1 N° 32-33, p. 65-78.
- KRISTEVA, Julia; *Los poderes de la perversión*, S.XXI, México, 1998.
- KRISTEVA, Julia; *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, París, 1988.
- KRISTEVA, Julia; *El lenguaje, ese desconocido*, Fundamentos, Madrid, París, 1988.
- KRISTEVA, Julia; *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París, Gallimard, París, 1987.
- KRISTEVA, Julia; *Historias de amor*, S. XXI, México, 1987.
- KRISTEVA, Julia; *Au commencement était l'amour*, Hachette, París, 1985.
- KRISTEVA, Julia; "La voix de Barthes". In: *Communications*, 36, 1982. pp. 119-123.
- KRISTEVA, Julia; *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, París, 1980.
- KRISTEVA, Julia; *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, Nueva York, 1980.
- KRISTEVA, Julia et. al.; *Locura y sociedad segregativa*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- KRISTEVA, Julia; "Unes femmes". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 7, 1975. Dé-pro-ré créer. pp. 22-27.
- KRISTEVA, Julia; *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX° siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, París, 1974.
- KRISTEVA, Julia; "La mutation sémiotique". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 25e année, N. 6, 1970. pp. 1497-1522.
- KRISTEVA, Julia; "Le mot, le dialogue, et le roman", in *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969.
- KRISTEVA, Julia; "La productivité dite texte". In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 59-83.
- KRISTEVA, Julia; "Poésie et négativité". In: *L'Homme*, 1968, tome 8 n°2. pp. 36-63.
- KRISTEVA, Julia; "Le geste, pratique ou communication?". In: *Langages*, 3e année, n°10, 1968. Pratiques et langages gestuels. pp. 48-64.
- KRIVOCHEN, Diego Gabriel; *Aspects of emergent cyclicity in language, physics, and computation*, PhD dissertation (in progress), University of Reading.
- KRIVOCHEN, Diego Gabriel; "On phrase structure building and labeling algorithms: towards a non-uniform theory of syntactic structures", in *The Linguistic Review* 32(3), 515-572, 2015.
- KRIVOCHEN, Diego Gabriel; "Language, chaos and entropy: A physical take on biolinguistics", in *Iberia : Volume 6* (2014), 27-74.
- KRIVOCHEN, Diego Gabriel & KOSTA, Peter; *Eliminating empty categories: A radically minimalist view on their ontology and justification*, Peter Laing, Frankfurt am Main, 2013.

- KRIVOCHEN, Diego Gabriel; *The syntax and semantics of the nominal construction, Frankfurt am Main, Peter Laing, 2012.*
- KRIVOCHEN, Diego Gabriel; “An introduction to Radical Minimalism I: On Merge and Agree”, in *Iberia* 3(2), 20–62, 2011.
- KROKER, Arthur y Marilouise; *Digital Delirium, New World Perspectives, Montreal, 1997.*
- KROKER, Arthur y Marilouise; *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins, New World Perspectives, Montreal, 1991.*
- KROKER, Arthur y Marilouise et al.; *Panic Encyclopedia. The Definitive Guide to the Postmodern Scene, St Martins Press, Londres, 1989.*
- KROKER, Arthur y COOK, D.; *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics, New World Perspectives, Montreal, 1986.*
- KRUGER, Barbara; *Remote Control. Power, Cultures, and the World of Appearances, The MIT Press, Cambridge-Londres, 1993.*
- KUBLER, George; *The Shape of Time. Remarks on the History of Things, Yale University Press, New Haven-Londres, 2008.*
- KURZWEIL, Ray; *How to Create a Mind. The Secret of Human Thought Revealed, Viking Books, Nueva York, 2012.*
- KURZWEIL, Ray; *Humanité 2.0. La bible du changement, M21 Éditions, París, 2007.*
- KURZWEIL, Ray; *Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology, Viking, NY, 2005.*
- KURZWEIL, Ray; *The Eternal E-Customer. How Emotionally Intelligent Interfaces Can Create Long-Lasting Customer Relationship, McGraw-Hill, Nueva York, 2000.*
- KURZWEIL, Ray; *The Age of Spiritual Machines. When Computers Exceed Human Intelligence, Viking Press, Nueva York, 1999.*
- KUSPIT, Donald Burton; *Aesthetics today, Allworth Press, Nueva York, 2000.*
- LABARTHE, Patrick; “Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art”, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/1 Vol. 101, p. 123-134.
- LACAN, Jacques; *El Seminario 16, De un Otro al otro, Paidós, Buenos Aires, 2008.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 10, La Angustia, Paidós, Buenos Aires, 2006.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 23, El sinthome, Paidós, Buenos Aires, 2006.*
- LACAN, Jacques; *Escritos, RBA, Barcelona, 2006.*
- LACAN, Jacques; *De los nombres del padre, Paidós, Buenos Aires, 2005.*
- LACAN, Jacques; *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome, Éditions du Seuil, París, 2005.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente, Paidós, Buenos Aires, 2003.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 8, La transferencia, Paidós, Buenos Aires, 2003.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 4, La relación de objeto, Paidós, Buenos Aires, 2001.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 7, La Ética del psicoanálisis, Paidós, Buenos Aires, 2000.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Paidós, Buenos Aires, 1992.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis, Paidós, Buenos Aires, 1992.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud, Paidós, Buenos Aires, 1991.*
- LACAN, Jacques; *El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, Paidós, Buenos Aires, 1990.*
- LACAN, Jacques; “Je ne veux pas...”, In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 41-42, 1989. L'imaginaire du

nucléaire. pp. 55-57.

- LACAN, Jacques; *El Seminario 3, Las Psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1984.
- LACAN, Jacques; *Psicoanálisis, Radiofonía y Televisión*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, París, 1975.
- LACAN, Jacques; *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Éditions du Seuil, París, 1975.
- LACAN, Jacques; *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, París, 1973.
- LACAN, Jacques; "Lituraterre". In: *Littérature*, N°3, 1971. Littérature. Octobre 1971. pp. 3-10.
- LACAN, Jacques; *Écrits II*, Éditions du Seuil, París, 1971.
- LACAN, Jacques; *Autres écrits*, Éditions du Seuil, París, 1966.
- LACAN, Jacques; *Écrits*, Éditions du Seuil, París, 1966.
- LACIVITA, Alison; *The Ecology of Finnegans Wake*, University Press of Florida, Gainesville, 2015.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; "El negacionismo estético", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *La conférence de Heidelberg 1988*, Lignes, París, 2014.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *La réponse d'Ulysse*, Lignes/IMEC, París, 2012.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *La imitación de los modernos*, La Cebra, Bs. As., 2010.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Préface à la disparition*, Christian Bourgois éd., París, 2009.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Écrits sur l'art*, Les Presses du réel, Ginebra, 2009.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Heidegger, la política del poema*; Trotta, Madrid, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *L'"allégorie"*, Galilée, París, 2006.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *La poesía como experiencia*, Arena Libros, Madrid, 2006.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Le chant des muses*, Bayard, París, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *La ficción de lo político*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Poétique de l'histoire*, Éditions Galilée, París, 2002.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc; *El mito nazi*, Anthropos, Barcelona, 2002.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Phrase*, Christian Bourgois éd., París, 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*, Presses Universitaires de France, París, 1998.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, William Blake & Co. Éd., Burdeos, 1995.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; *Musica Ficta*, Christian Bourgois éd., París, 1991.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. y NANCY, Jean-Luc; *Le Titre de la lettre*, Galilée, París, 1990.
- LACOUÉ-LABARTHE Ph. y NANCY Jean-Luc; *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, París, 1978.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; "Tradition et vérité. A partir de la philosophie". In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 53, fascicule 3-4, 1979, pp. 234-244.
- LAMARCHE, Bernard y LAMARCHE, Lise; "La chasse à l'oeuvre d'art", in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008/1 n° 1, p. 53-58.
- LAMARCHE, Bernard; "La fin tragique de Marcel Duchamp ou Duchamp-commissaire livré au prisme de la méthodologie" in *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 207, 2006, p. 19-21.
- LAMARCHE, Bernard; "L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio", in *Espace : Art actuel*, n° 57, 2001, p. 15-18.
- LAMARCHE, Bernard; "L'enveloppe du musée racontée", in *Espace : Art actuel*, n° 56, 2001, p. 25-28.
- LAMARCHE, Bernard; "Une étude de cas : Parachute et October", in *ETC*, n° 46, 1999, p. 32-34.

- LAMARCHE, Bernard; *Joseph Beuys*, Siruela, Madrid, 1994.
- LAMARCHE, Bernard; "La sculpture des Automatistes Espace : Art actuel", n° 25, 1993, p. 22-26.
- LAMARCHE, Bernard; "Les monuments de l'Est : notes à partir d'une exposition de Mark Lewis", in *Espace : Art actuel*, vol. 7, n° 4, 1991, p. 28-30.
- LAMARCHE, Bernard; "Des sculptures intolérables" in *Espace : Art actuel*, vol. 5, n° 3, 1989, p. 8-10.
- LAMARQUE, Peter; *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield International, Londres y Nueva York, 2014.
- LAMARQUE, Peter; *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford UP, Oxford-NY, 2010.
- LAMARQUE, Peter; *Analytic Approaches to Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2010.
- LAMARQUE, Peter; *Concise Encyclopedia of Philosophy of Language*, Pergamon, Oxford-NY-Tokyo, 1997.
- LAMARQUE, Peter y STEIN, Haugom Olsen; *Truth, Fiction and Literature*, Oxford UP, Oxford-NY, 1983.
- LA MOTTE Annette (de); *Au-delà du mot. Une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, LIT, Berlín-Hamburgo-Münster, 2004.
- LAMPERT, Nicolas; *A people's art history of the United States. 250 years of activist art and artists working in social justice movements*, The New Press, Londres-Nueva York, 2013.
- LAND, Nick; *Ccru - Writings 1997-2003*, Time Spiral Press, NY, 2015.
- LAND, Nick; *Phyl-Undhu. Abstract Horror, Exterminator*, Time Spiral Press, NY, 2014.
- LAND, Nick; *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*, Sequence-Urbanomic, Windsor Quarry-NY, 2011.
- LAND, Nick; *The Thirst for Annihilation. Georges Bataille and Virulent Nihilism*, Routledge, Londres-NY, 1992.
- LANG, Berel et al.; *The Holocaust. A Reader*, Blackwell Pub., Malden-Oxford-Carlton, 2005.
- LANG, Berel; *Holocaust. Interpretation, Misinterpretation, And The Claims Of History*, Indiana U. Press, Bloomington-Indianapolis, 2005.
- LANG, Berel; *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, John Hopkins U. Press, Baltimore-Londres, 2000.
- LANG, Berel; *The Anatomy of Philosophical Style. Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 1990.
- LANG, Berel; *Philosophy and the Art of Writing*, Bucknell University Press, East Brunswick-Londres-Toronto, 1983.
- LANZMANN, Claude; *La Tombe du divin plongeur*, Editions Gallimard, París, 2012.
- LANZMANN, Claude; *Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, París, 2009.
- LANZMANN, Claude; « Minuit à Tolède », *Les Temps Modernes* 2008/1 (n° 647-648), p. 7-13.
- LANZMANN, Claude; « Discours au Mémorial », in *Les Temps Modernes* 2006/1 (n° 635-636), p. 4-11
- LANZMANN, Claude; « Universalité des victimes, singularité des événements historiques », *Les Temps Modernes* 2006/1 (n° 635-636), p. 1-3.
- LANZMANN, Claude; "« Engagez-vous, rengagez-vous ». Sur Les Mots de Sartre", in *Les Temps Modernes* 2005/4 (n° 632-633-634), p. 62-67.

- LANZMANN, Claude; «Mon Sartre», *Les Temps Modernes* 2005/4 (n° 632-633-634), p. 5-10.
- LANZMANN, Claude; «Salut éternel à Jacques Derrida», in *Les Temps Modernes* 2005/1 (n° 629), p. 179-180.
- LANZMANN, Claude; «Un vivant qui passe», in *Les Temps Modernes* 2004/2 (n° 627), p. 160-188.
- LANZMANN, Claude; «L'humanitaire et le tragique de l'histoire», in *Les Temps Modernes* 2004/2 (n° 627), p. 1-9.
- LANZMANN, Claude; «Le sapeur Milner», in *Les Temps Modernes* 2004/1 (n° 626), p. 258-260.
- LANZMANN, Claude; «Guerre préventive ou apocalypse ?», in *Les Temps Modernes* 2003/2 (n°623), p. 1-2.
- LANZMANN, Claude; «Un cœur sec», in *Les Temps Modernes* 2002/4 (n° 620-621), p. 3-7.
- LANZMANN, Claude; «La haine originaire», in *Les Temps Modernes* 2002/2 (n° 618), p. 3-11.
- LANZMANN, Claude; «Le monument contre l'archive ?», in *Les cahiers de médiologie* 2001/1 (N° 11), p. 271-279.
- LANZMANN, Claude; *Shoah*, Gallimard, Paris, 1997.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B.; *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- LAPLANCHE, Jean; *Essays on Otherness*, Routledge, Londres-Nueva York, 1999.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B.; *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1982.
- LAPORTE, Dominique; *Historia de la mierda*, Pre-textos, Valencia, 1998.
- LAPORTE, Roger; *À l'extrême pointe: Proust, Bataille, Blanchot*, P.O.L, Paris, 1998.
- LAPORTE, Roger; «L'interruption – L'interminable», in *Lignes* 1994/1 (n° 21), p. 152-153.
- LAPORTE, Roger; «Tout doit s'effacer. Tout s'effacera», *Lignes* 1990/3 (n° 11), p. 13-21.
- LAROCHE, Hugues; «Être au parfum : la pyramide de Flaubert». In: *Romantisme*, 2000, n°107. pp. 23-36.
- LAROCHE, Yves; «Les dix avatars de l'art poétique: de La Poétique d'Aristote à Jean-Paul Daoust», In: *Québec français*, n° 156, 2010, p. 38-41.
- LAROCHE, Yves; «L'inespéré de René Char», In: *Liberté*, vol. 49, n° 3, (277) 2007, p. 47-54.
- LARUELLE, François; *Dictionary of Non-Philosophy*, Univocal Publishing, Minneapolis, 2013.
- LARUELLE, François; *Photo-Fiction, a Non-Standard Aesthetics*, Univocal, Minneapolis, 2012.
- LARUELLE, François; «Pour une science non-politique du pouvoir», in *Revue de métaphysique et de morale*, 2008/4 n° 60, p. 473-487.
- LARUELLE, François et al.; *Homo ex machina*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- LARUELLE, François et al.; *Le déclin de l'écriture*, Aubier-Flammarion, Paris, 1977.
- LASCAULT, Gilbert; « Martine HEREDIA, Tápies, Saura, Millares : l'art informel en Espagne », in *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 44-2 | 2014, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 17 décembre 2014. URL : <http://mcv.revues.org/5937>
- LASCAULT, Gilbert; «Les Tentations de saint Antoine et le monstrueux», comunicación pronunciada el 30 de Mayo en la Academie des Beaux-Arts, 30 mai 2007. Link: <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/thematiques.htm>
- LASCAULT, Gilbert; *Faire et défaire*, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1985.
- LASCAULT, Gilbert; *Boucles et nœuds*, Balland, Paris, 1981.
- LASCAULT, Gilbert; *Écrits timides sur le visible*, UGE, coll. 10/18, Paris, 1979.
- LASCAULT, Gilbert; *Figurées, défigurées: petit vocabulaire de la féminité représentée*, U.G.E (coll. 10/18), Paris, 1977.
- LASCAULT, Gilbert; *Un monde miné*, Christian Bourgois, Paris, 1975.

- LASCAULT, Gilbert; *Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, París, 1972.
- LASCAULT, Gilbert; "Grandville, un désir d'apocalypse", in *Vie des Arts*, n° 60, 1970, p. 20-21.
- LASCH, Christopher; *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Time*, Norton, Nueva York, 1984.
- LASCH, Christopher; *The Culture of Narcissism*, Norton, Nueva York, 1978.
- LATOURETIS, Bruno; *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2013.
- LATOURETIS, Bruno; *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, París, 2005.
- LATOURETIS, Bruno; *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1999.
- LAURETIS (de), Teresa; « Devenir inorganique », *Actuel Marx*, 2009/1 n° 45, p. 97-118.
- LAURETIS (de), Teresa; *Psychoanalysis, Literature and Film*, Palgrave, Londres-NY, 2008.
- LAURETIS (de), Teresa; *Resistance. Essays in Feminist Theory*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2007.
- LAURETIS (de), Teresa; *Alicia YA No. Feminismo, Semiotica, Cine*, Cátedra, Madrid, 2000.
- LAURETIS (de), Teresa; *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Horas y Horas, Madrid, 2000.
- LAURETIS (de), Teresa; *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987.
- LAUTMAN, Albert; *Mathematics, Ideas and the physical real*, Continuum, Londres-Nueva York, 2011.
- LAVAUD, Martine; "A propos des "Grotesques" (1844) : Gautier et l'échec littéraire". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, N°55. pp. 441-458.
- LAVAUD, Martine; "« Grotesque XIXe siècle » : le vertige relativiste des exhumations littéraires". In: *Romantisme*, 2001, n°114. pp. 41-49.
- LAVELLE, Louis; *La Parole et l'Écriture*, Artisan du livre, París, 1942.
- LAW, John; *After method. Mess in social science research*, Routledge, Londres-Nueva York, 2004.
- LAW, John; *Organizing Modernity. Social Ordering and Social Theory*, Wiley-Blackwell, Londres-Nueva York, 1993.
- LAW, John; *Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*, Routledge, Londres-Nueva York, 1991.
- LAWS, Catherine; *Headaches Among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2013.
- LAZARUS, Sylvain; *Antropologie du nom*, Seuil, París, 1996.
- LE BOT, Marc; *Les Météores*, Fata Morgana, Montpellier, 1999.
- LE BOT, Marc; *Le monde est en ordre*, Fata Morgana, Montpellier, 1999.
- LE BOT, Marc; *La Vie des animaux illustres*, Fata Morgana, Montpellier, 1997.
- LE BOT, Marc; "Écritures de papier", in *Les cahiers de médiologie*, 1997/2 N° 4, p. 191-196.
- LE BOT, Marc; *Théâtres et théorèmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996.
- LE BOT, Marc; *Quel ange n'est terrible?*, P.O.L, París, 1995.

- LE BOT, Marc et al.; *L'art d'aujourd'hui*, Éditions du Félin, Paris, 1993.
- LE BOT, Marc; "L'amour comme amour et l'art comme art" in *Lieux Extrêmes*, Paris, LES LIEUX EXTRÊMES DE L'ART, n° 2, 1991.
- LE BOT, Marc; *Une blessure au pied d'Oedipe*, Plon, Paris, 1989.
- LE BOT, Marc; *Les Noms propres des dieux*, Fata Morgana, Montpellier, 1989.
- LE BOT, Marc; "L'art n'a ni sens ni valeur", In: *ETC*, n° 7, 1989, p. 22-23.
- LE BOT, Marc; *Le Réel inviolé*, Fata Morgana, Montpellier, 1988.
- LE BOT, Marc; *L'oeil du peintre*, Gallimard, Paris, 1982.
- LE BOT, Marc; *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1979.
- LE BOT, Marc; *Figures de l'art contemporain*, U.G.E 10/18, Paris, 1977.
- LE BOT, Marc; "Séries et sérialités", in *Revue d'Esthétique*, N° 3/4, 1974, N° spécial : L'art de masse n'existe pas; pp. 27 y ss.
- LE BOT, Marc; "Valerio Adami, deux portraits de James Joyce", in *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 44, 1973, p. ?- ?.
- LE BOT, Marc; "Machinisme et peinture". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 22e année, n° 1, 1967. pp. 1-22.
-
- LE BRETON, David; "Rites personnels de passage", in *Hermes*, 43, 2005, págs. 101-108.
- LE BRETON, David; *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- LE BRETON, David; *Antropología del dolor*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
-
- LE BRUN, Annie; *Soudain un bloc d'abîme. Sade*, Gallimard, Paris, 2014.
- LE BRUN, Annie et al.; *L'Ange du bizarre. Le Romantisme noir : de Goya à Max Ernst*, Musée d'Orsay-Hatje Cantz Verlag, Paris-Ostfildern, 2013.
- LE BRUN, Annie; *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Gallimard, Paris, 2012.
- LE BRUN, Annie; *Ailleurs et autrement*, Gallimard, Paris, 2011.
- LE BRUN, Annie; *Appel d'air, réflexion sur la poésie*, Verdier/Poche, Paris, 2011.
- LE BRUN, Annie; *Vagit-prop. Lâchez tout et autres textes*, Éditions du Sandre, Paris, 2010.
- LE BRUN, Annie; *Si rien avait une forme, ce serait cela*, Gallimard, Paris, 2010.
- LE BRUN, Annie; *On n'enchaîne pas les volcans*, Gallimard, Paris, 2006.
- LE BRUN, Annie; *Du trop de réalité*, Gallimard, Paris, 2004.
- LE BRUN, Annie; *De l'éperdu*, Stock, Paris, 2000.
- LE BRUN, Annie; *Statue cou coupé*, Jean-Michel Place, Paris, 1996.
- LE BRUN, Annie; *De l'inanité de la littérature*, Les Belles Lettres, Paris, 1994.
- LE BRUN, Annie; *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, La Lettre volée, Bruselas, 1991.
- LE BRUN, Annie; *Surréalisme et subversion poétique*, University Lecture Series, Stanford, 1991.
- LE BRUN, Annie; *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990.
- LE BRUN, Annie; *Comme c'est petit un éléphant*, postface au « *Surmâle* », éd. Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990.
- LE BRUN, Annie; *Les Châteaux de la subversion*, Gallimard, Paris, 1986.
- LE BRUN, Annie; *À distance*, Jean-Jacques Pauvert aux éd. Carrère, Paris, 1984.
- LE BRUN, Annie; *Le Sentiment de la nature à la fin du XXe siècle*, éd. Atelier, Paris, 1982.
- LE BRUN, Annie; *Annuaire de lune*, Éd. Maintenant, Paris, 1977.
- LE BRUN, Annie; *Tout près, les nomades*, Éd. Maintenant, Paris, 1974.
- LE BRUN, Annie; *Les Mots font l'amour*, Éd. Losfeld, Paris, 1970.
- LE BRUN, Annie; "L'Humour noir", en *Entretiens sur le surréalisme*, éd. Mouton, Paris-La Haya, 1968.
- LE BRUN, Annie; *Sur-le-champ*, Éd. Surréalistes, Paris, 1997.

- LECARME, Jacques; "La terreur dans les lettres", In: *Les cahiers de médiologie* 2002/1 (N° 13), p. 155-165.
- LECERCLE, Jean-Jacques; *Badiou and Deleuze Read Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2012.
- LECERCLE, Jean-Jacques; *A Marxist Philosophy of Language*, Brill, Leiden-Boston, 2006.
- LECERCLE, Jean-Jacques y RILEY, Denise; *The Force of Language*, Palgrave Macmillan, Londres-NY, 2005.
- LECERCLE, Jean-Jacques y SHUSTERMAN, Ronald; "L'Emprise des signes", Seuil, Paris, 2002.
- LECERCLE, Jean-Jacques; *Deleuze and Language*, Palgrave Macmillan, Londres-NY, 2002.
- LEC'HVIEN, Pascal; "Proust ou la révolution", in *Savoirs et clinique*, 2004/2 no5, p. 41-47.
- LECLAIRE, Serge; *Escritos para el psicoanálisis I, Moradas de otra parte*, Amorrortu, BB.AA, 2000.
- LECLAIRE, Serge; *Escritos para el psicoanálisis II, Diabluras*, Amorrortu, BB.AA, 2000.
- LECLAIRE, Serge; *Matan a un niño*, Amorrortu, Buenos Aires, 1999.
- LECLAIRE, Serge; "Le réel dans le texte". In: *Littérature*, N°3, 1971. Octobre 1971. pp. 30-32.
- LECLERC, Yvan; *Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle*, Plon, Paris, 1991.
- LECLERC, Yvan; *La spirale & le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, SEDES, Paris, 1988.
- LECLERCQ, Pierre-Robert; *Avez-vous vu Daradada? Essai sur le métier de romancier*, Pierre Horay, Paris, 1977.
- LEE, Pamela M.; *New Games. Postmodernism After Contemporary Art*, Routledge, Londres-Nueva York, 2012.
- LEE, Pamela M.; *Kunst lehren / Teaching Art*, Städelschule, Frankfurt/Main, 2007.
- LEE, Pamela M.; *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 2004.
- LEE, Pamela M.; "Ultramoderne: Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art", in *Grey Room* 02, Winter 2001, pp. 46-77.
- LEFEBVRE, Henri; *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)*, S. XXI, México, 1976.
- LEFEBVRE, Henri; "Le marxisme éclaté". In: *L'Homme et la société*, N. 41-42, 1976. Critique et théorie Idéologie et pouvoir. pp. 3-12.
- LEFEBVRE, Henri; *Tiempos equívocos*, Kairós, Barcelona, 1976.
- LEFEBVRE, Henri; *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.
- LEFEBVRE, Henri; "L'État dans le monde moderne". In: *L'Homme et la société*, N. 37-38, 1975. Sociologie politique et culture théorie sociale et linguistique. pp. 3-23.
- LEFEBVRE, Henri; *La révolution urbaine*, Gallimard, Paris, 1970.
- LEFEBVRE, Henri; "Le droit à la ville". In: *L'Homme et la société*, N. 6, 1967. pp. 29-35.
- LEFEBVRE, Henri; "La Signification de la Commune", in *Arguments* 27-28 (1962): 11-19.
- LEFEBVRE, Henri; *Critique de la vie quotidienne. Vols. 1-2*; L'Arche, Paris, 1958-1961.
- LEFORT, Claude; *Democracia y representación*, Prometeo, Buenos Aires, 2011.
- LEFORT, Claude; *Complications: communism and the dilemmas of democracy*, Columbia UP, Nueva York, 2007.

- LEIRIS, Michel; *Écrits sur l'art*, CNRS Éd., Paris, 2011.
- LEIRIS, Michel; *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Gallimard, Paris, 1985.
- LEIRIS, Michel; *L'âge d'homme, précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, Paris, 1973.
- LE JUEZ, Brigitte; *Beckett before Beckett*, Souvenir Press, Londres, 2008.
- LE LIONNAIS, François; *De nombres remarquables*, Hermann, Paris, 1983.
- LE LIONNAIS, François (ed.); *Les grands courants de la pensée mathématique*, Cahiers du sud, Marsella, 1948.
- LENNON, Kathleen; *Imagination and the Imaginary*, Routledge, Londres-Nueva York, 2015.
- LEONARD, Miriam; *Tragic Modernities*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2015.
- LEONARD, Miriam; *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2006.
- LEONARD, Miriam; *Athens in Paris. Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2005.
- LEPLATRE, Olivier; “« L'aura de la voix » La (s)cène téléphonique dans A la recherche du temps perdu”, in *Poétique*, 2003/4 n° 136, p. 405-418.
- LÉVINAS, Emmanuel; *De l'évasion*, Le Livre de Poche, Paris, 1998.
- LÉVINAS, Emmanuel; *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Grasset, Paris, 1991.
- LÉVINAS, Emmanuel; *Autrement qu'être et au-delà de l'essence*, Le Livre de poche, Paris, 1978.
- LÉVINAS, Emmanuel; *De l'existence à l'existant*, Bibliothèque philosophique J. Vrin, Paris, 1963.
- LÉVINAS, Emmanuel; *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1961.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Des symboles et leurs doubles*, Editions Pion, Paris, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Arte, lenguaje, etnología*, S. XXI, México, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Mythologiques, Le cru et le cuit*, PLON, Paris, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *La pensée sauvage*, PLON, Paris, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Anthropologie structurale*,
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *Tristes Tropiques*, PLON, Paris, 1955.
- LEVIN, Harry; *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Nueva York, 1988.
- LEVIN, Harry; *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*, Oxford University Press, Nueva York, 1967.
- LEW, René; “Le langage comme littoral”, in *Che vuoi ?*, 2006/2 N° 26, p. 73-113.
- LEWIS-WILLIAMS, David; *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*, Thames & Hudson, Nueva York-Londres, 2004.
- LINGIS, Alphonso; *The First Person Singular*, Northwestern University Press, Evanston, 2007.
- LINGIS, Alphonso; *Body Transformations. Evolutions and Atavisms in Culture*, Routledge,

- Londres-NY, 2005.
- LINGIS, Alphonso; *Dangerous Emotions*, University of California Press, Berkeley, 2000.
- LINGIS, Alphonso; *The community of those who have nothing in common*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1994.
- LINGIS, Alphonso; *Abuses*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- LINGIS, Alphonso; *Phenomenological Explanations*, Springer, Dordrecht, 1987.
- LIPPARD, Lucy R.; *Six Years: The Dematerialization of the Art...*, California U. Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1997.
- LIPPARD, Lucy R.; *Changing, essays in art criticism*, A Dutton Paperback, Nueva York, 1971.
- LIVINGSTON, Ira; *Where God Comes From. Reflections on Science, Systems, and the Sublime*, Zero Books, Winchester-Washington, 2012.
- LIVINGSTON, Ira; *Arrow of chaos. Romanticism and postmodernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1997.
- LIVINGSTON, Ira (ed.); *Posthuman Bodies*, Indiana Univ. Press, Bloomington-Indianapolis, 1995.
- LODGE, David; *Lives in Writing*, Harvill Secker, Londres, 2014.
- LODGE, David; *El arte de la ficción*, Península, Barcelona, 2004.
- LODGE, David; *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, Harlow, 1999.
- LOJKINE, Stéphane; *Image et subversion*, J. Chambon, París, 2005.
- LOMBEZ, Christine; "Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett", in *Poétique*, 2003/3 n° 135, p. 355-379.
- LOPES, Dominic; *Beyond art*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2014.
- LOPES, Dominic y GAUT, Berys (eds.); *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, Londres-Nueva York, 2005.
- LÓPEZ PETIT, Santiago; *Amar y pensar. El odio de querer vivir*, Bella Terra, Barcelona, 2005.
- LÓPEZ PETIT, Santiago; *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*, Bella Terra, Barcelona, 2005.
- LÓPEZ PETIT, Santiago; *El Estado-Guerra*, Hiru, Hondarribia, 2003.
- LÓPEZ PETIT, Santiago; *Horror vacui*, S.XXI, Madrid, 1996.
- LORAUX, Nicole; "La guerre civile grecque et la représentation anthropologique du monde à l'envers". In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 212 n°3, 1995. pp. 299-326.
- LORAUX, Nicole; "Comment repolitiser la cité ?". In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 9-10, 1994. pp. 121-127.
- LORAUX, Nicole; "Aristophane et les femmes d'Athènes: réalité, fiction, théâtre [Note préliminaire]". In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 6, n°1-2, 1991. pp. 119-130.
- LORAUX, Nicole; "Théâtre grec : tragique ?". In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 3, n°1-2, 1988. pp. 5-12.
- LORAUX, Nicole; "La main d'Antigone". In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 1, n°2, 1986. pp. 165-196.
- LORAUX, Nicole; "Notes sur un impossible sujet de l'histoire". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 37-38, 1988. Le genre de l'histoire. pp. 112-124.
- LORAUX, Nicole; "Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations". In: *Du*

- châtiment dans la cité. Supplice corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982) Rome : École Française de Rome, 1984. pp. 195-224.*
- LORAUX, Nicole; "La cité comme cuisine et comme partage". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 36e année, N. 4, 1981. pp. 614-622.
- LORAUX, Nicole; "Le Héros et les mots". In: *L'Homme*, 1981, tome 21 n°4. pp. 87-94.
- LORAUX, Nicole; "Le Lit, la guerre". In: *L'Homme*, 1981, tome 21 n°1. pp. 37-67.
- LORAUX, Nicole; "La Grèce hors d'elle". In: *L'Homme*, 1980, tome 20 n°1. pp. 105-111.
- LORAUX, Nicole; "L'autochtonie : une topique athénienne. Le mythe dans l'espace civique". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 34e année, N. 1, 1979. pp. 3-26.
- LORAUX, Nicole; "Socrate contrepoison de l'oraison funèbre. Enjeu et signification du Ménexène". In: *L'antiquité classique*, Tome 43, fasc. 1, 1974. pp. 172-211.
- LORAUX, Nicole; "Le Mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale". In: *L'Homme*, 1978, tome 18 n°3-4. De l'idéologie. pp. 238-242.
- LORAUX, Patrice; "A la altura del autor. Propositiones de ajuste", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- LORAUX, Patrice; « La pierre dans l'âme », in Dominique Janicaud (éd.), *L'intentionnalité en question*, Éditions Vrin, Paris, 1995, pp. 181-198.
- LORAUX, Patrice; *Le tempo de la pensée*, Seuil, Paris, 1993.
- LOREAU, Max; *De la création. Peinture, poésie, philosophie*, Éditions Labor, Bruselas, 1998.
- LOSURDO, Domenico; "Une catégorie centrale du révisionnisme: le concept de guerre civile internationale", in *Cités*, 2007/1 n° 29, p. 13-23.
- LOSURDO, Domenico; « Pour une critique de la catégorie de totalitarisme », in *Actuel Marx*, 2004/1 n° 35, p. 115-147.
- LOSURDO, Domenico; "Fichte et la question nationale allemande", in *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2001/2 N° 14, p. 297-319.
- LOSURDO, Domenico; "La 'philosophie allemande' entre les idéologies", 1789-1848. In: *Genèses*, 9, 1992. pp. 60-89.
- LOSURDO, Domenico; "Heidegger et la démission de la philosophie allemande (fin)". In: *L'homme et la société*, N. 97, 1990. Est-Ouest : Vieux voyants, nouveaux aveugles. pp. 103-117.
- LOSURDO, Domenico; "Heidegger et la démission de la philosophie allemande". In: *L'Homme et la société*, N. 95-96, 1990. Mission et démission des sciences sociales. pp. 161-172.
- LOTMAN, Yuri M.; *La semiosfera III*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 2000.
- LOTMAN, Yuri M.; *Cultura y explosión*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- LOTMAN, Yuri M.; *La semiosfera II*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1998.
- LOTMAN, Yuri M.; *La semiosfera I*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1996.
- LOTMAN, Yuri M.; *Estructura del texto artístico*, Itsmo, Madrid, 1988.
- LOUAR, Nadia; *Bilingualism in Beckett' Work*. PhD diss. University of California, 2004. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.
- LOUETTE, Jean-François; "Sartre et la mort : "Le mur" et après", in *Études françaises*, vol. 49, n° 2, 2013, p. 17-34.
- LOUETTE, Jean-François; "Bataille et Dostoïevski via Thibaudet, Gide, Chestov. Jalons", in *Tangence*, n° 86, 2008, p. 89-103.
- LOUETTE, Jean-François; "Infirmas de l'univers et figures humaines. Bataille entre Queneau et

- Leiris”, in *Littérature* 2008/4 (n° 152), p. 119-133.
- LOUETTE, Jean-François; “Sartre anarchiste, ou démocrate en prose ?”, in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2006/2 (Vol. 106), p. 285-306.
- LOUETTE, Jean-François; “Portraits de l'écrivain contemporain”, in *Les cahiers de médiologie* 2003/1 (N° 15), p. 59-66.
- LOUETTE, Jean-François; « Jean-Paul Sartre en classe », in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2002/3 (Vol. 102), p. 417-441.
- LOUETTE, Jean-François; *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Belin, Paris, 2002.
- LOUETTE, Jean-François; “Huis clos et ses cibles (Claudel, Vichy)”. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1998, N°50. pp. 311-330.
- LOUETTE, Jean-François; “La Nausée, roman du silence”. In: *Littérature*, N°75, 1989. La voix, le retrait, l'autre. pp. 3-20.
- LUCA, Ghérasim; *The inventor of love & other writings*, Black Widow Press, Boston, 2009.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Lives of the Great Twentieth Century Artists*, Rizzoli, Nueva York, 1999.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Art Today*, Phaidon, Londres, 1995.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Dictionary of Art Terms*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 1984.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Art in seventies*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 1980.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Late Modern. Visual arts since 1945*, Frederick A. Praeger, Nueva York, 1969.
- LUKACS, Georg; *Historia y conciencia de clase*, ed. Ciencias sociales, La Habana, 1970.
- LUKACS, Georg; *Estética I, 4*, Grijalbo, Barcelona, 1967.
- LUKACS, Georg; *Estética I, 3*, Grijalbo, Barcelona, 1966.
- LUKACS, Georg; *Estética I, 2*, Grijalbo, Barcelona, 1966.
- LUKACS, Georg; *Aportaciones a la historia de la estética*, Grijalbo, México, 1966.
- LUKACS, Georg; *La novela histórica*, Era, México, 1966.
- LUKACS, Georg; *Estética I*, Grijalbo, México, 1965.
- LUKACS, Georg; *El asalto a la razón*, FCE, México, 1959.
- LUSCHER-MORATA, Diane; “La souffrance du désir dans les premières oeuvres de Samuel Beckett”, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/1 Vol. 106, p. 117-131.
- LÜTTICKEN, Sven; “Neither Autocracy nor Automatism. Notes on Autonomy and the Aesthetics” in *e-flux journal* # 69, January 2016, pp. 1-16.
- LÜTTICKEN, Sven; *History in Motion. Time in the Age of the Moving Image*, Sternberg Press, Berlín, 2015.
- LÜTTICKEN, Sven; “General Performance” in *e-flux journal* # 31, January 2012, pp. 1-12.
- LÜTTICKEN, Sven; “Transforming time”, in *Grey Room* 41, Fall 2010, pp. 24-47.
- LÜTTICKEN, Sven; *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*, NAI publishers, Rotterdam, 2006.
- LYONS, John; *Semántica lingüística*, Paidós, Barcelona, 1997.
- LYONS, John; *Introducción al lenguaje y a la lingüística*, Teide, Barcelona, 1984.
- LYOTARD, Jean-François; *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- LYOTARD, Jean-François; *Leçons sur l'analytique du sublime*, coll. «La philosophie en effet», Éditions Galilée, Mayenne, 1991.
- LYOTARD, Jean-François; *Dispositivos pulsionales*, Fundamentos, Madrid, 1981.

- LYOTARD, Jean-François; *A partir de Marx y Freud*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- MAAYAN, Myriam D.; "From Aesthetic to Political Vanguard: The Situationist International, 1957-1968." in *Arts Magazine* 63.5 (1989): 49-53.
- MACCANNELL, Dean; *The ethics of sightseeing*, Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2011.
- MACCANNELL, Dean; *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1999.
- MACCANNELL, Dean; *Empty Meeting Grounds. The Tourist Papers*, Routledge, Londres, 1992.
- MACCORMACK, Patricia (ed.); *The Animal Catalyst. Towards Ahuman Theory*, Bloomsbury Academic, Londres-Nueva York, 2014.
- MACCORMACK, Patricia; *Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory*, Ashgate, Surrey-Burlington, 2012.
- MACCORMACK, Patricia; *Cinesexuality*, Ashgate, Hampshire-Burlington, 2012.
- MACHEREY, Pierre; "Le réel de l'utopie", in *Azimuth*, II, n° 3, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2014, p. 31-45.
- MACHEREY, Pierre; "En lisant Proust, on apprend à philosopher autrement" (entretien), in *L'Humanité*, n°21321, 20/21/22 décembre 2013, p. 16-17)
- MACHEREY, Pierre; «Culture et histoire», in «*La culture c'est la règle, l'art c'est l'exception* – Politique de l'art et de la culture en France aux XIXe et XXe siècles, Les Cahiers de la Recherche à l'Ecole supérieure d'art Toulon Provence Méditerranée, L'Harmattan, 2013, p. 17-32.
- MACHEREY, Pierre; *Proust entre littérature et philosophie*, éd. Amsterdam, Paris, 2013.
- MACHEREY, Pierre; "Littérature et/ou Philosophie", in *Le travail de la littérature – Usages du littéraire en philosophie*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 29-38.
- MACHEREY, Pierre; "S'orienter", in *Europe*, n° 1000, août-septembre 2012, p. 189-202.
- MACHEREY, Pierre; *La parole universitaire*, éd. La Fabrique, Paris, 2011.
- MACHEREY, Pierre; "Avec Foucault avec Rousset", in *Cahiers de L'Herne* (Foucault), 2011, p. 177-180.
- MACHEREY, Pierre; *De Canghillehem à Foucault la force des normes*, La fabrique, Paris, 2009.
- MACHEREY, Pierre; "Un exemple d'émancipation par l'art: le Galilée de Brecht", in *Actuel Marx* n° 45 («Arts et politiques»), éd. PUF, 2009, p. 66-79.
- MACHEREY, Pierre; *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, éd. le Bord de L'eau, Lormont, 2009.
- MACHEREY, Pierre; "Ideologie: le mot, l'idée, la chose", in *Methodos*, 8, 2008 trad. en langue brésilienne, in *Historia Revista*, Revista da Faculdade de Historia e do Programa de Pós-Graduação em Historia, vol. 15/1, jan/juin 2010, p. 177-195.
- MACHEREY, Pierre; "Les mathématiques littéraires de Raymond Queneau", in *L'école des philosophes* n° 10 («Philosophie et littérature»), décembre 2008, publication du CRDP Nord- Pas de Calais), p. 11-27.
- MACHEREY, Pierre; "La chose littéraire", in *La production de l'immatériel – Théories représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Postface, p. 441-455, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- MACHEREY, Pierre; *Marx 1845. Les "Thèses" sur Feuerbach*, Éd. Amsterdam, Paris, 2008.
- MACHEREY, Pierre; "Histoire des savoirs et épistémologie", in *Revue d'histoire des sciences*, t. 60-1, janvier-juin 2007, pp. 217-236.
- MACHEREY, Pierre; "Y a-t-il une philosophie littéraire?", in *Bulletin de la Société Française de*

Philosophie, 98e année n°3.

- MACHEREY, Pierre; "Sur l'Histoire de la Philosophie", in *Le Philosophoïre*, n° 20, printemps-été 2003, p. 7-20
- MACHEREY, Pierre; "Science, philosophie, littérature", in *Textuel* n° 37 ("Où en est la théorie littéraire ?"), Revue de l'UFR de Lettres de l'Université Paris-VII, p. 133-142.
- MACHEREY, Pierre; *Histoires de dinosaure. Faire de la philosophie*, PUF, Paris, 1999.
- MACHEREY, Pierre; "Georges Canguilhem : un style de pensée", in Cahiers philosophiques n° 69, La philosophie de Georges Canguilhem, décembre 1996, C.N.D.P., Paris, p.47-56.
- MACHEREY, Pierre; "A production of subjectivity", in *Yale French Studies*, n° 88, 1995, p.42-52.
- MACHEREY, Pierre; "Pour une théorie de la reproduction littéraire" in *Comment la littérature agit-elle ?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, éd. Klincksieck, Paris, 1994, p. 17-28.
- MACHEREY, Pierre; "Aux sources des rapports sociaux (Bonald, Saint-Simon, Guizot)", in *Genèses* n° 9, Conservatisme, libéralisme, socialisme, éd. Belin, 1991, p. 25-43.
- MACHEREY, Pierre; "L'idéologie avant l'idéologie: l'École normale de l'an III" in *L'institution de la raison, La révolution culturelle des idéologies*, publié par F. Azouvi, éd. de l'EHESS, éd. Vrin, 1992, p. 41-49.
- MACHEREY, Pierre; "Réflexions d'un dinosaure sur l'anti-anti-humanisme", in *Le gai renoncement*, supplément à *Futur antérieur*, L'Harmattan 1991, p. 157-172.
- MACHEREY, Pierre; *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, P.U.F., 1990.
- MACHEREY, Pierre; *Hegel ou Spinoza*, La Découverte, Paris, 1990.
- MACHEREY, Pierre; "Aux sources de l'Histoire de la folie : une rectification et ses limites" in *Critique* n° 471-472, n° spécial sur Foucault, 1986, p. 753-774.
- MACHEREY, Pierre; "Le grand voyage" (in *Oui la philosophie*, n° 3 mai 1984, p. 27-30.
- MACHEREY, Pierre; "Histoire et roman dans Les Paysans de Balzac", in *Socio-critique*, publié sous la direction de C. Duchet, éd. Nathan, 1979, p. 137 – 146.
- MACHEREY, Pierre; "Debussy et Maeterlinck", in *L'Avant-scène Opéra*, mars-avril 1977, p. 4-12.
- MACHEREY, Pierre; *Para una teoría de la producción literaria*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974.
- MACHEREY, Pierre y REGNAULT, F.; "L'opéra ou l'art hors de soi", in *Les Temps Modernes* n° 231, Août 1965, p. 289 -331.
- MACHEREY, Pierre; "La philosophie de la science de G Canguilhem", in *La Pensée* n°113, février 1964, p. 62-74.
- MACLAGAN, David; *Line let loose. Scribbling, doodling and automatic drawing*, Reaktion Books, Londres, 2014.
- MACLAGAN, David; *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*, Reaktion Books, Londres, 2010.
- MACLAGAN, David; *Psychological Aesthetics. Painting, Feeling and Making Sense*, Jessica Kingsley Pub., Londres-Filadelfia, 2001.
- MACLEOD, Kirsten; *Fictions of British Decadence. High Art, Popular Writing and the Fin De Siecle*, Palgrave Macmillan, 2006.
- MADDALENA, Giovanni; *The Philosophy of Gesture. Completing Pragmatists'Incomplete Revolution*, McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston-Londres-Chicago, 2015.
- MAFFESOLI, Michel; "Typicalité - Habitus - Socialité", in *Sociétés*, 2013/1 n°119, p. 5-9.
- MAFFESOLI, Michel; "Déontologie « présentéiste »", in *Sociétés*, 2011/4 n°114, p. 7-11.

- MAFFESOLI, Michel; "Tribalisme postmoderne", in *Sociétés*, 2011/2 n°112, p. 7-16.
- MAFFESOLI, Michel; "Le monde comme jeu, le jeu du monde", in *Sociétés*, 2010/1 n° 107, p. 11-13.
- MAFFESOLI, Michel; *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*, Península, Barcelona, 2009.
- MAFFESOLI, Michel; "L'objet subjectif et l'ampleur des relations symboliques", in *Sociétés*, 2008/3 n° 101, p. 23-31.
- MAFFESOLI, Michel; « Le devenir mode du monde », in *Sociétés*, 2008/4 n° 102, p. 9-14.
- MAFFESOLI, Michel; "Opinion publique / Opinion publiée", in *Sociétés*, 2008/2 n° 100, p. 7-14
- MAFFESOLI, Michel; "La rencontre comme « reliance » Imaginale", in *Imaginaire & Inconscient*, 2007/2 n° 20, p. 149-157.
- MAFFESOLI, Michel; "Communion et communication. Penser le mystère de la socialité contemporaine", in *Sociétés*, 2006/1 no 91, p. 7-10.
- MAFFESOLI, Michel; "L'étoffe du réel", in *Sociétés*, 2006/2 no 92, p. 77-90.
- MAFFESOLI, Michel; "Le formisme et l'esthétisme", in *Sociétés*, 2006/3 no 93, p. 29-34.
- MAFFESOLI, Michel; "La société de consommation...", in *Sociétés*, 2006/4 no 94, p. 9-17.
- MAFFESOLI, Michel; "Excursus sur l'initiation", in *Sociétés*, 2005/3 no 89, p. 63-73.
- MAFFESOLI, Michel; "Utopie ou utopies interstitielles. Du politique au domestique", in *Diogène*, 2004/2 n° 206, p. 32-36.
- MAFFESOLI, Michel; "Considérations épistémologiques sur la fractalité", in *Sociétés*, 2007/4 n° 98, p. 15-22.
- MAFFESOLI, Michel; "Le triomphe de la vie", in *Sociétés*, 2004/2 no 84, p. 7-11.
- MAFFESOLI, Michel; *Nomadismos (vagabundeos iniciáticos)*, FCE, México, 2004.
- MAFFESOLI, Michel; *Elogio de la razón sensible*, Paidós, Barcelona, 1997.
- MAFFESOLI, Michel; "Implosion de la société programmée", in *Commentaire*, 1991/3 Numéro 55, p. 529-532.
- MAFFESOLI, Michel; *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Klincksieck, Paris, 1985.
- MAFFESOLI, Michel; "Le Paradigme esthétique: la sociologie comme art", in *Sociologie et sociétés*, vol. 17, n° 2, 1985, p. 33-40.
- MAFFESOLI, Michel; "Vie publique - Vie privée". In: *Réseaux*, 1983, volume 1 n°3. pp. 37-48.
- MAFFESOLI, Michel; "La dynamique de l'apparence". In: *L'Homme et la société*, N. 59-62, 1981. Imaginaire social et créativité. pp. 3-10.
- MAFFESOLI, Michel; "La répétition et le tragique dans la vie sociale". In: *L'Homme et la société*, N. 45-46, 1977. Idéologie et développement - Capitalisme et agriculture. pp. 213-229.
- MAFFESOLI, Michel; "Le processus de récurrence dans les phénomènes révolutionnaires". In: *L'Homme et la société*, N. 43-44, 1977. Inédits de Lukács et textes de Lukács. pp. 201-213.
- MAFFESOLI, Michel; *Logique de la domination*, PUF, Paris, 1976.
- MAFFESOLI, Michel; "Aux origines de la société de contrôle". In: *L'Homme et la société*, N. 37-38, 1975. Sociologie politique et culture théorie sociale et linguistique. pp. 65-85.
- MAFFESOLI, Michel; "L'idéologie, sa genèse et sa duplicité". In: *L'Homme et la société*, N. 35-36, 1975. Marxisme critique et idéologie. pp. 199-214.
- MAFFESOLI, Michel; "Histoire et utopie". In: *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974. Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie. pp. 149-160.
- MAGAGNOLI, Paolo; *Documents of Utopia. The Politics of experimental documentary*, Wallflower Press, Londres-NY, 2015.
- MAIER, Franz Michael; "The Idea of Melodic Connection in Samuel Beckett", in *Journal of the American Musicological Society* 61, no. 2 (Summer 2008): 373-410. e-article. JSTOR (database). ITHACA.

- MAKARIUS, Michel; *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, París, 2011.
- MALABOU, Catherine; *The New Wounded. From Neurosis to Brain Damage*, Fordham University Press, Nueva York, 2012.
- MALABOU, Catherine; *Ontology of the Accident An Essay on Destructive Plasticity*, Polity, Malden, 2012.
- MALABOU, Catherine; *Le Temps*, La Gaya Scienza, edición electrónica, 2011.
- MALABOU, Catherine; *What Should We Do With Our Brain?*, Fordham University Press, Nueva York, 2008.
- MALABOU, Catherine; “Les deux Moïse de Freud”, in *Cliniques méditerranéennes*, 2006/2 no 74, p. 79-88.
- MALABOU, Catherine; “La plasticité en souffrance”, in *Sociétés & Représentations*, 2005/2 n° 20, pp. 31-39.
- MALABOU, Catherine; *Counterpath. Traveling with Jacques Derrida*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2004.
- MALABOU, Catherine; “Négativité dialectique et douleur transcendante. La lecture heideggerienne de Hegel dans le tome 68 de la Gesamtausgabe”, in *Archives de Philosophie*, 2003/2 Tome 66, p. 265-278.
- MALABOU, Catherine; “Une différence d'écart. Heidegger et lévi-strauss”, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2002/4 Tome 127, p. 403-416.
- MALABOU, Catherine; “L'imprenable en question ou se prendre à mourir”, in *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 135-144.
- MALDINEY, Henri; “Originariedad de la obra de arte ”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- MALDINEY, Henri; “Le vide”, in *L'ouvert* n° 5, 2012, pp. 19-24
- MALDINEY, Henri; *Ouvrir le rien, l'art nu*; Les belles lettres, Varese, 2010.
- MALDINEY, Henri; “Rencontre et psychose”, in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/2 no 21, pp. 9-21.
- MALDINEY, Henri; “L'homme dans la psychiatrie”, in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2001/1 n° 36, p. 31-46.
- MALDINEY, Henri; *Penser l'homme et la folie*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1991.
- MALDINEY, Henri; “Langue et révolution”. In: *L'Homme et la société*, N. 63-64, 1982. Langage et révolution. pp. 117-150.
- MALDINEY, Henri; *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1975.
- MALDINEY, Henri; *Regard, parole, espace*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
- MALEUVRE, Didier; *The Horizon. A History of Our Infinite Longing*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2011.
- MALEUVRE, Didier; *The religion of reality. Inquiry into the self, art, and transcendence*, The Catholic University of America Press, Washington, 2006.
- MALEUVRE, Didier; *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford-Londres, 1999.
- MALIK, Suhail (ed.); *Genealogies of Speculation: materialism and subjectivity since structuralism*, Bloomsbury, NuevaYork-Londres, 2015.
- MALIK, Suhail; “Ontology of Finance”, in *Collapse* 8, Diciembre de 2014, pp. 629-812.

- MALINOWSKI, Bronislaw; *Los argonautas del Pacífico Occidental. Un estudio sobre comercio y aventura, etc.*, Edicions 62, Barcelona, 1975.
- MALINOWSKI, Bronislaw; *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Oxford University Press, NY, 1960.
- MALLARMÉ, Stéphane; *Œuvres complètes II*, Gallimard, París, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane; *Poesía completa*, Ediciones 29, Barcelona, 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane; *Œuvres complètes I*, Gallimard, París, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane; *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1945.
- MALONEY CAHILL, B. Claire; *Samuel Beckett and the Irish Grotesque Tradition*. Master's thesis. McGill University, 1995. e-thesis. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal.
http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=22606&silolibrary=GEN01
- MANDELSTAM, Ossip; *Crestomatía: P.T.V.*, Huerga & Fierro, Madrid, 2004.
- MANGUEL, Alberto; *Curiosity*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2015.
- MANGUEL, Alberto; *A History of Reading*, Penguin Books, Londres, 2014.
- MANGUEL, Alberto; *A reader on reading*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2010.
- MANGUEL, Alberto; *The Library at Night*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2008.
- MANGUEL, Alberto y GUADALUPI, Gianni; *The Dictionary of Imaginary Places*, Harcourt, Brace & Company, Nueva York-San Diego-Londres, 2000.
- MANN, Paul; *Masocriticism*, State Univ. of New York Press, Albany, 1999.
- MANN, Paul; *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University P., Bloomington, 1991.
- MARAGLIANO, Giorgio; "The Invisible Insurrection." in *Flash Art* 147 (1989): 87-90.
- MARCEAU, Félicien; *Les Personnages de la Comédie humaine*, Gallimard, París, 1977.
- MARCEAU, Félicien; *Balzac et son monde*, Gallimard, París, 1970.
- MARCHÁN FIZ, Simón; "La estetización ético-política en la modernidad y después...", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- MARCHÁN FIZ, Simón; *Las "querellas" modernas y la extensión del arte*, UNED, Madrid, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón (comp.); *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed.Paidós-Fundación Carolina, Barcelona, 2006.
- MARCHÁN FIZ, Simón; *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987.
- MARCHÁN FIZ, Simón; *Del arte conceptual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986.
- MARCUS, Greil; *Mystery Train: Images of America in Rock 'N' Roll Music*, Plume, Nueva York, 2015.
- MARCUS, Greil (ed.); *A New Literary History of America*, Harvard University Press, Cambridge, (Mass.), 2009.
- MARCUS, Greil; *The Shape of Things to Come: Prophecy in the American Voice*, Farrar & Straus & Giroux, Nueva York, 2006.
- MARCUS, Greil; *The Dustbin of History*, Harvard University Press, Cambridge, (Mass.), 1995.

- MARCUS, Greil; *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, (Mass.), 1989.
- MARCUS, Greil; "The Cowboy Philosopher." in *Artforum* 24 (1986): 85-91.
- MARCUS, Laura; *The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford U.P, Oxford-Nueva York, 2008.
- MARGOLIS, Joseph; *The Arts and the Definition of the Human, Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford University Press, Stanford, 2008.
- MARGOLIS, Joseph; *Selves and Other Texts. The Case for Cultural Realism*, Pennsylvania State Univ Press, Pennsylvania, 2001.
- MARGOLIS, Joseph; *The Flux of History and the Flux of Science*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- MARGOLIS, Joseph; *The Language of Art and Art Criticism*, Wayne State University Press, Detroit, 1965.
- MARIEN, Marcel; *Théorie de la révolution mondiale immédiate*, Les lèvres nues, Bruselas, 1958.
- MARIN, Louis; *De la représentation*, Éditions Gallimard / du Seuil, Paris, 1994.
- MARIN, Louis; "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, été 1988, pp. 63-83.
- MARIN, Louis; "Paysages extrêmes, à l'Occident". In: *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 1985, N°7, pp. 1-21.
- MARIN, Louis; "La description du tableau et le sublime en peinture". In: *Communications*, 34, 1981. Les ordres de la figuration. pp. 61-84.
- MARIN, Louis; "Pouvoir du récit et récit du pouvoir". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 25, janvier 1979. *Le pouvoir des mots*. pp. 23-43.
- MARIN, Louis; *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977.
- MARIN, Louis; "Les corps utopiques rabelaisiens". In: *Littérature*, N°21, 1976. pp. 35-51.
- MARIN, Louis; "La célébration des oeuvres d'art [Notes de travail sur un catalogue d'exposition]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°5-6, novembre 1975. La critique du discours lettré. pp. 50-64.
- MARIN, Louis; *Utopiques: jeux d'espaces*, Minuit, Paris, 1973.
- MARIN, Louis; "La description de l'image". In: *Communications*, 15, 1970. pp. 186-209.
- MARION, Jean-Luc; "L'impouvoir", in *Revue de métaphysique et de morale*, 2008/4 n° 60, p. 439-445.
- MARION, Jean-Luc; "En marge de la Phénoménologie", in *Archives de Philosophie*, 2005/2 Tome 68, p. 331-348.
- MARION, Jean-Luc; "Le phénomène érotique", in *Études*, 2003/11 Tome 399, p. 483-494.
- MARION, Jean-Luc; *In Excess. Studies of Saturated Phenomena*, Fordham University Press, Nueva York, 2002.
- MARION, Jean-Luc; "Un moment français de la phénoménologie", in *Rue Descartes*, 2002/1 n° 35, p. 9-13.
- MARION, Jean-Luc; *De surcroît. Etudes sur les phénomènes saturés*, P.U.F., Paris, 2001.
- MARION, Jean-Luc; *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, P.U.F., Paris, 1997.
- MARION, Jean-Luc; *God Without Being. Hors-Texte*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1991.
- MARION, Jean-Luc; "La fin de la fin de la métaphysique", in *Laval théologique et philosophique*, vol. 42, n° 1, 1986, p. 23-33.

- MARION, Jean-Luc; "De la "mort de Dieu" aux noms divins: l'itinéraire théologique de la métaphysique ", in *Laval théologique et philosophique*, vol. 41, n° 1, 1985, p. 25-41.
- MARQUARD, Odo; *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart, 2007.
- MARQUARD, Odo; *Individuum und Gewaltenteilung. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart, 2004.
- MARQUARD, Odo; *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Wilhelm Fink, Munich, 2003.
- MARQUARD, Odo; *Philosophie des Stattdessen. Studien*, Reclam, Stuttgart, 2000.
- MARQUARD, Odo; *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, Wilhelm Fink, Munich, 1995.
- MARQUARD, Odo; *Farewell to Matters of Principle. Philosophical Studies*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1989.
- MARQUARD, Odo; *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart, 1986.
- MARQUARD, Odo; *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart, 1981.
- MARQUET, Jean-François; *Singularité et événement*, Jérôme Million, Grenoble, 1995.
- MARTIN, Jean-Clet; *Le siècle deleuzien*, Kimé, Paris, 2016.
- MARTIN, Jean-Clet; *Le mal et autres passions obscures*, Kimé, Paris, 2015.
- MARTIN, Jean-Clet; "De l'art de raconter des histoires", in *Rue Descartes*, 2014/3 n° 82, p. 104-107.
- MARTIN, Jean-Clet; *Enfer de la philosophie*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2012.
- MARTIN, Jean-Clet; *Éloge de l'inconsommable*, Éd. de l'éclat, Paris, 2012.
- MARTIN, Jean-Clet; *Bréviaire de l'éternité. Entre Vermeer et Spinoza*, Éd. Léo Scheer, Paris, 2011.
- MARTIN, Jean-Clet; *Plurivers - Essai sur la fin du monde*, PUF, Paris, 2010.
- MARTIN, Jean-Clet; *Une intrigue criminelle de la philosophie - Lire la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, Les Empêcheurs de penser en rond-La Découverte, Paris, 2009.
- MARTIN, Jean-Clet y ALLEZ, Éric; *L'œil-cerveau*, Vrin, Paris, 2007.
- MARTIN, Jean-Clet; *Constellation de la philosophie - Badiou, Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard, Nancy, Rancière*, Kimé, Paris, 2007.
- MARTIN, Jean-Clet; "Antidote, philosopher en contrechamp", in *Chimères*, 2007/2 N° 64, p. 78-84.
- MARTIN, Jean-Clet; *Parures d'Éros. Un traité du superficiel*, Kimé, Paris, 2003.
- MARTIN, Jean-Clet; "Entre destruction et construction : Delaunay", in *Chimères*, 2006/2 N° 61, p. 49-77.
- MARTIN, Jean-Clet; "Du monde inorganique des forces", in *Rue Descartes*, 2002/4 n° 38, p. 33-39.
- MARTIN, Jean-Clet; *Figures des temps contemporains*, Kimé, Paris, 2001.
- MARTIN, Jean-Clet; *L'Âme du monde. Disponibilité d'Aristote*, Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, Paris, 1998.
- MARTIN, Jean-Clet; *Van Gogh, L'œil des choses*, Les Empêcheurs de penser en rond-Le Seuil, Paris, 1998.
- MARTIN, Jean-Clet; *L'Image virtuelle. Essai sur la construction du monde*, Kimé, 1996.
- MARTIN, Jean-Clet; *Variations la philosophie de Gilles Deleuze*, Payot, Paris, 1993.
- MARTIN, Jean-Pierre; « Du régime de pensée propre à la littérature », in *Littérature*, 2010/1 n° 157, p. 81-91.

- MARTIN, Stewart; *Approaching Marx's Aesthetics*, Art Books, Londres, 2014.
- MARTIN, Stewart; 'Artistic communism - a sketch', in *Third Text*, 23: 4, 481 — 494, 2009.
- MARTIN, Stewart; 'Critique of Relational Aesthetics', in *Third Text*, 21:4, 369 – 386, 2007.
- MARTINET, André; *Elementos de lingüística general*, Gredos, Madrid, 1984.
- MARTONE, Michael; *Unconventions. Attempting the Art of Craft and the Craft of Art. Writings on writing*, The University of Georgia Press, Athens (GE), 2005.
- MARX, K. y ENGELS, F.; *Manifest der Kommunistischen Partei*, Voltmedia, Paderborn, 2005.
- MARX, K.; *Manuscritos de economía y filosofía*, Alianza, Madrid, 2005.
- MARX, K.; *Miseria de la filosofía*, EDAF, Madrid, 2004.
- MARX, K.; *La guerra civil en Francia*, Fundación Federico Engels, Madrid, 2003.
- MARX, K.; *Contribución a la crítica de la economía política*, Editorial Comares, Granada, 2003.
- MARX, K.; *El Capital, 3 Tomos*, FCE, México, 1999.
- MARX, K.; *Conceptos básicos. Capital, Trabajo, Plusvalía*, Longseller, Buenos Aires, 1999.
- MARX, K.; *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Progreso, Moscú, 1980.
- MARX, K.; *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*, Progreso, Moscú, 1980.
- MARX, K., y ENGELS, F.; *Obras Escogidas*, Madrid, Akal, 1975.
- MARX, K.; *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Volumen 3*, S. XXI, México, 1976.
- MARX, K.; *La ideología alemana*, ed. Pueblos Unidos-Grijalbo, Montevideo-Barcelona, 1974.
- MARX, K.; *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Volumen 2*, S. XXI, México, 1971.
- MARX, K.; *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Volumen 1*, S. XXI, México, 1971.
- MARX, K., y ENGELS, F.; *Correspondance Tome II (1849-1851)*, Éditions du Progrès, Moscú, 1971.
- MARX, K., y ENGELS, F.; *Correspondance Tome I (1844-1895)*, Éditions du Progrès, Moscú, 1971.
- MARX, K.; *El Capital, Libro I Capítulo VI (Inédito)*, S. XXI, México, 1971.
- MARX, K.; *La Sagrada Familia*, Claridad, Buenos Aires, 1938.
- MARX, William; *La Haine de la littérature*, Éditions de Minuit, París, 2015.
- MARX, William; *Le Tombeau d'Édipe. Pour une tragédie sans tragique*, Minuit, París, 2012.
- MARX, William; "Corps et pensée au xvii^e siècle", in *Critique*, 2011/12 n° 775, p. 1002-1005.
- MARX, William; *Vie du lettré*, Minuit, París, 2009.
- MARX, William; *Le Récit*, Presses universitaires de France, París, 2008.
- MARX, William; *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIIIe-XXe siècle)*, Éditions de Minuit, París, 2005.
- MARX, William (dir.); *Les Arrière-gardes au XXe siècle: l'autre face de la modernité esthétique*, PUF, París, 2004.
- MARX, William; "Valéry, Flaubert et les oiseaux qui marchent. Généalogie d'une image", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 Vol. 103, p. 919-931.
- MARX, William; "Le couronnement de Voltaire ou Pétrarque perversi". In: *Histoire, économie et société*. 2001, 20e année, n°2. La gloire à l'époque moderne / Varia. pp. 199-210.
- MASO, Carole; *Break Every Rule. Essays on Language, Longing, and Moments of Desire*, Dzanc Books, Westland, 2014.

- MASO, Carole; *Ghost Dance*, Dzanc Books, Westland, 2012.
- MASSOTA, Oscar; *Lecciones de introducción al psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- MASSOTA, Oscar; *Revolución en el arte*, Edhasa, Buenos Aires-Barcelona, 2004.
- MASSOTA, Oscar; *Lecturas de psicoanálisis. Freud y Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- MASSUMI, Brian; *Ontopower: war, powers, and the state of perception*, Duke University Press, Durham-Londres, 2014.
- MASSUMI, Brian; *What Animals Teach Us about Politics*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 2014.
- MASSUMI, Brian; *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, The MIT Press, Cambridge MA, 2011.
- MASSUMI, Brian; *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-Londres, 2002.
- MATHIEU, Jean-Claude; "Portrait des Meidosems". In: *Littérature*, N°115, 1999. Henri Michaux. pp. 14-30.
- MATHIEU, Jean-Claude; "déchirant", In: *Littérature*, N°114, 1999. Michel Deguy. pp. 107-123.
- MATHIEU, Jean-Claude; "Chantiers, sentiers". In: *Littérature*, N°110, 1998. pp. 3-5.
- MATHIEU, Jean-Claude; "Inscriptions et écriture, Leiris, Éluard, Char". In: *Littérature*, N°79, 1990. Michel Leiris. pp. 108-128.
- MATHIEU, Jean-Claude; "Les Paroles dans l'air de Jaccottet". In: *Littérature*, N°64, 1986. Propositions critiques pour Jean Levaillant. pp. 102-115.
- MATHIEU, Jean-Claude; "Le paysage de réécriture dans les carnets de Jaccottet". In: *Littérature*, N°61, 1986. Paysages. pp. 98-109.
- MATTE-BLANCO, Ignacio; *Thinking, Feeling, and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, Routledge, Londres-Nueva York, 1988.
- MATTE-BLANCO, Ignacio; *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, Karnac Books, Londres, 1980.
- MATTHEY, Cecile; *L'écriture hospitalière. L'espace de la croyance dans les Trois Contes de Flaubert*, Rodopi-Faux Titre, Amsterdam-Nueva York, 2008.
- MAUDE, Ulrika y FELDMAN, M. (eds.); *Beckett and Phenomenology*, Continuum Literary Studies, Londres, 2009.
- MAUSS, Marcel; *Sociologie et anthropologie*, P.U.F., coll. « Quadrige », Paris, 1995.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "Pour une autre morale de l'ambiguïté." in *Spirale* 239 (2012): 6–9.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "La littérature frappe toujours deux fois...." in *Spirale* 238 (2011): 7–9.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "Les silences logorrhéiques de l'hystérique." in *Contre-jour* 15 (2008): 153–162.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "Le critique et le paillasse : À Gilles." in *Spirale* 208 (2006): 19–20.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "Carrefours du féminisme : pour un éloge de l'errance." in *Voix et Images* 301 (2004): 139–147.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "Tératothérapie." in *Moebius* 99 (2003): 65–70.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "Portrait de l'artiste en morte ou encore en pharaonne." in *Vie des arts* 46188 (2002): 28–29.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "L'iconophage mélancolique ou la digestion des images au début du

- troisième millénaire. Un cas : Timothy McVeigh." in *Protée* 293 (2001): 17–25.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "L'hystérique face aux symptômes de la traduction." in *TTR* 112 (1998): 73–93.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "L'ethnicité comme pièce rapportée et ravaudage du moi dans le roman juif-lesbien américain." in *Études littéraires* 293-4 (1997): 49–59.
- MAVRIKAKIS, Catherine; "La traduction de la langue pure : fondation de la littérature." in *TTR* 21 (1989): 59–74.
- MAYNIAL, Edouard; *La jeunesse de Flaubert*, Mercure de France, Paris, 1913.
- McCAFFERY, Steve; *The Darkness of the Present: Poetics, Anachronism, and the Anomaly*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2012.
- McCAFFERY, Steve; "Transcoherence and Deletion: the mesostic writings of John Cage", in *Études anglaises*, 2006/3 Vol. 59, p. 329-340.
- McCUMMBER, John; *On philosophy. Notes from a crisis*, Stanford University Press, Stanford, 2012.
- McCUMMBER, John; *Time and Philosophy. A History of Continental Thought*, Acumen Publishing, Durham, 2011.
- McCUMMBER, John; *Reshaping Reason. Toward a New Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2005.
- McCUMMBER, John (ed.); *Endings. Questions of Memory in Hegel and Heidegger*, Northwestern University Press, Evanston, 1999.
- McCUMMBER, John; *Metaphysics and Oppression. Heidegger's Challenge to Western Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1999.
- McCUMMBER, John; *The Company of Words. Hegel, Language, and Systematic Philosophy*, Northwestern University Press, Evanston, 1993.
- McDONALD, Ronan; *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2006.
- McDONOUGH, Tom; *The beautiful language of my century: reinventing the language of contestation in postwar France, 1945–1968*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2007.
- McGANN, Jerome J; *The Poet Edgar Allan Poe. Alien Angel*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.), 2014.
- McGANN, Jerome J; *A new republic of letters. Memory and scholarship in the age of digital reproduction*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.)-Londres, 2014.
- McGANN, Jerome J; *The point is to change it. Poetry and criticism in the continuing present*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2007.
- McGOWAN, Todd; *The End of Dissatisfaction. Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, State University of New York Press, Albany, 2003.
- McHALE, Brian et al. (eds.); *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Routledge, Londres-NY, 2012.
- McHALE, Brian et al. (eds.); *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Literatures in English*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007,
- McHALE, Brian; *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londres-NY, 1987.

- McHUGH, Roland; *The sigla of Finnegans wake*, University of Texas Press, Austin-Londres, 1976.
- McMILLAN, Dougald y FEHSENFELD, Martha; *Beckett in the Theatre*, John Calder/Riverrun Press, Londres-Nueva York, 1988.
- MEGGED, Matti; *Dialogue in the Void: Beckett and Giacometti*, Lumen, Nueva York, 1988.
- MEHLMAN, Jeffrey; *Adventures in the French trade. Fragments toward a life*, Stanford University Press, Stanford (CA), 2010.
- MEHLMAN, Jeffrey; *Genealogies of the Text. Literature, Psychoanalysis, and Politics in Modern France*, Cambridge U. Press, Cambridge, 2006.
- MEHLMAN, Jeffrey; *Lacan and Narration. The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.
- MEILLASSOUX, Quentin; “El tiempo que no deviene”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- MEILLASSOUX, Quentin; *Le nombre et la sirène*, Fayard, París, 2011.
- MEILLASSOUX, Quentin; *Après la finitude*, Seuil, París, 2006.
- MEISEL, Martin; *Chaos imagined : literature, art, science*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 2015.
- MEISEL, Martin; *How Plays Work. Reading and Performance*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme et al.; “Historiographie, littérature et philosophie: une longue et difficile conversation triangulaire”, In: *A contrario* 2010/2 (n° 14), p. 3-9.
- MEIZOZ, Jérôme; “Sociocritique, ethnologie et sociologie de la littérature. Entretien avec Jérôme Meizoz (Université de Lausanne)”, In: *Romantisme* 2009/3 (n° 145), p. 97-110.
- MEIZOZ, Jérôme; “Posture et poétique d'un bouurlingueur : Cendrars”, In: *Poétique* 2006/3 (n° 147), p. 297-315.
- MEIZOZ, Jérôme et al.; “Littérature et sciences sociales : dialogue de sourds ou mariage de raison ?”, In: *A contrario* 2006/2 (Vol. 4), p. 3-7.
- MEIZOZ, Jérôme; “Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau”, In: *A contrario* 2005/1 (Vol. 3), p. 68-79.
- MEIZOZ, Jérôme; “La « langue peuple » dans le roman français”, In: *Hermès, La Revue* 2005/2 (n° 42), p. 101-106.
- MEIZOZ, Jérôme; “Le détournement de proverbes en 1925. Sociopoétique d'un geste surréaliste”, *Poétique* 2003/2 (n° 134), p. 193-205.
- MEIZOZ, Jérôme; “Recherches sur la « posture » : Rousseau”. In: *Littérature*, N°126, 2002. L'épreuve, la posture. pp. 3-17.
- MEIZOZ, Jérôme; *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Droz, Ginebra, 2001.
- MEIZOZ, Jérôme; “Le droit de "mal écrire"”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 111-112, mars 1996. Littérature et politique. pp. 92-109.
- MERCIER, Vivian; *Beckett/Beckett*. Oxford UP, Oxford-Nueva York, 1977.
- MÈREDIEU, Florence de; *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, París, 1994.
- MÈREDIEU, Florence de; “L'implosion dans le champ des couleurs”. In: *Communications*, 48, 1988. pp. 247-259.

- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*, P.U.F., Paris, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *La prose du monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *L'oeil et l'esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Signes*, Éditions Gallimard, Paris, 1960.
- MERRIFIELD, Andy; *Magical Marxism. Subversive Politics*, Pluto Press, Nueva York, 2012.
- MERRIFIELD, Andy; *The new urban question*, Pluto Press, Londres, 2014.
- MERRIFIELD, Andy; *John Berger*, Reaktion Books, Londres, 2012.
- MERRIFIELD, Andy; *Metromarxism. A Marxist Tale of the City*, Routledge, Londres-NY, 2002.
- MERRIFIELD, Andy; *The Wisdom of Donkeys. Finding Tranquility in chaotic world*, Walker & co., Nueva York, 2002.
- MERRIFIELD, Andy; *The urbanization of injustice*, Lawrence & Wishart, Londres, 1996.
- MERRIMAN, John; *Europe 1789 to 1914: Encyclopedia of the Age of Industry and Empire*, Charles Scribners & Sons, Thomson Gale, Farmington Hills, 2006.
- MERRIMAN, John; *The Scribner Library of Modern Europe Since 1914*, Charles Scribners & Sons, Thomson Gale, Farmington Hills, 2006.
- MESCH, Claudia; *Art & Politics. A small history of art for social change since 1945*, I.B. Tauris, Londres-Nueva York, 2013.
- MESCHONNIC, Henri; *Langage, Histoire, une même théorie*, Verdier, Lagrasse, 2012.
- MESCHONNIC, Henri; *La poética como crítica del sentido*, Mármol-Izquierdo, Bs. As., 2007.
- MESCHONNIC, Henri; "Embiber la voix", in *Le français aujourd'hui*, 2005/3 n° 150, p. 29-32.
- MESCHONNIC, Henri; "L'épopée de l'amour", in *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 95-103.
- MESCHONNIC, Henri; *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Hachette, Paris, 1997.
- MESCHONNIC, Henri; "Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font", in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 40, n° 3, 1995, p. 514-517.
- MESCHONNIC, Henri; "Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style". In: *Langages*, 29e année, n°118, 1995. Les enjeux de la stylistique. pp. 31-55.
- MESCHONNIC, Henri; "Que les signes sont des actes, selon Kenneth Burke". In: *Littérature*, N°84, 1991. Littérature et politique. pp. 61-76.
- MESCHONNIC, Henri; *Modernité, Modernité*, Verdier, Lagrasse, 1988.
- MESCHONNIC, Henri; "Qu'entendez-vous par oralité?". In: *Langue française*. N°56, 1982. pp. 6-23.
- MESCHONNIC, Henri; "Poétique de./Théorèmes pour. la traduction". In: *Langue française*. N°51, 1981. pp. 3-18.
- MESCHONNIC, Henri; "L'enjeu du langage dans la typographie". In: *Littérature*, N°35, 1979. pp. 46-56.
- MESCHONNIC, Henri; "Théorie du langage, théorie politique, une seule stratégie", in *Études littéraires*, vol. 9, n° 3, 1976, p. 469-523.
- MESCHONNIC, Henri; "Le travail du langage dans « Mémoire » de Rimbaud". In: *Langages*, 8e

- année, n°31, 1973. Sémiotiques textuelles. pp. 103-111.
- MESCHONNIC, Henri; "Propositions pour une poétique de la traduction". In: *Langages*, 7e année, n°28, 1972. La traduction. pp. 49-54.
- MESCHONNIC, Henri; "Prosodie et langage du couple dans « La Vie immédiate » d'Éluard". In: *Langue française*. N°7, 1970. pp. 45-55.
- MESCHONNIC, Henri; "Pour la poétique". In: *Langue française*. N°3, 1969. La stylistique. pp. 14-31.
- MESNIL, Jöelle; "La pulsión en Marc Richir", in *Eikasia*, n° 72, jul. de 2016, págs. 81-142.
- MESNIL, Jöelle; "El arte de perder el tiempo", in *Eikasia*, n° 66, sept. de 2015, págs. 195-203.
- MESNIL, Jöelle; "Para acabar con... la rabia de concluir" in *Eikasia*, n° 66, sept. de 2015, págs. 251-261.
- METZ, Christian; *Impersonal enunciation, or the place of film*, Columbia University Press, Nueva York-Chichester, 2016.
- METZ, Christian; *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-Londres, 1982.
- METZ, Christian; "Le film de fiction et son spectateur". In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 108-135.
- METZ, Christian; "Le signifiant imaginaire". In: *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 3-55.
- METZ, Christian; "Images et pédagogie". In: *Communications*, 15, 1970. L'analyse des images. pp. 162-168.
- METZ, Christian; "Au-delà de l'analogie, l'image". In: *Communications*, 15, 1970. L'analyse des images. pp. 1-10.
- METZ, Christian; "Le dire et le dit au cinéma". In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 22-33.
- METZ, Christian; "La grande syntagmatique du film narratif". In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 120-124.
- METZ, Christian; "Les sémiotiques ou sémies". In: *Communications*, 7, 1966. Radio-télévision : réflexions et recherches. pp. 146-157.
- METZ, Christian; "Le cinéma : langue ou langage ?" In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 52-90.
- MEYER SPACKS, Patricia; *On Rereading*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2011.
- MICHAUD, Eric; "Barbarian Invasions and the Racialization of Art History" in *OCTOBER* 139, Winter 2012, pp. 59–76.
- MICHAUD, Eric; «Le mythe social ou l'efficacité de l'image sans images», *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, n°28, 2010, p.173-183.
- MICHAUD, Eric; «Le nazisme, un régime de la citation», *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 25 septembre 2016. URL: <http://imagesrevues.revues.org/885>
- MICHAUD, Eric; «Portrait du Juif en négateur de l'Incarnation», in *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 103, printemps 2008, p. 100-115.
- MICHAUD, Eric; «Autonomie et distraction», in *Art Studies Quarterly*, n°1, 2005 (Problemi na izkustvoto), Sofia, Bulgarie, p. 7-14.
- MICHAUD, Eric; *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières*, Hazan, Paris, 2005.
- MICHAUD, Eric; "Figures nazies de Prométhée, de l'« homme Faustien » de Spengler, au « Travailleur » de Jünger", in *Communications* Année 2005 Volume 78 Numéro 1 pp. 163-173

- MICHAUD, Eric; “Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction”, in *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2003/1 (n° 21), p. 21-42.
- MICHAUD, Eric; « Le mouvement reste dans l'image », in : *Sylvie Blocher, Living Pictures and Other Human Voices*, Actes Sud / Casino Luxembourg, Arles, 2002, p. 110-113.
- MICHAUD, Eric; “La construction de l'image comme matrice de l'histoire”, in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2001/4 (no 72), p. 41-52.
- MICHAUD, Eric; « Daguerre, un Prométhée chrétien », in *Études photographiques*, 2 | Mai 1997, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index126.html>. Consulté le 15 octobre 2009.
- MICHAUD, Eric; *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris, 1996.
- MICHAUD, Eric; *La fin du salut par l'image*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.
- MICHAUD, Ginette; “ « ... l'art du contretemps »”, In: *Rue Descartes*, 2014/3 n° 82, p. 108-112.
- MICHAUD, Ginette; “Le sablier de Sam Beckett”, In: *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 216, 2007, p. 40-41.
- MICHAUD, Yves; *El Arte en Estado Gaseoso*, FCE, México, 2007.
- MICHAUD, Yves; *El juicio estético*, Idea Books, Barcelona, 2002.
- MICHAUD, Yves; “Les sens des savoirs”, in *Labyrinthe* [En ligne], 6 | 2000, Entretien (n° 6), mis en ligne le 18 mars . 2005, consulté le 17 mai 2015. URL : <http://labyrinthe.revues.org/439>
- MICHEL, Natacha; “El amor jacobino”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- MICHEL, Natacha; “Le XX siècle a eu lieu”, in: *La distance politique*, mars 1999 no 30-31.
- MICHEL, Natacha; *El instante persuasivo de la novela: ensayos metafóricos*, Ágora, Málaga, 1995.
- MICHEL, Natacha; “Dix symptômes”, in *Le Perroquet*, numéro 64, été 1986.
- MICHEL, Natacha; “Et la littérature ? (2)”, in *Le Perroquet*, numéro 23-24, 11 avril 1983.
- MICHEL, Natacha; “Et la littérature (entretien avec Natacha Michel)”, in *Le Perroquet*, numéro 19/20, 21 janvier 1983 .
- MICHEL, Natacha; “Littérature et autrement, entretien avec Denis Roche”, in *Le Perroquet*, numéro 15, 16 octobre 1982.
- MICHEL, Natacha y BADIOU, Alain; “Contre l'abaissement des intellectuels”, in *Le Perroquet*, numéro 1, 2 décembre 1981 .
- MICHON, Pierre; *The Origin of the World*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2013.
- MICHON, Pierre; *Les Onze*, Verdier, Lagrasse, 2009.
- MICHON, Pierre; *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Albin Michel, Paris, 2007.
- MICHON, Pierre; *Corps du roi*, Verdier, Lagrasse, 2002.
- MICHON, Pierre; *La Grande Beune*, Verdier, Lagrasse, 1996.
- MICHON, Pierre; *Rimbaud le fils*, Gallimard, Paris, 1991.
- MICHON, Pierre; *Maîtres et serviteurs*, Verdier, Lagrasse, 1990.
- MICHON, Pierre; *Vie de Joseph Roulin*, Verdier, Lagrasse, 1988.
- MICHON, Pierre; *Vies minuscules*, Gallimard, Paris, 1984.
- MIEVILLE, China; *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middeltown, 2009.
- MIEVILLE, China; *Between Equal Rights. A Marxist Theory Of International Law*, Brill Academic Publishers, Leiden-Boston, 2005.

- MILLER, Jacques-Alain; *Vida de Lacan*, Gredos, Madrid, 2011.
- MILLER, Jacques-Alain; *El Banquete de los analistas*, Paidós, Buenos Aires, 2010.
- MILLER, Jacques-Alain; *Los divinos detalles*, Paidós, Buenos Aires, 2010.
- MILLER, Jacques-Alain; *Extimidad*, Paidós, Buenos Aires, 2010.
- MILLER, Jacques-Alain; "Piezas sueltas", in *Freudiana* 50, 2007, 7-37.
- MILLER, Jacques-Alain; *Introducción a la clínica lacaniana*, RBA-ELP, Barcelona 2006.
- MILLER, Jacques-Alain; *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*, Paidós, B.s A.s, 2006.
- MILLER, Jacques-Alain; *Los usos del lapso*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- MILLER, Jacques-Alain; *La psicosis ordinaria*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- MILLER, Jacques-Alain; *Un comienzo en la vida*, Síntesis, Madrid, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain; *Le Neveu de Lacan. Satire*, Verdier, Lagrasse, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain; *Lakant*, Tres Haches, Buenos Aires, 2000.
- MILLER, Jacques-Alain; *Acerca del sujeto supuesto saber*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- MILLER, Jacques-Alain; *El establecimiento de «El Seminario» de Jacques Lacan*, Tres Haches, Bs.As., 1999.
- MILLER, Jacques-Alain; *Elucidación de Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- MILLER, Jacques-Alain; *El Hueso de un análisis*, Tres Haches, Buenos Aires, 1998.
- MILLER, Jacques-Alain; *Los signos del goce*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- MILLER, Lawrence; *Samuel Beckett: The Expressive Dilemma*, St. Martin' s Press, Nueva York, 1992.
- MILNER, Jean-Claude; *Relire la Révolution*, Verdier, Lagrasse, 2016.
- MILNER, Jean-Claude; *La puissance du détail*, Grasset, París, 2014.
- MILNER, Jean-Claude; *L'universel en éclats. Court traité politique 3*, Verdier, París, 2014.
- MILNER, Jean-Claude; *Malaise dans la peinture : à propos de la Mort de Marat*, INHA/Ophrys, París, 2012.
- MILNER, Jean-Claude y BADIOU, Alain; *Controverse*, Seuil, París, 2012.
- MILNER, Jean-Claude; *Clartés de tout, de Lacan à Marx, d'Aristote à Mao*, Verdier, París, 2011.
- MILNER, Jean-Claude; *Pour une politique des êtres parlants*, Verdier, Lagrasse, 2011.
- MILNER, Jean-Claude; "Prose redeemed ", in *S: Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique* # 3 (2010): 106-113
- MILNER, Jean-Claude; *L'arrogance du présent*, Grasset, París, 2009.
- MILNER, Jean-Claude; *La política de las cosas*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2007.
- MILNER, Jean-Claude; *El salario del ideal*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- MILNER, Jean-Claude; *El periplo estructural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- MILNER, Jean-Claude; *El paso filosófico de Roland Barthes*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- MILNER, Jean-Claude; "Solitaire pour tous", In *Rue Descartes*, 2001/3 n° 33, p. 9-17.
- MILNER, Jean-Claude; *Introducción a una ciencia del lenguaje*, Manantial, Buenos Aires, 2000.
- MILNER, Jean-Claude; *Los nombres indistintos*, Manantial, Buenos Aires, 1999.
- MILNER, Jean-Claude; *Lo triple del placer*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires, 1999.
- MILNER, Jean-Claude; *Archéologie d'un échec : 1950-1993*, Le Seuil, París, 1993.
- MILNER, Jean-Claude; *Mallarmé au tombeau*, Verdier, Lagrasse, 1992.
- MILNER, Jean-Claude; *La obra clara. Lacan, la ciencia y la filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
- MILNER, Jean-Claude; *Détections fictives*, Seuil, París, 1995.
- MILNER, Jean-Claude; *Constat*, Verdier, Lagrasse, 1992.
- MILNER, Jean-Claude; *De l'école*, Seuil, París, 1984.
- MINH-HA, Trinh T.; *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*,

Routledge, Londres-NY, 1991.

- MINTZ, Samuel; "Beckett's Murphy: a "Cartesian" novel", In: *Perspective: a Quarterly of Literature and the Arts*, vol. XI, n° 3, Washington University, Saint-Louis, p. 156-165.
- MITCHELL, Andrew J.; *Derrida and Joyce. Texts and Context*, SUNY Press, Nueva York, 2014.
- MITCHELL, W.J.T.; *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009.
- MITCHELL, W.J.T.; *World's Greatest Architect. Making, Meaning, and Network Culture*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 2008.
- MITCHELL, W.J.T.; *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2005.
- MITCHELL, W.J.T.; "Showing Seeing a Critique of Visual Culture", in *Journal of Visual Culture*, Vol 1(2): 2002, 165-181.
- MITCHELL, W.J.T.; "La plus-value des images", in *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 201-225.
- MITCHELL, W.J.T.; "Interdisciplinarity and Visual Culture", in *Art Bulletin*, Vol. LXXVII, n° 4, 1994, pp. 540-545.
- MITCHELL, W.J.T.; "Ut pictura theoria : la peinture abstraite et la répression du langage", in *Les cahiers du musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, automne 1990, n° 33, pp. 79 à 96.
- MITCHELL, W.J.T.; "The Violence of Public Art Do the Right Thing", in *Critical Inquiry* n° 16 (Summer 1990), University of Chicago.
- MITCHELL, W.J.T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 1987.
- MITCHELL, W.J.T.; *The language of images*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1974.
- MOHOLY-NAGY, László; *Painting, Photography, and Film*, The MIT Press, Cambridge, 1973.
- MOHOLY-NAGY, László; *Von Material zur Architektur*, Florian Kupferberg Verlag, Mainz, 1968.
- MOHOLY-NAGY, László; *The New Vision and Abstract of an Artist*, Wittenborn-Schultz, Inc., Nueva York, 1947.
- MOHOLY-NAGY, László; *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947.
- MOINET, Jean-Louis; *Fin de la science: Notes critiques sur la science humaine comme expression achevée de l'inhumanité originelle de la science*, Imprimerie Aubin, Paris, 1974.
- MOLINO, Jean y MOLINO-LAFHAIL, Raphaël; *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Léméac/Actes Sud, Paris/Montreal, 2003.
- MOLINO, Jean; "Musique et société". In: *L'Homme*, 1997, tome 37 n°144. pp. 139-145.
- MOLINO, Jean; « La recherche en littérature », in Université de Lausanne, no 59, 1989, p. 6.
- MOLINO, Jean; "L'ontologie naturelle et la poésie". In: *Littérature*, N°72, 1988. Matière de poésie. pp. 91-113.
- MOLINO, Jean; "Le nom propre dans la langue". In: *Langages*, 16e année, n°66, 1982. pp. 5-20.
- MONCAYO, Raul y ROMANOWICZ, Magdalena; *The real jouissance of uncountable numbers. The Philosophy of Science within Lacanian Psychoanalysis*, Karnac, Londres, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José; « Sans image, il n'y a pas de logos », in *Cahiers philosophiques*, 2008/1 N° 113, p. 52-63.

- MONDZAIN, Marie-José; *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2008.
- MONDZAIN, Marie-José; *Icon, Economy_ The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, Stanford U. Press, Standford-CA, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José; « L'avventura (quand arrive ce qui disparaît) », in *Figures de la psychanalyse*, 2006/1 no 13, p. 133-142.
- MONDZAIN, Marie-José; "L'appétit de voir", in *Enfances & Psy*, 2005/1 no26, p. 7-14.
- MONDZAIN, Marie-José; *Le commerce des regards*, Le Seuil, Paris, 2001.
- MONDZAIN, Marie-José; "Nouvelles technologies de l'image et démocratie ", in *Horizons philosophiques*, vol. 11, n° 1, 2000, p. 9-24.
- MONDZAIN, Marie-José; "Iconic Space and the Rule of Lands", in *Hypatia*, Volume 15, Number 4, Fall 2000, pp. 58-76.
- MONNIER, Gérard; "Un nouvel art de bâtir". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°70, avril-juin 2001. pp. 47-55.
- MONNIER, Gérard; "Design, miroir du siècle". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°40, octobre-décembre 1993. pp. 126-132.
- MONTAIGNE, Michel de; *Essais I*, Gallimard, Paris, 1965.
- MONTAIGNE, Michel de; *Essais II*, Gallimard, Paris, 1965.
- MONTAIGNE, Michel de; *Essais III*, Gallimard, Paris, 1965.
- MONTANDON, Alain (ed.); *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Droz, Ginebra, 2014.
- MONTANDON, Alain; "Mélancolie de Théophile Gautier", In: *Études littéraires*, vol. 42, n° 3, 2011, p. 105-118.
- MONTANDON, Alain; "Les caractères nationaux dans la littérature française: problèmes de méthode". In: *Cahiers de l'Associatio internationale des études francaises*, 2002, N°54. pp. 251-269.
- MONTANDON, Alain (ed.); *L'émigration : le retour*, Centre de Recherches sur les Litteratures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 1999.
- MONTANDON, Alain; "Le nouveau savoir-vivre. En guise d'introduction". In: *Romantisme*, 1997, n°96. pp. 7-15.
- MONTANDON, Alain (ed.); *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre: du Moyen Age à nos jours*, Seuil, Paris, 1995.
- MONTANDON, Alain; "Le roman romantique de la formation de l'artiste". In: *Romantisme*, 1986, n°54. pp. 24-36.
- MONTANDON, Alain; "L'Imaginaire du livre chez Jean Paul". In: *Romantisme*, 1984, n°44. pp. 35-48.
- MONTANDON, Alain; "Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann". In: *Romantisme*, 1979, n°24. pp. 7-28.
- MONTANDON, Alain; "De la Peinture romantique allemande". In: *Romantisme*, 1977, n°16. pp. 82-94.
- MONTANDON, Alain; "« L'Autel de Tetschen » de Caspar David Friedrich, manifeste de la peinture romantique de paysage". In: *Romantisme*, 1976, n°11. pp. 42-54.
- MONTAUT, Annie; "Le moi, le je, le soi et l'autre dans la littérature indienne", In: *Anthropologie et Sociétés*, vol. 34, n° 3, 2010, p. 99-115.
- MONTAUT, Annie; "La méthode de Benveniste dans ses travaux comparatistes: son discours et son sujet". In: *Linx*, n°26, 1992. Lectures d'Emile Benveniste. pp. 109-135.
- MONTAUT, Annie; "Le "méchant" Voyage, masculin/féminin", In: *Études littéraires*, vol. 18, n° 2,

- 1985, p. 301-313.
- MONTAUT, Annie; "Cinquantenaire et Terrorisme ", In: *Études littéraires*, vol. 18, n° 2, 1985, p. 235-261.
- MONTAUT, Annie; "Médecine, théorie du « style » et antisémitisme chez Céline". In: *Littérature*, N°58, 1985. Le savoir de l'écrit. pp. 42-59.
- MONTAUT, Annie; "Narration, récit et désémotisation dans *Le dépeupleur* de Samuel Beckett". In: *Dalhousie French Studies* 4 (Oct 1982): 98–112. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- MONTEBELLO, Fabrice; "Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique". In: *Politix*. Vol. 16, N°61. Premier trimestre 2003. pp. 51-80.
- MONTEBELLO, Fabrice; "Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire", in *Mouvements*, 2003/3 no27-28, p. 113-119.
- MONTEBELLO, Fabrice; "Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du «héros» en milieu ouvrier". In: *Politix*. Vol. 6, N°24. Quatrième trimestre 1993. pp. 115-133.
- MONTEBELLO, Fabrice; "De la réception des films au cinéma des ouvriers", in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 2, n° 2-3, 1992, p. 123-147.
- MONTEBELLO, Pierre; *Métaphysiques cosmomorphes – La fin du monde humain*, les presses du réel, Dijon, 2015.
- MONTEBELLO, Pierre; *Deleuze, philosophie et cinéma*, J. Vrin, Paris, 2008.
- MONTINI, Chiara; "Traduire le bilinguisme: l'exemple de Beckett", in *Littérature*, 2006/1 n° 141, p. 101-114.
- MOORJANI, Angela; *Beyond Fetishism and Other Excursions in Psychopragmatics*, Macmillan Saint Martin's P, Londres-Nueva York, 2000.
- MOORJANI, Angela; "The Magna Mater Myth in Beckett's Fiction: Subtext and Subversion", In: *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1987.
- MOORJANI, Angela; "Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett", In: *North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979.
- MORAD, Montazami; "Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art", in *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 18 mai 2014. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3373>
- MORETTI, Franco; *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, Londres-NY, 2013.
- MORETTI, Franco; *The Novel. Forms & themes. Volume 2*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- MORETTI, Franco; *The Novel. History, Geography, and Culture. Volume 1*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- MORETTI, Franco; *Graphs, maps, trees. Abstract models for a Literary History*, Verso, Londres-Nueva York, 2005.
- MORETTI, Franco; *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi editore, Torino , 1997.
- MORETTI, Franco; *La letteratura europea*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1993.
- MORISSETTE, Bruce; «De Stendhal à Robbe-Grillet : modalités du "point de vue"», In: *Cahiers*

de l'Association internationale des études françaises, vol. 14, n° 14, 1962, pp. 143-163.

- MORRIS, Robert; *Have I reasons. Work and writings, 1993–2007*, Duke U. Press, Durham-Londres, 2008.
- MORRIS, Robert; *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 1994.
- MORRIS, Robert; “Mots et images dans le modernisme et le post-modernisme”, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 1990, n° 33, pages 97 à 106.
- MORRISON, Kristin; *Canter and Chronicles: The use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago University Press, Chicago, 1983.
- MOSCOVICI, Serge; “Which histories to write ? What stories to tell !/ Quelles histoires ?”. In: *Sociétés contemporaines* N°13, Mars 1993. La psychologie sociale et ses histoires. pp. 25-32.
- MOSCOVICI, Serge; “Le tabou de l'inceste”. In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 3, 1974. Ceci (n') pas (mon) corps. pp. 72-74.
- MOSCOVICI, Serge; *Hommes domestiques et hommes sauvages*, U.G.E., Paris, 1974.
- MOSCOVICI, Serge; *La société contre nature*, Union Générale d'Édition, Paris, 1972,
- MOSCOVICI, Serge; “Le marxisme et la question naturelle”. In: *L'Homme et la société*, N. 13, 1969. Sociologie et philosophie. pp. 59-109.
- MOSCOVICI, Serge; *La Psychanalyse, son image et son public*, P.U.F., Paris, 1961.
- MOSER, Walter; “Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion”, in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 2-3, 2008, p. 7-30.
- MOSER, Walter; “Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de Prospero's Books de Peter Greenaway”, in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 39-63.
- MOSER, Walter; “Note sur pouvoir et interprétation”, in *Théologiques*, vol. 8, n° 2, 2000, p. 99-106.
- MOSER, Walter; “Mélancolie et nostalgie: affects de la *Spätzeit*”, in *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 83-103.
- MOSER, Walter; “Dieu et ses mutants discursifs”, in *Théologiques*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 33-49.
- MOSER, Walter; “La création dans tous ses états”, in *Théologiques*, vol. 2, n° 1, 1994, p. 5-24.
- MOSER, Walter; “L'anthropophagie du Sud au Nord”, in Zilâ Bernd et Michel Peterson (dir.), *Confluences littéraires. Brésil-Québec: les bases d'une comparaison*, Candiak, Balzac, 1992, p. 113-151.
- MOSER, Walter; “Eigenschaftslos, Charakterlos: Zitate montage und die Frage des Subjekts”, in Hilmar Frank (dir.), *Die Montage als Kunstprinzip*, Berlin, Akademie der schönen Künste, 1991 p. 33-45.
- MOSER, Walter; “Expérimentation fictionnelle et fiction expérimentale. Des frontières mouvantes entre science et littérature”, in *Actes du XIIIe congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, IV, Munich, Iudicium, 1990, p 567-577.
- MOSER, Walter; “Le travail du non-contemporain : historiophage ou historiographie?”, in *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 25-41.
- MOSER, Walter; “Réflexion critique sur l'hétérogène”, in *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 155-161.
- MOSER, Walter; “La mise à l'essai des discours dans L'homme sans qualités de Robert Musil”, In:

- Revue Canadienne de Littérature Comparée* (1985) XII: 12-45.
- MOSER, Walter; “Les pulsations de la traduction”, in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 30, n° 1, 1985, p. 7-18.
- MOSER, Walter; “Mode - Moderne – Postmoderne”, in *Études françaises*, vol. 20, n° 2, 1984, p. 29-48.
- MOSER, Walter; “« Lorenzaccio » : Le carnaval et le cardinal”. In: *Romantisme*, 1978, n°19. pp. 94-108.
- MOSÈS, Stéphan; *El Ángel de la Historia*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1997.
- MOTEN, Fred; *The little edges*, Wesleyan University Press, Middletown, 2015.
- MOTEN, Fred; “Notes on Passage (The New International of Sovereign Feelings)”, in *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International*, Volume 3, Issue 1, 2014, pp. 51-74.
- MOTEN, Fred; *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Autonomedia, NY, 2013.
- MOTEN, Fred; “Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)”, in *The South Atlantic Quarterly* 112:4, Fall 2013.
- MOTEN, Fred; “Debt and Study” in *e-flux journal* #14, march 2010.
- MOTEN, Fred; *B Jenkins (Refiguring American Music)*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 2009.
- MOTEN, Fred; “The Case of Blackness” in *Criticism*, Volume 50, Number 2, Spring 2008, pp. 177-218.
- MOTEN, Fred; *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Uni. Of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.
- MOULIN, Raymonde; “Patrimoine national et marché international. Les dilemmes de l'action publique”. In: *Revue française de sociologie*. 1997, 38-3. Sociologie et économie. Textes réunis et présentés par Pierre-Michel Menger. pp. 465-495
- MOULIN, Raymonde; La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N. 6, 1993. pp. 1421-1445.
- MOULIN, Raymonde; “La construction des valeurs artistiques contemporaines ”, in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, 1991, p. 17-22.
- MOULIN, Raymonde; “Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines”. In: *Revue française de sociologie*. 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. pp. 369-395.
- MOULIN, Raymonde; “Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887”. In: *Revue française de sociologie*. 1976, 17-3. pp. 383-422.
- MOULIN, Raymonde; “La culture du pauvre. A propos du livre de Richard Hoggart”. In: *Revue française de sociologie*. 1971, 12-2. pp. 255-258.
- MOULIN, Raymonde; “Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple”. In: *Revue française de sociologie*. 1969, 10-1. Les faits économiques. pp. 687-702.
- MOULIN, Raymonde; “Un type de collectionneur : le spéculateur”. In: *Revue française de sociologie*. 1964, 5-2. pp. 155-165.
- MOUREY, Jean-Pierre; “Parcours et figures du paysage urbain”. In: *Littérature*, n°61, 1986. Paysages, pp. 85-97.
- MOXEY, Keith P. F.; *Visual time: the image in history*, Duke Uni. Press, Durham-Londres, 2013.
- MOZET, Nicole; “Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de la collection”. In: *Romantisme*, 2001,

nº112. pp. 83-94.

- MULVEY, Laura; *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion books, Londres, 2006.
- MULVEY, Laura et al.; *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Photoworks / Photoforum, Brighton, 2006.
- MULVEY, Laura et al.; *Psychoanalytic Reflections on European Cinema*, Routledge, Londres-Nueva York, 2003.
- MULVEY, Laura; *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1996.
- MULVEY, Laura; *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Londres, 1989.
- MURA-BRUNEL, Aline; *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Rodopi-Faux Titre, Amsterdam-Nueva York, 2004.
- MURRAY, Timothy; *Digital baroque. New media art and cinematic folds*, University Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2008.
- MURRAY, Timothy; *Like a Film. Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canvas*, Routledge, Londres-NY, 1993.
- MUSIL; Robert; *De la bêtise*, Edition Allia, París, 2015.
- MUSIL; Robert; *El hombre sin atributos I y II*, Seix Barral, Barcelona, 2008.
- MUSIL; Robert; *Über die Dummheit*, Alexander Verlag, Berlín, 2001.
- MUSIL; Robert; *Der Mann ohne Eigenschaften*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlín, 1978.
- MUSIL; Robert; *Œuvres pré-posthumes*, Éditions du Seuil, París, 1956.
- NAGUY, Peter; *Libertinage et révolution*, Gallimard, París, 1975.
- NANCY, Jean-Luc; *Demande. Littérature et philosophie*, Galilée, París, 2015.
- NANCY, Jean-Luc; "Hacer, la poesía", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- NANCY, Jean-Luc y BAILLY, J-Ch.; *La comparecencia*, Avarigani editores, Madrid, 2014.
- NANCY, Jean-Luc; *L'Autre Portrait*, Editions Galilée, París, 2014.
- NANCY, Jean-Luc; *Ivresse*, Payot & Rivages, París, 2013.
- NANCY, Jean-Luc; *La partición de las artes*, Pre-textos, Valencia, 2013.
- NANCY, Jean-Luc; "La métamorphose, le monde", in *Rue Descartes*, 2009/2 nº 64, p. 78-93.
- NANCY, Jean-Luc; *Le poids d'une pensée, l'approche*, La Phocide, Estrasburgo, 2008.
- NANCY, Jean-Luc; "La scène mondiale du rock", in *Rue Descartes*, 2008/2 nº 60, p. 74-84.
- NANCY, Jean-Luc; *Juste impossible*, Bayard, París, 2007.
- NANCY, Jean-Luc; "L'être-avec de l'être-là", in *Cahiers philosophiques*, 2007/3 Nº 111, p. 66-78.
- NANCY, Jean-Luc; "Il y a du rapport sexuel ? et après", in *Littérature*, 2006/2 nº 142, p. 30-40.
- NANCY, Jean-Luc; *Ser singular plural*, Arena Libros, Madrid, 2006.
- NANCY, Jean-Luc; *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- NANCY, Jean-Luc; *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Trotta/Minima, Madrid, 2006.
- NANCY, Jean-Luc; *La representación prohibida*, Amorrortu, Buenos Aires-Madrid, 2006.
- NANCY, Jean-Luc; "Liberté de l'amour", in *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, nº 4, 2004, p. 141-153.
- NANCY, Jean-Luc; *El Olvido de la filosofía*, Arena Libros, Madrid, 2003.

- NANCY, Jean-Luc; *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris, 2002.
- NANCY, Jean-Luc; *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002.
- NANCY, Jean-Luc; "Pris au mot", in *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 13-14.
- NANCY, Jean-Luc; *La pensée dérobée*, Galilée, Paris, 2001.
- NANCY, Jean-Luc; *Les Muses*, Galilée, Paris, 2001.
- NANCY, Jean-Luc; *L'Intrus*, Galilée, Paris, 2000.
- NANCY, Jean-Luc; *Corpus*, Éd. Métailié, Paris, 2000.
- NANCY, Jean-Luc; *La naissance des seins*, Éd. Erba, Valence, 1997.
- NANCY, Jean-Luc; "La existencia exiliada", in *Archipiélago*, Cuadernos crítica de la cultura, 26-27, 1996.
- NANCY, Jean-Luc; *Etre singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996.
- NANCY, Jean-Luc; *Le sens du monde*, Galilée, 1993.
- NANCY, Jean-Luc; *Une pensée finie*, Galilée, Paris, 1990 .
- NANCY, Jean-Luc; *L'expérience de la liberté*, Galilée, Paris, 1988.
- NANCY, Jean-Luc; *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois, Paris, 1986.
- NANCY, Jean-Luc; "Il dit". In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 32, 1985. L'indépendance amoureuse. pp. 103-105.
- NANCY, Jean-Luc; *Le partage de voix*, Galilée, Paris, 1982.
- NANCY, Jean-Luc; "Lapsus judicii". In: *Communications*, 26, 1977. pp. 82-97.
- NANCY, Jean-Luc; *Hegel, l'inquiétude du négatif*, Hachette Littératures, Paris, 1977.
- NANCY, Jean-Luc; *Logodaedalus*, Flammarion, Paris, 1976.
- NANCY, Jean-Luc; *La remarque spéculative*, Galilée, Paris, 1973.
- NASH, Christopher; *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, Routledge, Londres-NY, 2005.
- NASH, Christopher; *The Unravelling of the Postmodern Mind*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2001.
- NECHVATAL, Joseph; *Immersion Into Noise*, Open Humanities, Ann Arbor, 2012.
- NELSON, Diane M.; *Who Counts? The Mathematics of Death and Life After Genocide*, Duke University Press, Durham-Londres, 2015.
- NEUTER, Patrick (de); "Les inconscients", In: *Cahiers de psychologie clinique* 2007/2 (n° 29), p. 7-9.
- NEUTER, Patrick (de); "La passion comme sinthome: Pour une topologie des passions amoureuses", In: *Cliniques méditerranéennes*, 2004/1 no 69, p. 45-55.
- NEVILLE, Richard; *Play Power: Exploring the International Underground*, Random House, Nueva York, 1970.
- NEW, Christopher; *Philosophy of Literature*, Routledge, Londres, 1999.
- NEWMAN, Saul; *The Politics of Postanarchism*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2010.
- NEWMAN, Saul; *Power and Politics in Poststructuralist Thought. New Theories of the Political*, Routledge, Londres-Nueva York, 2005.
- NEWMAN, Saul; *From Bakunin to Lacan. Anti-authoritarianism and the Dislocation of Power*, Lexington Books, Lanham, 2001.
- NGUYÊN, Albert; "Nudité, silence, nuit: Les noms perdus de la langue (Bataille, Beckett, Lacan)",

In: *L'en-je lacanien*, 2006/2 no 7, p. 43-71.

NICOL, Bran; *The Cambridge introduction to postmodern fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

NICOL, Bran; *Stalking*, Reaktion Books, Londres, 2006.

NIKONOVA, Rea; *Poetry is a boundary line between word and no word*, Writers Forum, Londres, 1998.

NIKONOVA, Rea; *Combine*, Writers Forum, Londres, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich; *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich; *Obras Inmortales*, EDAF, Madrid, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich; *Werke Kritische Gesamtausgabe*, Gruyter, Berlín-Nueva York, 1967.

NISHIDA, Kitaro; *Ontology of Production. Three Essays*, Duke University Press, Durham-Londres, 2012.

NISHIDA, Kitaro; *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Sígueme, Salamanca, 2006.

NISHIDA, Kitaro; *Le lieu*, Éd. Osiris, Burdeos, 2002.

NISHIDA, Kitaro; *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, Éd. Osiris, Burdeos, 2002.

NISHIDA, Kitaro; *Indagación del bien*, Gedisa, Barcelona, 1995.

NORES, Dominique (éd.); *Les critiques de notre temps et Beckett*, Garnier, París, 1971.

NORTH, Michael; *Novelty: A History of the New*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.

NORTH, Michael; *Machine-Age Comedy*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2009.

NORTH, Michael; *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2002.

NORTH, Michael; *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*, Oxford University Press, Oxford-NY, 1994.

NOVALIS (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg); *Schriften*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960.

NOVARINA, Valère; *La quatrième personne du singulier*, P.O.L., París, 2012.

NOVARINA, Valère; *L'atelier volant*, P.O.L., París, 2010.

NOVARINA, Valère; *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., París, 2007.

NOVARINA, Valère; *La scène*, P.O.L., París, 2003.

NOVARINA, Valère; *Le drame de la vie*, Editions Gallimard, París, 2003.

NOVARINA, Valère; *Ante la palabra*, Pre-Textos, Valencia, 2001.

NOVARINA, Valère; *L'Origine rouge*, P.O.L., París, 2000.

NOZATI, Annick; "La voix humaine", in: *Les Allumés du Jazz*, No 4 - 4ème trimestre, 2000.

NUSSBAUM, Martha; *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*, Belknap Press, Cambridge-Londres, 2013.

NUSSBAUM, Martha; *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2002.

NUSSBAUM, Martha; *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 2001.

NUSSBAUM, Martha; *The Therapy of Desire*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1994.

- NUSSBAUM, Martha; *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford UP, Oxford-Nueva York, 1990.
- NUSSELDER, André; *Interface Fantasy. A Lacanian Cyborg Ontology*, the MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2009.
- O'DOHERTY, Brian; *Studio and Cube. The Relation between Where Art Is Made and Where art is displayed*, A Buell Center-FORuM Project Publication, Nueva York, 2008.
- O'DOHERTY, Brian; *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica-San Francisco, 1986.
- OGDEN, Thomas H.; *Rediscovering Psychoanalysis. Thinking and Dreaming, Learning and Forgetting*, Routledge, Nueva York-Londres, 2008.
- OGDEN, Thomas H.; *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*, Nueva York-Londres, 2005.
- OGDEN, Thomas H.; *Reverie and Interpretation. Sensing Something Human*, Rowman & Littlefield Pub. Inc., Nueva Jersey-Londres, 1998.
- OGDEN, Thomas H.; *The matrix of the mind. Object relations and the psychoanalytic dialogue*, J. Aronson, Oxford, 1993.
- OGDEN, Thomas H.; *The primitive edge of experience*, Jason Aronson, Inc., Oxford, 1992.
- OGILVIE, Bertrand; "«Parler les choses»", In: *Essaim*, 2008/2 n° 21, p. 91-106.
- Ó GRÁDA, Cormac; *Eating people is wrong, and other essays on famine, its past, and its future*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2015.
- Ó GRÁDA, Cormac; *Famine. A Short History*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2009.
- Ó GRÁDA, Cormac; *The Great Irish Famine*, Macmillan, Londres, 1989.
- OHRT, Roberto; *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Edition Nautilus, Hamburgo, 1990.
- OHRT, Roberto; *If I Wasn't Alexander I Would Like to Be Diogenes*, Left Bank Books, Seattle, 1994.
- OLIVER, Kelly; *Technologies of life and death. From cloning to capital punishment*, Fordham University Press, Nueva York, 2013.
- OLIVER, Kelly; *Animal Lessons. How They Teach Us to be Human*, Columbia University Press New York Chichester, 2009.
- OLIVER, Kelly; *The Colonization Of Psychic Space. A Psychoanalytic Social Theory Of Oppression*, University Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2004.
- OLIVER, Kelly; *Noir Anxiety*, University Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2002.
- OLIVER, Kelly; *Witnessing. Beyond recognition*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2001.
- ONFRAY, Michel; *Cosmos. Une ontologie matérialiste*, Flammarion, París, 2015.
- ONFRAY, Michel; *Le magnétisme des solstices. Journal hédoniste V*, Flammarion, París, 2015.
- ONFRAY, Michel; *Un requiem athée*, Galilée, París, 2013.
- ONFRAY, Michel; *Le Postanarchisme expliqué à ma grand-mère. Le Principe de Gulliver*, Galilée, París, 2012.
- ONFRAY, Michel; *Vies et mort d'un dandy. Construction d'un mythe*, Galilée, París, 2012.
- ONFRAY, Michel; *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Anagrama, Barcelona,

- 2011.
- ONFRAY, Michel; *Los ultras de las luces . Contrahistoria de la filosofía IV*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- ONFRAY, Michel; *Apostille au Crépuscule. Pour une psychanalyse non freudienne*, Grasset, París, 2010.
- ONFRAY, Michel; *Los libertinos barrocos. Contrahistoria de la filosofía III*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- ONFRAY, Michel; *La comunidad filosófica*, Gedisa, Barcelona, 2009.
- ONFRAY, Michel; *Le Songe d'Eichmann. Précédé de : Un kantien chez les nazis*, Galilée, París, 2008.
- ONFRAY, Michel; *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía I*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- ONFRAY, Michel; *La Puissance d'exister. Manifeste hédoniste*, Grasset, París, 2006.
- ONFRAY, Michel; *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Adam Biro/Grasset, París, 2003.
- ONFRAY, Michel; *Cinismos*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- ONFRAY, Michel; *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*, Perfil, Bs. As., 1999.
- ONFRAY, Michel; *La construcción de uno mismo. La moral estética*, Perfil, Bs. As., 1993.
- ONFRAY, Michel; *L'Art de jouir. Pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, París, 1991.
- OPPENHEIM, Lois; *The Painted Word: Samuel Beckett' Dialogue with Art*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015050154833;q1=samuel%20beckett> [accessed 10 Sep 2012]
- OPPENHEIM, Lois (ed.); *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Garland, Nueva York-Londres, 1999.
- ORIHUELA, Antonio; *La caja verde de Duchamp*, El Desvelo Ediciones, Santander, 2016.
- ORLANDO, Francesco; *Obsolete Objects in the Literary Imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*, Yale University Press, Londres-New Haven, 2006.
- ORLANDO, Francesco; *Per una teoria freudiana della letteratura*, Giulio Einaudi, Turín, 1980.
- ORMISTON, Gayle L.; *Narrative Experiments. The Discursive Authority of Science and Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1990.
- ORMISTON, Gayle L.; *From Artifact to Habitat. Studies in the Critical Engagement of Technology Research in Technology Studies*, Lehigh University Press, Londres-Toronto, 1990.
- ORMISTON, Gayle L.; *The Hermeneutic Tradition*, State University of New York, NY, 1989.
- OSBORNE, Peter; "Futures present: Lite, dark and missing" in *Radical Philosophy* 191 (may/june 2015), pp. 39-46.
- OSBORNE, Peter; *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary art*, Verso, Londres, 2013.
- OSBORNE, Peter; "Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art", in *ART HISTORY*, VOL 27 NO 4 . SEPTEMBER 2004 pp. 651-670.
- OSBORNE, Peter; "Non-places and the spaces of art" in *The Journal of Architecture* Volume 6 Summer 2001, pp. 183-194.
- OSBORNE, Peter; *Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*, Verso, Londres, 1995.
- OSER, Lee; *The ethics of Modernism. Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf, and Beckett* , Cambridge University Press, Nueva York, 2007.

- OUELLETTE, Fernand; "Roman et poésie : notes", In: *Urgences*, n° 28, 1990, p. 108-110.
- OUELLETTE, Fernand; "La lumière sous l'abîme", In: *Voix et Images*, vol. 5, n° 3, 1980, p. 483-495.
- OUELLETTE, Fernand; "Divagations sur "l'essai"", in *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, pp. 9-13.
- OUELLETTE, Michel; "*L'épistémogénèse chez Beckett*". *Des idées scientifiques et des genres littéraires: Une enquête épistémocritique, des romantiques à la cybernétique*. PhD diss. University of Ottawa, 2009: 268-289. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.
- OULIPO; *Anthologie de l'OuLiPo*, Gallimard, Paris, 2009.
- OURY, Jean y GABARRON-GARCÍA, Florent; "Psychothérapie institutionnelle et Guerre d'Espagne", in *Chimères*, 2010/1 N° 72, p. 11-20.
- OURY, Jean; "« La Borde, c'est une bulle de savon », Séminaire de La Borde du 18 avril 2009", in *VST - Vie sociale et traitements*, 2009/3 n° 103, p. 25-31.
- OURY, Jean; "Séminaire de La Borde du 25 octobre 2008", in *La clinique lacanienne*, 2009/1 n° 15, p. 11-21.
- OURY, Jean; "Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles", in *VST - Vie sociale et traitements*, 2007/3 n° 95, p. 110-125.
- OURY, Jean; "Transfert, multiréférentialité et vie quotidienne dans l'approche thérapeutique de la psychose", in *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/2 n° 21, p. 155-165.
- OURY, Jean; "Document : introduction au pragmatisme en psychiatrie", in *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 77-88.
- OWENS, Craig; "Interview with Craig Owens", in *Social Text*, No. 27 (1990), pp. 55-71.
- OWENS, Craig; "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (part 2)", in *October*, Vol. 13 (Summer, 1980), pp. 58-80
- OWENS, Craig; "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in *October* Vol. 12 (Spring, 1980), pp. 67-86.
- OWENS, Craig; "Earthwords", in *October*, vol. 10, 1979, pp. 121-130.
- OWENS, Craig; "Einstein on the Beach": The Primacy of Metaphor", in *October*, vol. 4, 1977, pp. 21-32.
- PALMER, Bryan D.; *Marxism and Historical Practice. Interpretive Essays on Class Formation and Class Struggle. Volume I*, Leiden-Boston, Brill, 2015.
- PALMER, Bryan D.; *Marxism and Historical Practice. Interventions and Appreciations. Volume II*, Brill, Leiden-Boston, 2015
- PALMER, Bryan D.; *Canada's 1960s. The Ironies of Identity in a Rebellious Era*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 2008.
- PALMER, Bryan D.; *Descent into Discourse. The Reification of Language and the Writing of Social History*, Temple University Press, Philadelphia, 1990.
- PALUMBO-LIU, David (ed.); *The Ethnic Canon. Histories, Institutions, and Interventions*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1995.
- PAREDES, JUAN; *Para una teoría del relato*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

- PARIKKA, Jussi; *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.
- PARIKKA, Jussi; *The Anthrobscene*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 2014.
- PARIKKA, Jussi; *What is Media Archaeology?*, Polity, Cambridge, 2012.
- PARIKKA, Jussi; *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.
- PARIKKA, Jussi; *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*, Peter Lang, New York, 2007.
- PARISI, Luciana; *Abstract Sex. Philosophy, Biotechnology and the Mutations of Desire*, Continuum, Londres-NY, 2004.
- PARISSE, Lydie; “Défaut des langues et parole trouée au théâtre : Tardieu, Beckett, Novarina”, in *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2007/3 n° 147, p. 297-305.
- PARKIN-GOUNELAS, Ruth; *Literature and Psychoanalysis. Intertextual Readings*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2001.
- PARRET, Herman; “Vestige, archive et trace: Présences du temps pass”, In: *Protée*, vol. 32, n° 2, 2004, p. 37-46.
- PARRET, Herman; “Le corps selon Duchamp”, In: *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, pp. 88-100.
- PARRET, Herman; “Kant sur la musique”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 95, N°1, 1997. pp. 24-43.
- PARRET, Herman; “Le plaisir esthétique et la vérité des sens” , In: *Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 81-92.
- PARRET, Herman; *The Aesthetics of Communication. Pragmatics and Beyond*, Kluwer, Dordrecht-Boston-Londres, 1993.
- PARRET, Herman; “De Baumgarten à Kant: sur la beauté”. In: *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 90, N°87, 1992. pp. 317-343.
- PARRET, Herman (dir.); *Le Sens et ses hétérogénéités*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991.
- PARRET, Herman; “Sens homogène et sens hétérogène : les domaines de la sémantique et de la pragmatique. In: *Histoire Épistémologie Langage*. Tome 13, fascicule 1, 1991. Épistémologie de la linguistique. pp. 133-150.
- PARRET, Herman; *Le sublime du quotidien*, Hadès, Paris, 1988.
- PARRET, Herman; “La mise en discours en tant que déictisation et modalisation”. In: *Langages*, 18e année, n°70, 1983. pp. 83-97.
- PARRET, Herman; “Les stratégies pragmatiques”. In: *Communications*, 32, 1980. Les actes de discours. pp. 250-273.
- PARRET, Herman; “Ce qu'il faut croire et désirer, pour poser une question”. In: *Langue française*. N°42, 1979. La pragmatique. pp. 85-93.
- PARRET, Herman; “Indépendance et interdépendance de la forme et de la fonction du langage”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 73, N°17, 1975. pp. 56-78.
- PARRET, Herman; “Expression et articulation. Une confrontation des points de vue husserlien et saussurien concernant la langue et le discours”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 71, N°9, 1973. pp. 72-113.
- PARSONS, Michael; *The Dove that Returns, The Dove that Vanishes. Paradox and Creativity in Psychoanalysis*, Routledge, Londres-Filadelfia, 2000.
- PARTOUCHE, Marc; “Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme” , in: *Inter : art actuel*, n° 99,

- 2008, p. 2-10.
- PARTOUCHE, Marc; *La lignée oubliée: Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, Marsella, 2004.
- PASCAL, Blaise; *Oeuvres complètes*, Hachette, Paris, 1917.
- PASCO, Allen H.; *Balzacian Montage. Configuring La Comédie Humaine*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 1991.
- PASCOW, Alan; *Paradoxes of Art. A Phenomenological Investigation*, Cambridge U.P., Cambridge, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo; *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo II*, Mondadori, Milán, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo; *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo I*, Mondadori, Milán, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo; *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milán, 1999.
- PASQUINELLI, Matteo; "Capital Thinks Too: The Idea of the Common in the Age of Machine Intelligence" in *Open! magazine*, Amsterdam, 2016.
- PASQUINELLI, Matteo (ed.); *Alleys of Your Mind. Augmented Intelligence and Its Traumas*, Meson press, Luneburgo, 2016.
- PASQUINELLI, Matteo; "Abnormal Encephalization in the Age of Machine Learning" in *e-flux* #75, September 2016.
- PASQUINELLI, Matteo; "The Spike: On the Growth and Form of Pattern Police", contribution for the Nervous System exhibition at HKW Berlin, 2016.
- PASQUINELLI, Matteo; "Vie di fuga tecnopolitiche dall'austerità", in *Il manifesto*, 23 Marzo 2016.
- PASQUINELLI, Matteo; "What an Apparatus is Not: On the Archeology of the Norm in Foucault, Canguilhem, and Goldstein", in *Parrhesia* 22, 79-89, 2015.
- PASQUINELLI, Matteo et al.; *Gli algoritmi del capitale. Accelerazionismo, macchine della conoscenza e autonomia del comune*, Ombre corte, Verona, 2014.
- PASQUINELLI, Matteo; "Red Art: New Utopias in Data Capitalism", in *Leonardo Electronic Almanac*, Volume 20 Issue 1, 2014.
- PASQUINELLI, Matteo; "The Labour of Abstraction: Seven Transitional Theses on Marxism and Accelerationism", in *Akzeleration* (Berlín: Merve, 2013).
- PASQUINELLI, Matteo; *Animal Spirits: A Bestiary of the Commons*, NAI Pub., Rotterdam 2008.
- PATTERSON, Charles; *Anti-Semitism: The Road to the Holocaust and Beyond*, Walker & Co, NY, 1982.
- PATTERSON, Charles; *Eternal Treblinka: Our Treatment of the Animals and the Holocaust*, Lantern Books, NY, 2002.
- PATOČKA, Jan; *Qu'est-ce que la phénoménologie?*, J. Millon, Grenoble, 1988.
- PATOČKA, Jan; *Platon et l'Europe*, Verdier, Paris, 1983.
- PAULHAN, F.; *Psychologie de l'invention*, Alcan, Paris, 1901.
- PAVEL, Thomas; "La mesure de la pastorale", in *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 13-24.
- PAVEL, Thomas; "Douceur de vivre, dureté de l'histoire", in *Critique* 2003/4 (n° 671), p. 310-313.
- PAVEL, Thomas; *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris, 2003.
- PAVEL, Thomas; "« S/Z » : utopie et ascèse". In: *Communications*, 63, 1996. pp. 159-174.

- PAVEL, Thomas; "Mutations et équilibres dans la critique française récente". In: *Littérature*, N°100, 1995. pp. 92-104.
- PAVEL, Thomas; "L'esthétique, le romantisme et la démocratie". In: *Littérature*, N°89, 1993. Désir et détours. pp. 98-112.
- PAVEL, Thomas et al.; "La fin d'un anathème". In: *Communications*, 47, 1988. pp. 209-220.
- PAVEL, Thomas; "Action, passions". In: *Littérature*, N°71, 1988. Passions / Fictions. pp. 3-4.
- PAVEL, Thomas; *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988.
- PAVEL, Thomas; "Confusion des langues, métaphysique des erreurs", in *Liberté*, vol. 21, n° 3, (123) 1979, p. 118-122.
- PAWLOWSKI, Gaston (de); *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Fasquelle, Paris, 1912.
- PAYANT, René; « Les guerriers postmodernes » in *Études littéraires*, vol. 19, n° 2, 1986, p. 45-65.
- PAYANT, René; "Forme-figure : éléments de stratégie sémiotique" in *Vie des Arts*, vol. 21, n° 85, 1976-1977, p. 31-35.
- PAYOT, Daniel; "Messianisme et utopie : la philosophie et le « possible » selon T. W. Adorno", in *Tumultes* 2001/2 (n° 17-18), p. 179-205.
- PAYOT, Daniel; *Après l'Harmonie*, Circé, Belfort, 2000.
- PAYOT, Daniel; *La Statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*, Circé, Belfort, 1998.
- PEACKMAN, Julie; *Pleasure's All Mine. A History of Perverse Sex*, Reaktion Books, Londres, 2013.
- PEACKMAN, Julie; *Sexual Perversions 1670-1890*, Palgrave Macmillan, Basingstok-Nueva York, 2009.
- PEACKMAN, Julie; *Mighty Lewd Books. The Development of Pornography in Eighteenth, Century England*, 2003.
- PÊCHEUX, Michel; "Délimitations, retournements et déplacements". In: *L Homme et la société*, N. 63-64, 1982. Langage et révolution. pp. 53-69.
- PÊCHEUX, Michel; "L'étrange miroir de l'analyse de discours". In: *Langages*, 15e année, n°62, 1981. Analyse du discours politique [Le discours communiste adressé aux chrétiens] pp. 5-8.
- PÊCHEUX, Michel; "Sur les contextes épistémologiques de l'analyse de discours". In: *Mots*, octobre 1984, N°9, pp. 7-17.
- PEIRCE, Charles Sanders; *Chance, Love, and Logic. Philosophical Essays*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londres, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders; *La Ciencia de La Semiotica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.
- PELBART, Peter Pál; *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*, Tinta Limón, B.s A.s, 2009.
- PELBART, Peter Pál; "L'inconscient déterritorialisé", in *Multitudes*, 2008/3 n° 34, p. 95-107.
- PELBART, Peter Pál; "Cartographies du dehors", in *Rue Descartes*, 2008/1 n° 59, p. 20-30.
- PELBART, Peter Pál; "Qu'est-ce qui parle à travers nous ?", in: *Rue Descartes*, 2012/4, n° 76, pp. 7-19.
- PELBART, Peter Pál; "Pouvoir sur la vie, puissance de la vie", in *Multitudes*, 2002/2 n° 9, p. 25-35.
- PELBART, Peter Pál; *A nau do tempo-rei. 7 ensaios sobre o tempo da loucura*, Imago, Río, 1993.
- PÉLISSIER, Vincent; "Trois petits tableaux d'intrication et de désintrication proustiennes", *Revue française de psychanalyse*, 2002/5 Vol. 66, p. 1863-1869.

- PENNEY, James; *After Queer Theory. The Limits of Sexual Politics*, Pluto Press, Nueva York, 2014.
- PENNEY, James; *The Structures of Love. Art and Politics Beyond the Transference*, State University of New York Press, Nueva York, 2012.
- PENNEY, James; *The world of perversion. Psychoanalysis and the impossible absolute of desire*, State University of New York Press, Nueva York, 2006.
- PEREC, George; *Un hombre que duerme*, Impedimenta, Madrid, 2009.
- PEREC, George; *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid, 2008.
- PEREC, George; *Romans et récits*, Le livre de poche, París, 2002.
- PEREC, George; *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2001.
- PEREC, George; *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- PEREC, George; *Je me souviens*, Hachette, París, 1978.
- PEREC, George; *La disparition*, Éditions Denoël, París, 1969.
- PÉRET, Benjamin; *Œuvres Complètes (7 volúmenes)*, Eric Losfeld-José Corti-Association des amis de Benjamin Péret, París, 1969-1995.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “El exceso”, In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, 2013, pp. 575-579.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “El sentido haciéndose”, In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, 2013, pp. 845-853.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “La poética del mundo”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 40, 2011, pp. 291-315.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “Lo obvio 5 . Addenda”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, III 16 (enero 2008), pp. 293-313.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “Lo obvio y 4 . Caput mortum ”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, III 14 (enero 2007), pp. 221-245.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “Lo obvio 3”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, III, 13 (septiembre 2007), 253-281.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “Lo obvio 2”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año II, 11 (julio 2007), pp. 253, 273.
- PÉREZ GARCÍA, Pelayo; “Lo obvio”, in *Eikasia. Revista de Filosofía*, II 8 (enero 2007), pp. 122-134.
- PERL, Jed; *On French Art Since World War I*, Arcade Publishing, Nueva York, 2014.
- PERL, Jed; *Eyewitness. Reports From An Art World In Crisis*, Basic Books, Nueva York, 2000.
- PERLOFF, Marjorie; “Unoriginal Genius: Walter Benjamin's Arcades as Paradigm for the New Poetics”, in *Études anglaises*, 2008/2 Vol. 61, p. 229-252.
- PERLOFF, Marjorie; *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2008.
- PERLOFF, Marjorie; “Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry”, in *Revue française d'études américaines*, 2005/1 no 103, p. 117-141.
- PERLOFF, Marjorie; *Differentials. Poetry, Poetics, Pedagogy*, University Alabama Press, Tuscaloosa, 2004.
- PERNIOLA, Mario; *Art and Its Shadow*, Continuum, Londres-NY, 2004.
- PERNIOLA, Mario; *Pensando o Ritual. Sexualidade, Morte, Mundo*, Studio Nobel, Sao Paulo, 2000.

- PESSOA, Fernando; *Poesia Completa de Fernando Pessoa*, Nostrum Editora, Salvador, 2013.
- PETERSON, Michel; "Ulysse de Joyce : l'imprésentable". In: *Littérature*, N°77, 1990. Situation de la fiction. pp. 23-40.
- PETTMAN, Dominic; *Infinite Distraction*, Polity, Malden-Cambridge, 2015.
- PETTMAN, Dominic; *Human error. Species--being and media machines*, University Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2011.
- PETTMAN, Dominic; *Love and Other Technologies. Retrofitting Eros for the Information Age*, Fordham U. Press, Nueva York, 2006.
- PETTMAN, Dominic y CLEMENS, Justin; *Avoiding the subject. Media, culture and the object*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.
- PETTMAN, Dominic; *After the orgy. Toward a politics of exhaustion*, State University of New York Press, Nueva York, 2002.
- PFEIFFER, Ludwig y VONDUNG, Klaus (eds.); *Jenseits der entzauberten Welt. Naturwissenschaft und Mystik in der Moderne*, Fink, Munich, 2006.
- PFEIFFER, Ludwig et. al.; *Autorität. Spektren harter Kommunikation*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1992.
- PHAY-VAKALIS, Soko; *Les Vertiges du miroir dans l'art contemporain*, Les presses du réel, Dijon, 2016.
- PHAY-VAKALIS, Soko; *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, L'Harmattan, París, 2001.
- PHELAN, James; *Reading the American Novel 1920-2010*, Wiley-Blackwell, Malden, 2013.
- PHELAN, James (ed.); *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Ohio State University Press, Columbus, 2012.
- PHELAN, James; *Experiencing Fiction. Judgments, Progression, and the Rhetorical Theory of Narrative*, Ohio State U. Press, Columbus, 2007.
- PHELAN, James (ed.); *A Companion to Narrative Theory*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, 2005.
- PHELAN, James; *Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Cornell University Press, Ithaca, 2005.
- PHELAN, James; *Narrative as rhetoric. Technique, audiences, ethics, ideology*, Ohio State University Press, Columbus, 1996.
- PHELAN, James; *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 1989.
- PHELAN, James; *Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- PHILIPPOT, Didier; *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert. De la Nature au Narcisse*, H. Champion, París, 1997.
- PIERCE, David; *Joyce and Company*, Continuum, Londres-Nueva York, 2006.
- PIERCE, Gillian Borland; *The Sublime Today. Contemporary Readings in the Aesthetic*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012.
- PIERCE, Gillian Borland; *Scapeland. Writing the landscape from Diderot's Salons to the postmodern museum*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2012.

- PIETIKÄINEN, Petteri; *Madness. A History*, Routledge, Londres-Nueva York, 2015.
- PIETIKÄINEN, Petteri; *Alchemists of Human Nature. Psychological Utopianism in Gross, Jung, Reich and Fromm*, Pickering & Chatto Publishers, Londres, 2007.
- PIETTE, Adam; *The Literary Cold War, 1945-Vietnam*, Edinburgh University Press, Cheshire GB, 2009.
- PIETTE, Adam; *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Oxford UP, Oxford, 1996.
- PILE, Steve; *Real Cities. Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, SAGE, Londres-Thousand Oaks-Nueva Delhi, 2005.
- PILE, Steve; *Unruly Cities. Order Disorder, Understanding Cities*, Routledge, Londres-Nueva York, 2000.
- PILE, Steve; *The Body and the City. Psychoanalysis, Space and Subjectivity*, Routledge, Londres-Nueva York, 1996.
- PILLET, Stephane; "To Know if There is Something or Nothing": *The Relationship between Fiction and Reality in the Works of Stéphane Mallarmé, Samuel Beckett, Louis-René des Forêts and J. M. G. Le Clézio*. PhD diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database).
- PILLING, John, (éd.); *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1994.
- PINDER, David J.; "Subverting cartography: The Situationists and Maps of the City." in *Environment and Planning A* 28 (1996): 405-427.
- PINGAUD, Bernard; "Temps et roman aujourd'hui". In: *L'Homme*, 1997, tome 37 n°143. pp. 21-27.
- PINGAUD, Bernard; *Les Infortunes de la raison, 1774-1815*, Hâtier, Paris, 1992.
- PINGAUD, Bernard; "La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui". In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1962, N°14. pp. 165-177.
- PINGAUD, Bernard; *Écrivains d'aujourd'hui, 1940-1960 : dictionnaire anthologique et critique*, Grasset, Paris, 1960.
- PIOTROWSKI, Piotr; *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, Londres, 2012.
- PIOTROWSKI, Piotr; *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, Londres, 2009.
- PIROUX, Cyril; *La figure du rond-de-cuir ou l'écriture de l'impotence une idée du roman français au XXe siècle*. PhD diss. Université du Québec à Chicoutimi, 2011. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database).
- PLANCK, Max; *The Philosophy of Physics*, W. W. Norton, Nueva York, 1963.
- PLANCK, Max; *A Survey of Physical Theory*, Dover Pub., Nueva York, 1960.
- PLANCK, Max; *Entstehung und bisherige Entwicklung der Quantentheorie*, Vieweg & Sohn, Brunswick, 1958.
- PLANCK, Max; *The Universe in the Light of Modern Physics*, Allen & Unwin, Londres, 1931.

- PLATÓN; *Diálogos VI (Filebo, Timeo, Critias)*, Gredos, Madrid, 1992.
- PLATÓN; *Diálogos V (Parménides, etc.)*, Gredos, Madrid, 1988.
- PLATÓN; *Diálogos IV (República)*, Gredos, Madrid, 1988.
- PLATÓN; *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, Gredos, Madrid, 1988.
- PLATÓN; *Diálogos II (Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo)*, Gredos, Madrid, 1987.
- PLATÓN; *Diálogos I (Apología, Critón, etc.)*, Gredos, Madrid, 1985.
- PLATONOV, Andréi; *Chevengur*, Cátedra, Madrid, 1996.
- PLETT, Heinrich F.; *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Brill Academic Pub, Leiden-Boston, 2012.
- PLETT, Heinrich F.; *Literary Rhetoric. Concepts-Structures-Analyses*, Brill, Leiden-Boston, 2010.
- PLETT, Heinrich F.; *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlín-NY, 1991.
- PLEYNET, Marcelin; *Essais et conférences (1987-1998)*, Beaux-arts de Paris, París, 2012.
- PLEYNET, Marcelin; *Rimbaud en son temps*, Gallimard, París, 2005.
- PLEYNET, Marcelin; « Poésie et pensée. Pourquoi ne serais-je pas angoissé ? », *La Pensée*, n°297, janvier-février-mars 1994.
- PLEYNET, Marcelin; « On a touché au vers », *Action poétique*, n°133/134, hiver 1993-1994.
- PLEYNET, Marcelin; « Une question est une réponse », in *Écritures*, n°1, automne 1991.
- PLEYNET, Marcelin; *Les modernes et la tradition*, Gallimard, París, 1990.
- PLEYNET, Marcelin; *Les États-Unis de la peinture*, Seuil, París, 1986.
- PLEYNET, Marcelin; *Transculture*, U.G.E, París, 1979.
- PLEYNET, Marcelin; *Art et Littérature*, Seuil, París, 1977.
- PLEYNET, Marcelin; *Système de la peinture*, Seuil, París, 1977.
- PLEYNET, Marcelin; *L'enseignement de la peinture*, Seuil, París, 1971.
- PLEYNET, Marcelin; *Lautréamont par lui-même*, Seuil, París, 1967.
- POGGI, Stefano; *L'anima e il cristallo. Alle radici dell'arte astratta*, Il Mulino, Bolonia, 2014.
- POGGI, Stefano; *L'io dei filosofi e l'io dei narratori. Da Goethe a Proust*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2011.
- POGGI, Stefano et al.; *Romanticism in Science. Science in Europe. 1790–1840*, Kluwer, Dordrecht / Boston / London, 1994.
- POGGIOLI, Renato; *The Theory of Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968.
- POIRIER, Jacques; “Malaise dans la signification”, In: *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 109-124.
- POIRIER, Jacques; *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000) : maux croisés*, L'Harmattan, París, 2001.
- POIRIER, Jacques; *Littérature et psychanalyse. Les écrivains face au freudisme (1914-1944)*, Presses Universitaires de Dijon, Dijon, 1998.
- POLLOCK, Griselda; *Digital and Other Virtualities. Renegotiating the Image*, I. B. Tauris, Londres, 2010.
- POLLOCK, Griselda; *Vision and Difference_ Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, Londres-Nueva York, 2008.
- POLLOCK, Griselda; *The Sacred and the Feminine_ Imagination and Sexual Difference*, Tauris, Londres, 2008.

- POLLOCK, Griselda; *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis*, Tauris, Londres, 2007.
- POLLOCK, Griselda; *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Carlton, 2006.
- POLLOCK, Griselda; *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, Londres, 1981.
- POMMIER, Edouard; “L'artiste figure de la grâce à la Renaissance”, in *Littératures classiques*, 2006/2 N° 60, p. 229-240.
- POMMIER, Edouard; “Diabolisation, tolérance, glorification ? La Renaissance et la sculpture antique”, in *Études littéraires*, vol. 32, n° 1-2, 2000, p. 55-70.
- POMMIER, Edouard; “Winckelman et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution”. In: *Revue de l'Art*, 1989, n°83. pp. 9-20.
- POMMIER, Jean; “Comment Balzac a nommé ses personnages”. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, N°3-5. pp. 223-234.
- PONGE, Francis; *Le parti pris des choses, suivi de Proêmes*, NRF/Gallimard, 2013.
- PONGE, Francis; *Métodos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.
- PONGE, Francis; “La Table (21 novembre 1967 - 16 octobre 1973)”, in *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, p. 9-49.
- PONGE, Francis; *La rage de l'expression*, Gallimard, París, 1976.
- PORTER ABBOT, H.; *The Fiction of Samuel Beckett. Form and Effect*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1973.
- POSADA VARELA, Pablo; “Aisthesis et langage. Quelques rudiments phénoménologiques pour une esthétique de la littérarité” (versión del autor, de próxima aparición).
- POSADA VARELA, Pablo; “Anonymat transcendantal et anonymat phénoménologisant” (versión del autor, de próxima aparición).
- POSADA VARELA, Pablo; “Sobre la génesis fenomenologizante del doble fondo: mundanización impropia, falsa conclusividad y variación tramposa” (versión del autor, de próxima aparición).
- POSADA VARELA, Pablo; *A contracuerpo: Bruce Nauman y la fenomenología*, Brumaria-La cabeza de la meseta, Madrid, 2017.
- POSADA VARELA, Pablo; “¿Qué es fenomenología? Prolegómenos a la disrupción arte/política ”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- POSADA VARELA, Pablo; “¿Consonancia o distancia? La confrontación Husserl-Heidegger en torno al a priori de correlación fenomenológico”, in: *Eikasia* n° 64, Mayo de 2015, pp 25-52.
- POSADA VARELA, Pablo; “Tiempos, espacios, abismos. Sobre la multiestratificación del vivir como arquitectónica fenomenológica en sentido pleno”, pp. 35-48. in *Eikasia* n° 61, 2015.
- POSADA VARELA, Pablo; “Cuerpo, tiempo, alter ego. Archifacticidades y límite transcendantal”, in *Eikasia* n° 58, Julio de 2014, pp. 287-312.
- POSADA VARELA, Pablo; “Archifacticidad, egología e idealismo transcendantal fenomenológico”, in *Eikasia* n° 57, Marzo de 2014, pp. 265-284.
- POSADA VARELA, Pablo; “Anatomie du faire méréologisant (III). Pour introduire en phénoménologie le concept de spectre phénoménologisant”. In: *Eikasia*, vol. 51, sept. 2013, pp. 51-82.
- POSADA VARELA, Pablo; “En torno a la singladura filosófica y fenomenológica de Marc Richir”, in *Eikasia*, vol. 40, septiembre 2011, pp. 239-289.
- POSADA VARELA, Pablo; “Fenómeno, concepto, concreción. El quehacer fenomenológico

- richiriano”. In: *Eikasia*, vol. 40, septiembre 2011, pp. 449-482.
- POSADA VARELA, Pablo; “Hipérbole y concretud en parpadeo. En torno al último libro de Marc Richir *Variaciones sobre el sí mismo y lo sublime* (2010)”, In: *Eikasia*, vol. 34, septiembre 2010, pp. 439-458.
- POSNOCK, Ross; *Renunciation: Acts of Abandonment by Writers, Philosophers, and Artists*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2016.
- POSNOCK, Ross; *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity*, Princeton U. Press, Princeton-Oxford, 2006.
- POSNOCK, Ross; *Color and Culture. Black Writers and the Making of the Modern Intellectual*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1998.
- POSNOCK, Ross; *The Trial of Curiosity. Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, Oxford University Press, Nueva York-Oxford, 1991.
- POSTER, Mark; *Information Subject*, Routledge, Londres-NY, 2013.
- POSTER, Mark et al.; *Deleuze and New Technology*, Edinburgh U. Press, Edimburgo, 2009.
- POSTER, Mark; *Information Please. Culture and Politics in the Age of Digital Machines*, Duke University Press, Durham-Londres, 2006.
- POSTER, Mark; *Cultural History and Postmodernity*, Columbia University Press, Nueva York, 1997.
- POSTER, Mark; *The Mode of Information*, Polity Press, Maiden-Cambridge, 1990.
- POSTER, Mark; *Existential Marxism in postwar France. From Sartre to Althusser*, Princeton University Press, Princeton, 1975.
- POUIVET, Roger; “Goodman et la reconception de l'esthétique”, in *Rue Descartes*, 2014/1 n° 80, p. 4-19.
- POUIVET, Roger; “L'ontologie du rock”, in *Rue Descartes*, 2008/2 n° 60, p. 20-37.
- POUIVET, Roger (ed.); *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, París, 2007.
- POUIVET, Roger; *Le réalisme esthétique*, PUF, París, 2006.
- POUIVET, Roger; “Sur l'art de masse”, in *Médium*, 2005/1 N°2, p. 74-88.
- POUIVET, Roger; “Le statut de l'oeuvre d'art comme événement chez David Davies”, in *Philosophiques*, vol. 32, n° 1, 2005, p. 214-220.
- POULET, George; *L'espace proustien*, Éditions Gallimard, París, 1982.
- POULET, George; *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, París, 1979.
- POULET, George; “Phenomenology of Reading”, in *New Literary History*, Vol. 1, No. 1, New and Old History, (Oct., 1969), pp. 53-68
- POULET, George; “Poésie du cercle et de la sphère”. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, N°10. pp. 44-57
- POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Presses Pocket, París, 1952.
- POUY, Jean-Bernard; *Tout doit disparaître*, Gallimard (coll. "Série noire"), París, 2015.
- POUY, Jean-Bernard; *Ce crétin de Stendhal*, « Les petits polars du Monde », París, 2011.
- POUY, Jean-Bernard y VILLARD, Marc; *Zigzag*, Rivages-Noir, París, 2010.
- POUY, Jean-Bernard et al.; *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Ed. France Loisirs, París, 2009.
- POUY, Jean-Bernard; *Une brève histoire du roman noir*, L'Œil neuf, París, 2009.
- POUY, Jean-Bernard; *Petit précis de littérature précaire*, Les Contrebandiers, París, 2008.
- POUY, Jean-Bernard y VILLARD, Marc; *Tohu-bohu*, Rivages-Noir, París, 2008.

- POUY, Jean-Bernard; *Mes soixante huitres*, Éd. Folies d'encre, Montreuil, 2008.
- POUY, Jean-Bernard; *Les Écrivains vus du ciel*, Antoine de Kerversau ed., París, 2007.
- POUY, Jean-Bernard et al.; *L'Encyclopédie des cancrs, des rebelles et autres génies*, Gallimard, París, 2006.
- POUY, Jean-Bernard y VILLARD, Marc; *Ping-Pong*, Rivages-Noir, París, 2005.
- POUY, Jean-Bernard; *Je hais le cinéma*, Les Contrebandiers éditeurs, París, 2004.
- POUY, Jean-Bernard; *La Vie payenne*, Éd. Autrement (coll. *Noir urbain*), París,
- POUY, Jean-Bernard; *1280 âmes*, Baleine, París, 2000.
- POUY, Jean-Bernard; *Les Gros Culs*, Baleine, París, 1998.
- POUY, Jean-Bernard; *À sec ! : Spinoza encule Hegel, le retour*, Baleine, París, 1998.
- POUY, Jean-Bernard; *La Chasse au tatou dans la pampa argentine*, Baleine, París, 1993.
- POUY, Jean-Bernard; *La Pêche aux anges*, Gallimard, París, 1986.
- POUY, Jean-Bernard; *Spinoza encule Hegel*, Albin Michel, París, 1983.
- POWER, Cormac; *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam, 2008.
- POZUELO YVANCOS, José María; *Desafíos de la teoría*, El otro el mismo, Mérida VE., 2007.
- POZUELO YVANCOS, José María; *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Ediciones Episteme, Valencia, 1995.
- POZUELO YVANCOS, José María; *Poética de la ficción*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993.
- POZUELO YVANCOS, José María; *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María; *Del Formalismo a la Neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María; *La Lengua Literaria*, Editorial Ágora, Málaga, 1983.
- PRADEAU, Christophe; "Le décloisonnement du monde", In: *Romantisme*, 2007/2 n° 136, pp. 69-80.
- PRATT, Mary Louise; *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londres-Nueva York, 2007.
- PRAZ, Mario; *Península pentagonal: la España antirromántica*, Editorial Almuzara, Jaén, 2007.
- PRAZ, Mario; *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, Siruela, Madrid, 2005.
- PRAZ, Mario; *Bellezza e bizzarra : saggi scelti*, A. Mondadori, Milán, 2002.
- PRAZ, Mario; *Geometrie anamorfe : saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.
- PRAZ, Mario; *Il demone dell'analogia : memorie e divagazioni narrative*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.
- PRAZ, Mario; *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999.
- PRAZ, Mario; *El pacto con la serpiente*, FCE, México, 1988.
- PRAZ, Mario; *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- PRAZ, Mario; *Perseo e la Medusa: dal romanticismo all'avanguardia*, Mondadori, Milán, 1979.
- PRAZ, Mario; *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1979.
- PRAZ, Mario; *Panopticon romano secondo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1977.
- PRAZ, Mario; *Il giardino dei sensi : studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milán, 1975.
- PRAZ, Mario; *Panopticon romano*, R. Ricciardi, Nápoles, 1967.
- PRAZ, Mario; *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*, Thames and Hudson, Londres, 1964.

- PRAZ, Mario; *The Romantic agony*, Oxford University Press, Londres-Nueva York-Toronto, 1951.
 PRAZ, Mario; *Motivi e figure*, Einaudi, Turín, 1945.
- PRESNER, Todd S.; *Mobile Modernity. Germans, Jews, Trains*, Columbia University Press, Nueva York, 2007.
 PRESNER, Todd S.; *Muscular Judaism. The Jewish Body and the Politics of Regeneration*, Routledge, Londres-Nueva York, 2007.
- PRETTEJOHN, Elizabeth; *Beauty and Art. 1750-2000*, Oxford U. Press, Oxford-NY, 2005.
- PRÉVERT, Jacques; *Spectacle - Histoires et d'autres histoires – Paroles*, Gallimard, París, 2011.
 PRÉVERT, Jacques; *Imaginaires*, Gallimard, París, 2000.
- PREZIOSI, Donald y FARAGO, Claire; *Art Is Not What You Think It Is*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden-Carlton, 2012.
 PREZIOSI, Donald (ed.); *The Art of Art History. A critical Anthology*, Oxford UP, Oxford, 2009.
- PRIEUR, Jean-Marie; “Des écrivains en contact de langues”, In: *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2006/4 n° 144, p. 485-492.
- PRIEST, Eldritch; *Boring Formless Nonsense. Experimental Music and The Aesthetics of Failure*, Bloomsbury Academic, Nueva York-Londres, 2013.
- PRINZHORN, Hans; *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer Verlag, Viena- Nueva York, 1994 [1922].
- PROUST, Françoise; “Preámbulo a Point de Passage”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
 PROUST, Françoise; “La doublure du temps”, *Rue Descartes*, 2001/3 n° 33, p. 105-119.
 PROUST, Françoise; “Impasses et passes”. In: *Les Cahiers du GRIF*, Hors-Série N. 3, 1997. Sarah Kofman. pp. 5-10.
 PROUST, Françoise; “Walter Benjamin et la théologie de la modernité / Walter Benjamin and the Theology of Modernity”. In: *Archives de sciences sociales des religions*. N. 89, 1995. pp. 53-59.
 PROUST, Françoise; *L'histoire à contretemps*, Les éditions du Cerf, París, 1994.
 PROUST, Françoise; *Point de passage*, Éditions Kimé, París, 1994.
 PROUST, Françoise; “Les noms secrets”. In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 46, 1992. Provenances de la pensée femmes/philosophie. pp. 143-157.
 PROUST, Françoise; *Kant et le ton de l'histoire*, Éditions Payot, París, 1991.
 PROUST, Françoise; “Melencolia illa heroïca”, In: *Furor*, n° 19-20, Ginebra, 1990, pp. 85-109
- PROUST, Marcel; *Carnets*, Gallimard, París, 2002.
 PROUST, Marcel; *Essais et articles*, Gallimard, París, 1994.
 PROUST, Marcel; *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, París, 1987.
 PROUST, Marcel; *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, Gallimard, París, 1971.
 PROUST, Marcel; *À la recherche du temps perdu*, XV vol., Gallimard, París, 1946-47.
 PROUST, Marcel; *Œuvres complètes de Marcel Proust, Tomo X, Chroniques*, NRF, París, 1936.
 PROUST, Marcel; *Œuvres complètes de Marcel Proust, Tomo IX, Pastiches et Mélanges*, NRF, París, 1933.

- PUNDAY, Daniel; *Writing at the limit. The novel in the new media ecology*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londres, 2012.
- PUNDAY, Daniel; *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave, NY, 2003.
- PUNDAY, Daniel; *Narrative After Deconstruction*, SUNY Press, NY, 2003.
- PUTNAM, Hilary; *Ethics without Ontology*, Harvard University Press, Cambridge /Mass.-Londres, 2004.
- PUTNAM, Hilary; *The Collapse of the Fact Value Dichotomy and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge /Mass.-Londres, 2004
- PUTNAM, Hilary; *Sentido, sinsentido y los sentidos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- PUTNAM, Hilary; *Words and Life*, Harvard University Press, Cambridge /Mass.-Londres, 1994.
- PUTNAM, Hilary; *Representation and Reality*, The MIT Press, Cambridge /Mass., 1991.
- PUTNAM, Hilary; *Reason, Truth And History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- QUENEAU, Raymond; *Une histoire modèle*, Gallimard, París, 2010.
- QUENEAU, Raymond; *Aux Confins des Ténèbres, les fous littéraires*, Gallimard, París, 2002.
- QUENEAU, Raymond; *Exercices de style*, Folio Plus-Gallimard, 2002.
- QUENEAU, Raymond; *Les enfants du limon : roman*, Gallimard, París, 1993.
- QUENEAU, Raymond; *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, París, 1989.
- QUENEAU, Raymond; *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopedistes*, Hermann, París, 1978.
- QUENEAU, Raymond; *Le vol d'Icare*, Gallimard, París, 1968.
- QUENEAU, Raymond; *Zazie dans le metro*, Gallimard, París, 1952.
- QUENEAU, Raymond; *Le dimanche de la vie*, Gallimard, París, 1952.
- QUENEAU, Raymond; *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, París, 1950.
- RABATÉ, Jean-Michel (Ed.); *1922. Literature, Culture, Politics*, Cambridge University Press, Nueva York, 2015.
- RABATÉ, Jean-Michel; *Crimes of the future theory and its global reproduction*, Bloomsbury Academic, Londres-Nueva York, 2014.
- RABATÉ, Jean-Michel; "Le Da Vinci Code de Freud : crime et interprétation", in: *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2 n° 80, p. 111-126.
- RABATÉ, Jean-Michel; *1913. The Cradle of Modernism*, Wiley-Blackwell, Oxford-Malden-Carlton, 2007.
- RABATÉ, Jean-Michel; "Des lectures de Joyce, oui", in *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, pp. 179-198.
- RABATÉ, Jean-Michel; *The Future of Theory*, Blackwell, Oxford, 2002.
- RABATÉ, Jean-Michel; *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature*, Palgrave, Nueva York, 2001.
- RABATÉ, Jean-Michel; *James Joyce and the Politics of Egoism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- RABATÉ, Jean-Michel; *Lacan in America*, Other Press, Nueva York, 2000.
- RABATÉ, Jean-Michel (éd.); *Samuel Beckett: Intertextualités et psychanalyse*, Numéro spécial Beckett. Interfaces (1992).
- RABATÉ, Jean-Michel (éd.); *Beckett avant Beckett: Essais sur les premières œuvres*, PENS, París, 1984.
- RABATÉ, Dominique; "Le conteur dans Un cœur simple". In: *Littérature*, N°127, 2002. L'oreille, La Voix. pp. 86-104.
- RABATÉ, Dominique; "Réalisme et ironie, les voies de la parole dans Dubliners". In: *Littérature*, N°94, 1994. Réalistes. pp. 37-52.

- RABATÉ, Dominique; *Vers une littérature de l'épuisement*, París, José Corti, 1991.
- RABATÉ, Dominique; "Chemin faisant". In: *Littérature*, N°65, 1987. Espaces et chemins. pp. 37-47.
- RABELAIS, François; *Oeuvres complètes*, Garnier Frères, París. 1928.
- RABINOVITZ, Rubin; "Samuel Beckett' Figurative Language", In: *Contemporary Literature* 26, no. 3 (Autumn 1985): 317–330. e-article. JSTOR (database). ITHACA.
- RABINOVITZ, Rubin; *The development of Samuel Beckett's Fiction*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1984.
- RABINOVITCH, S.; *Escrituras del asesinato. Freud y Moisés: Escrituras del padre 3*, Del Serbal, Barcelona, 1999.
- RADHAKRISHNAN, R.; *History, the Human, and the World between*, Duke University Press, Durham-Londres, 2008.
- RAGLAND, Elie; *The logic of sexuation. From Aristotle to Lacan*, SUNY Press, Albany, 2004.
- RAGLAND, Elie; *Essays on the Pleasures of Death. From Freud to Lacan*, Routledge, Nueva York-Londres, 1994.
- RAGLAND, Elie; *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1987.
- RAIMOND, Michel; *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, París, 1967.
- RAIMOND, Michel; *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années 1920*, José Corti, París, 1966.
- RAMÍREZ, Juan José; (), *Devenir*, Madrid, 2017 (de próxima aparición).
- RANCIÈRE, Jacques; "Pensar entre las disciplinas. Una estética del conocimiento ", in: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques; *Le fil perdu*, La fabrique, París, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques; *Aisthesis, scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, París, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques; *El destino de las imágenes*, Prometeo libros, Bs. As., 2011.
- RANCIÈRE, Jacques; *Moments politiques*, La fabrique, París, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques; *El espectador emancipado*, Bordes-Manantial, Bs. As., 2010.
- RANCIÈRE, Jacques; *Et tan pis pour les gens fatigués*, Éd. Amsterdam, París, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques; "La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé (1830-1848)", in *Tumultes*, 2003/1 n° 20, p. 49-72.
- RANCIÈRE, Jacques; *Le philosophe et ses pauvres*, Flammarion, París, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques; "Le travail de l'image", in *Multitudes*, 2007/1 no 28, p. 195-210.
- RANCIÈRE, Jacques; *En los bordes de lo político*; La cebra, BB.AA., 2007.
- RANCIÈRE, Jacques; *Politique de la littérature*, Galilée, París, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques; *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques; *Chroniques des temps consensuels*, Seuil, París, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques; *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques; *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, París, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques; *El maestro ignorante*, Laertes, Barcelona, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques; *Le partage du sensible*, La fabrique, París, 2000.

- RANCIÈRE, Jacques; *Le chair de mots*, Galilée, Paris, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques; *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Bs As, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques; "Politiques de l'écriture", in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 1996, p. 19-37.
- RANCIÈRE, Jacques; "Histoire des mots, mots de l'histoire". In: *Communications*, 58, 1994. pp. 87-101.
- RANCIÈRE, Jacques; "Esthétique de la politique et poétique du savoir". In: *Espaces Temps*, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales. pp. 80-87.
- RANCIÈRE, Jacques; *Los nombres de la Historia. Una poética del saber*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques; "L'histoire « des » femmes : entre subjectivation et représentation (note critique)". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N. 4, 1993. pp. 1011-1018.
- RANCIÈRE, Jacques; *Courts voyages au pays du peuple*, Seuil, Paris, 1990.
- RANCIÈRE, Jacques; *La nuit des prolétaires*, Fayard, Paris, 1981.
- RANCIÈRE, Jacques; "Utopistes, bourgeois et prolétaires". In: *L'Homme et la société*, N. 37-38, 1975. Sociologie politique et culture théorie sociale et linguistique. pp. 87-98.
- RASULA, Jed; *Destruction was my Beatrice. Dada and the unmaking of the twentieth century*, Basic Books, Nueva York, 2015.
- RASULA, Jed; *Modernism and Poetic Inspiration. The Shadow Mouth*, Palgrave, NY, 2009.
- RASULA, Jed; *Syncopations. The stress of innovation in contemporary American poetry*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2004.
- RATHIER, Jean-Paul; "C'est pas moi qui l'ai fait ! L'autoportrait en regard de la psychanalyse", in *Psychanalyse*, 2008/2 n° 12, p. 117-131.
- RAULET, Gérard; "L'utopie est-elle un concept ?", in *Lignes*, 1992/3 n° 17, p. 102-117.
- RAULET, Gérard; "Herméneutique et philosophie pratique de l'histoire : la question de l'application". In: *L'Homme et la société*, N. 98, 1990. Crise du monde ouvrier et nouveaux mouvements sociaux. pp. 109-126.
- RAULET, Gérard; "Marxisme et condition post-moderne", in *Philosophiques*, vol. 10, n° 2, 1983, p. 289-313.
- RAULET, Gérard; "La parole révolutionnaire : herméneutique et révolution chez Ernst Bloch". In: *L'Homme et la société*, N. 63-64, 1982. Langage et révolution. pp. 85-94.
- RAULET, Gérard; "L'histoire guérie du concept par l'imagination : place et fonction de l'imagination dans le marxisme contemporain", in *Philosophiques*, vol. 6, n° 2, 1979, p. 211-234.
- RAULET, Gérard; "Tentative de situation de la conceptualité freudienne". In: *L'Homme et la société*, N. 41-42, 1976. Critique et théorie Idéologie et pouvoir, pp. 137-159.
- RAUNIG, Gerald (ed.); *Dividuum: Machinic Capitalism and Molecular Revolution*, Semiotext(e), Los Angeles, 2016.
- RAUNIG, Gerald et al.; *Critique of Creativity. Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, MayFly, Londres, 2011.
- RAUNIG, Gerald (ed.); *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, Londres, 2009.
- RAUNIG, Gerald; *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*,

- Traficantes de sueño, Madrid, 2008.
- RAUNIG, Gerald; *republicart. practises documentation, evaluation*, (eipcp), Viena, 2005.
- RAVEZ, Stéphanie; “Beckett l'interrupteur ou Des petits textes en prose”, In: *Études anglaises*, 2006/1 Tome 59, p. 18-30.
- READ, Herbert; *To Hell With Culture*, Routledge Classics, Londres-Nueva York, 2002.
- READ, Herbert; *Dictionary of art and artist*, Thames & Hudson, Nueva York, 1993.
- READ, Herbert; *Arte y alienación*, Proyección, Buenos Aires, 1976.
- READER, Keith; *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2006.
- RÉAU; Louis; *Histoire du vandalisme*, Robert Laffont, París, 1994.
- RECALCATI, Massimo; *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Einaudi, 2014.
- RECALCATI, Massimo; *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milán, Turín, 2010.
- RECALCATI, Massimo; *Ritratti del desiderio*, R. Cortina Ed., Milán, 2012.
- RECALCATI, Massimo; *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, B. Boringhieri, Turín, 2009.
- RECALCATI, Massimo; *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milán, 2007.
- RECALCATI, Massimo et al.; *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*, Ed. del cifrado, Buenos Aires, 2006.
- REDON, Odilon; *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, José Corti, París, 1961.
- REGNAULT, François; “Encore”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- REGNAULT, François; “Hypocrite lecteur. L'envers de l'histoire nazie”, in *Les Temps Modernes*, 2009/4 n° 655, p. 19-53.
- REGNAULT, François; “L'exception théâtrale”, in *Rue Descartes*, 2005/1 n° 47, p. 66-77.
- REGNAULT, François; “Pasiones dantescas ”, in *Virtualia* n° 13, junio/julio 2005.
- REGNAULT, François; *Notre objet a*, Verdier, Lagrasse, 2003.
- REGNAULT, François; *Conférences d'esthétique lacanienne*, Seuil, París, 1997.
- REGNAULT, François; *Dieu est inconscient*, Navarin, París, 1986.
- REICH, Wilhelm; *La psicología de masas del fascismo*, Ed. Roca, México D. F., 1973.
- REICH, Wilhelm; *La función del orgasmo*, Paidós, Barcelona, 1995.
- REID, James; *Proust, Beckett, and Narration*, Cambridge UP, Cambridge, 2003.
- REISS, Julie H.; *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge(MA)-Londres, 1999.
- RELLA, Franco; *Micrologie. Territori di confine*, Fazi, Roma, 2013.
- RELLA, Franco; *Pensare Per Figure. Freud, Platone*, Fazi, Roma, 2004.
- RESTANY, Pierre; “L'art en action”, in *Inter : art actuel*, n° 81, 2002, p. 10-11.
- RESTANY, Pierre; “Néo-expressionnisme Transavantgardia & Mitteleuropa”, in *Vie des Arts*, vol. 27, n° 108, 1982, p. 21-23.

- RESTANY, Pierre; "Dix ans d'art plastique". In: *Communication et langages*. N°41-42, 1er-2ème trimestre 1979. pp. 199-208.
- RESTANY, Pierre; "Problèmes du réalisme d'aujourd'hui", in *Vie des Arts*, vol. 22, n° 89, 1977-1978, p. 18-22.
- RETALLACK, Joan; *Musicage. Cage Muses on Words, Art, Music*, Wesleyan, Middleton, 1996.
- RETALLACK, Joan; *The Poetical Wager*, University of California Press, Berkeley-LA-Londres, 2003.
- REY, Alain; "Du discours au discours par l'usage : pour une problématique de l'exemple". In: *Langue française*. N°106, 1995. pp. 95-120.
- REY, Alain; "Le nom d'artiste". In: *Romantisme*, 1987, n°55. pp. 5-22.
- REY, Alain; "Polarités". In: *Littérature*, N°49, 1983. Le roman policier. pp. 43-49.
- REY, Alain; "Du discours à l'histoire : l'entreprise philologique au XIXe siècle". In: *Langue française*. N°15, 1972. Langage et histoire. pp. 105-115 .
- REY, Alain; "Langage et temporalités". In: *Langages*, 8e année, n°32, 1973. Le changement linguistique. pp. 53-78.
- REY, Alain; "Usages, jugements et prescriptions linguistiques". In: *Langue française*. N°16, 1972. pp. 4-28.
- REY, Alain; "La conscience du poète: les langages de Paul Valéry". In: *Littérature*, N°4, 1971, pp. 116-128.
- REY, Alain; "Typologie génétique des dictionnaires". In: *Langages*, 5e année, n°19, 1970. pp. 48-68.
- REY, Jean-Michel; "Histoires de famille", in *Romantisme* 2011/1 (n°151), p. 11-22.
- REY, Jean-Michel; "On a touché au concept", in *Rue Descartes* 2009/3 (n° 65), pp. 72-81.
- REY, Jean-Michel; "L'idée à la place du texte", in *Rue Descartes* 2005/4 (n° 50), p. 34-46.
- REY, Jean-Michel; "Une histoire de chapeaux", in *Critique* 2005/5 (n° 696), p. 440-442.
- REY, Jean-Michel; "En mémoire de la poésie". In: *Littérature*, N°133, 2004. Dante, l'art et la mémoire. pp. 20-29.
- REY, Jean-Michel; "Premiers pas en littérature", in *Lignes* 2000/1 (n° 1), p. 148-163.
- REY, Jean-Michel; "La rhétorique profanée". In: *Littérature*, N°114, 1999, pp. 42-53.
- REY, Jean-Michel; "Le doublet de la métaphore". In: *Littérature*, N°18, 1975. Frontières de la rhétorique. pp. 79-99.
- RICHARD, Jean-Pierre et. al.; *Territoires de l'imaginaires*, Seuil, Paris, 1985.
- RICHARD, Jean-Pierre; *Etudes sur le romantisme*, Seuil, Paris, 1979.
- RICHARD, Jean-Pierre; "Feu rué, feu scintillé. Note sur Mallarmé, le fantasme et l'écriture". In: *Littérature*, N°17, 1975. Les jeux de la métaphore. pp. 84-104.
- RICHARD, Jean-Pierre; *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974.
- RICHARD, Jean-Pierre; "Proust et l'objet alimentaire". In: *Littérature*, N°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 3-19.
- RICHARD, Jean-Pierre; "Casque-pipe". In: *Littérature*, N°30, 1978. Motifs, transferts, réécriture. pp. 3-17.
- RICHARD, Jean-Pierre; *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*, Seuil, Paris, 1954.
- RICHARDS, I. A.; *Principles of Literary Criticism*, Routledge, Londres- NY, 2001.
- RICHARDS, I. A.; *How to Read a Page. A Course in Efficient Reading with an Introduction to a hundred Great Words*, Beacon Press, Boston, 1965.

- RICHAUDEAU, François; "Gustave Flaubert ou l'écriture pour être gueulée". In: *Communication et langages*. N°63, 1er trimestre 1985. pp. 13-29.
- RICHAUDEAU, François; "248 phrases de Proust". In: *Communication et langages*. N°45, 1er trimestre 1980. pp. 17-38.
- RICHIR, Marc; *El cuerpo (seguido de "La verdad de la apariencia")*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015.
- RICHIR, Marc; "Arte y artefacto", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- RICHIR, Marc; "Merleau-Ponty: una relación totalmente nueva con el psicoanálisis", In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, 2013, pp. 503-525.
- RICHIR, Marc; *La contingencia del déspota*, Brumaria, Madrid, 2013.
- RICHIR, Marc; "De lo infigurable en pintura", in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, 2013, pp. 611-620.
- RICHIR, Marc; "La refundición de la fenomenología" in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 40, 2011, pp. 73-92.
- RICHIR, Marc; "Las réplicas del "momento" de lo sublime" in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 40, 2011, pp. 527-534.
- RICHIR, Marc; *Variations sur le sublime et le soi*, Jérôme Millon, Grenoble, 2010.
- RICHIR, Marc; "Sublime et pseudo-sublime", in *Annales de Phénoménologie* n° 9/2010, pp. 7-31.
- RICHIR, Marc; "Langage, poésie, musique", in *Annales de Phénoménologie* n°8/2009, pp. 57-82.
- RICHIR, Marc; "Phénoménologie de l'élément poétique", in *Studia Phaenomenologica* vol. VIII/2008, Humanitas-Bucarest, 2008, pp. 177-186.
- RICHIR, Marc; *Fragments phénoménologiques sur le langage*, Millon, Grenoble, 2008.
- RICHIR, Marc; "Y a-t-il du sens dans l'histoire ? L'expérience collective du sublime", in *Critique de la politique. Autour de Miguel Abensour*, Sens & Tonka, Paris, 2006, pp. 521-536.
- RICHIR, Marc; "Leiblichkeit et phantasia", in *Psychothérapie phénoménologique*, Paris, 2006, pp. 35-45.
- RICHIR, Marc; *Fragments phenomenologiques sur le temps et l'espace*, Jérôme Millon, Grenoble, 2006.
- RICHIR, Marc; "Langage et institution symbolique", in *Annales de Phénoménologie* 2005 – A.P.P – Beauvais, Fév. 2005, pp. 125-145.
- RICHIR, Marc; *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004.
- RICHIR, Marc; "Du rôle de la phantasia au théâtre et dans le roman", in *Littérature* n° 132, 2003, pp. 24-33.
- RICHIR, Marc; *L'institution de l'idealite - des schematismes phenomenologiques*, Association pour la Promotion de la Phénoménologie, Beauvais, 2002.
- RICHIR, Marc; *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles Fondations*, Millon, Grenoble, 2000.
- RICHIR, Marc; "Phénoménologie de la Conscience esthétique/Husserl (H. XXIII, texte n° 15)", in *Revue d'Esthétique* n° 36 : Esthétique et Phénoménologie, Paris, 1999, pp. 9-23.
- RICHIR, Marc; "L'Archaïsme phénoménologique de la Stimmung", In: *Champ Psychosomatique* n° 16, 1999, pp. 37-46.
- RICHIR, Marc; "Sur l'inconscient phénoménologique : Epokhé, clignotement et réduction phénoménologique", In: *L'Art du Comprendre* – n°8 : De l'inconscient phénoménologique - Fév. 1999, Paris - pp. 166-131.
- RICHIR, Marc; "Schwingung et Phénoménalisation", in *Internationale Zeitschrift für Philosophie* - Heft 1-1998, pp. 52-63.
- RICHIR, Marc; "Qu'est-ce qu'un phénomène ?", In: *Les Etudes Philosophiques* n°4: Le Phénoménal et sa tradition, Oct.- déc. 1998, P.U.F., Paris - déc. 1998, pp. 435-449.

- RICHIR, Marc; "Phantasia, imagination et image chez Husserl", in *Voir* (barré) n° 17, Bruselas, Nov. 1998, pp. 4-11.
- RICHIR, Marc; "Le Cinéma - Artefact et simulacre", in *Protée*, Vol. 25 – n°1, Printemps 1997, Chicoutimi – Québec, pp. 79-89.
- RICHIR, Marc; "Le travail de l'artiste à l'œuvre : visible ou invisible ?", in *Ratures et Repentirs*, Publications de l'Université de Pau – déc. 1996 - pp. 83-92.
- RICHIR, Marc; *L'expérience du penser – phenomenologie, philosophie, mythologie*, Jérôme Millon, Grenoble, 1996.
- RICHIR, Marc; "L'événement dans la création", in *Création et Événement*, Peeters - Coll. Bibliothèque de Philosophie de Louvain, 1996, pp. 123-144.
- RICHIR, Marc; *Melville. Les assises du monde*, Hachette, Paris, 1996.
- RICHIR, Marc; "Merleau-Ponty et Marx : un rapport vivant", in *Magazine Littéraire* n° 324 : Marx après le marxisme, Paris, septembre 1994, pp. 58-59.
- RICHIR, Marc; "Quelques prolégomènes pour une phénoménologie des couleurs", in *La Couleur*, Ousia, coll. Recueil 4, Bruselas - fév. 1993, pp. 165-188.
- RICHIR, Marc; De l'analyse phénoménologique comme démarche en "zig-zag", in *La notion d'analyse - Actes du colloque Franco-Péruvien d'octobre/novembre*, P.U. du Mirail - coll. Philosophica - Toulouse - octobre 1992, pp. 141-160.
- RICHIR, Marc; *Méditations phénoménologiques*, Millon, Grenoble, 1992.
- RICHIR, Marc; "Sens et histoire", in *Kairos* n° 3 : l'Histoire - P.U. du Mirail - Toulouse - janvier 1992, pp. 121-151.
- RICHIR, Marc; *Phenomenologie et phenomenologie du langage*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992.
- RICHIR, Marc; "Temps/Espace, Proto-temps/Proto-espace", in *Le Temps et l'Espace - Actes du congrès de la Société belge de philosophie*, décembre 1987, Ousia, Bruselas, janvier 1992, pp. 135 -164,
- RICHIR, Marc; "Monde et phénomènes", in *Les cahiers de Philosophie* n° 15/16 : Le Monde - de la phénoménologie à la politique, hiver 92/93, Lille, 1992, pp. 111–137.
- RICHIR, Marc; "Sens et Paroles : pour une approche phénoménologique du langage", in *Figures de la Rationalité - Etudes d'Anthropologie philosophique IV*, Institut Supérieur de Philosophie de Louvain-La Neuve, nov. 1991, pp. 228-246.
- RICHIR, Marc; "Aperception de l'individu et être-au-monde", in *Kairos* n° 2 : L'individu - P.U. du Mirail - Toulouse - février 1991, pp. 151 – 186.
- RICHIR, Marc; "La communauté asubjective – Incorporation et Incarnation", in *Les cahiers de Philosophie* n° 11 - 12 : Jan Patocka - le soin de l'âme - Lille - janvier 1991 - pp. 163 – 191
- RICHIR, Marc; "Phénomène et Infini", in *Cahiers de l'Herne* n° 60 : Emmanuel Lévinas, Paris, avril 1991, pp. 241 – 261.
- RICHIR, Marc; *Du sublime en politique*, Payot, Paris, 1991.
- RICHIR, Marc; "La mélancolie des Philosophes", in *Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles : L'Affect philosophe* – 1990, Vrin, Paris, déc. 1990, pp. 11-34.
- RICHIR, Marc; "Le temps : porte-à-faux originaire", in: *L'expérience du temps*, Ousia - coll. Recueil. 1 - Bruxelles - fév. 1989 - pp. 7-40.
- RICHIR, Marc; "Temps et Devenir", in *Le Temps - Actes du colloque de philosophie des sciences – U.L.B.*, janvier 1988, Cercle de Philosophie de Bruxelles, 1989, pp. 4-19.
- RICHIR, Marc; "Lieu et non-lieux de la philosophie", in *Autrement* n° 102 : À quoi pensent les Philosophes ?, Paris - novembre 1988, pp.18 – 22.
- RICHIR, Marc; *Phénoménologie et institution symbolique*, Millon, Grenoble, 1988.
- RICHIR, Marc; "Sauvagerie et utopie métaphysique", in *Schelling : les Ages du Monde*, Ousia n° 18 - 19 – Bruselas, 1988, pp. 5 – 34.
- RICHIR, Marc; *Phénomènes, temps et êtres*, Millon, Grenoble, 1987.
- RICHIR, Marc; "Maurice Wyckaert : l'orée du monde", in *La part de l'oeil* n° 1 : Arts Plastiques et

- Psychanalyse, Bruxelles, mars 1985, pp.139 –148.
- RICHIR, Marc; “Barbarie et Civilisation”, *Réseaux* n°41-42-43, Université de MONS - novembre 1982 - pp. 21– 43.
- RICHIR, Marc; “L'aporie révolutionnaire”, in *Esprit* n° 9 : Révolution et totalitarisme, Paris, septembre 1976, pp. 179–186.
- RICHIR, Marc; “Phénoménalisation, distorsion, logologie - Essai sur la dernière pensée de Merleau-Ponty”, in *Textures* 72/4.5, Bruselas-Paris, 1972, pp. 63–114.
- RICHIR, Marc; “La Défenestration”, in *L'ARC* n° 46 : Merleau-Ponty, Aix en Provence, 1971, pp. 31-42.
- RICHIR, Marc; “La Fin de l'Histoire - Notes préliminaires sur la pensée politique de Georges Bataille”, in *Textures* 70/6 : Politique de Bataille, Bruselas,1970, pp. 31–47.
- RICHIR, Marc; “Husserl : une pensée sans mesure”, in *Critique* n° 267-268, Paris, août/sept. 1969, pp. 778 – 808.
- RICHIR, Marc; “Prolégomènes à une théorie de la lecture”, in *Textures* n° 5 : Fictions, Bruselas printemps, 1969, pp. 35 - 53
- RICHIR, Marc; “«Grand» jeu et Petits «jeux»”, In: *Textures*, n° 3-4 : Révolutions - Bruxelles - hiver 1968, pp. 5-35.
- RICHIR, Marc; “Faye et les Impasses de la poésie classique”, In: *Textures* n° 1, Bruxelles, Printemps 1968, pp. 30-40.
- RICHTER, Gerhard; *TEXTES (1962-1993)*, les presses du réel, Dijon, 2012.
- RICŒUR, Paul; *Écrits et conférences 1, Autour de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 2008.
- RICŒUR, Paul; *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, S.XXI, México, 2006.
- RICŒUR, Paul; *La lutte pour la reconnaissance et l'économie du don*, UNESCO, Paris, 2004.
- RICŒUR, Paul; “L'aventure technique et son horizon planétaire”. In: *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°76-77, 2003. pp. 67-78.
- RICŒUR, Paul; “Vraie et fausse paix”. In: *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°76-77, 2003. pp. 51-65.
- RICŒUR, Paul; “Le Yogi, le Commissaire, le Proletaire et le Prophète”. In: *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°76-77, 2003. pp. 37-50.
- RICŒUR, Paul; “L'écriture de l'histoire et la représentation du passé”. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 4, 2000. pp. 731-747.
- RICŒUR, Paul; “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” in *Anàlisi* 25, 2000 , pp. 189-207
- RICŒUR, Paul; *La memoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
- RICŒUR, Paul; *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.
- RICŒUR, Paul; “De l'Esprit”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 92, N°2-3, 1994. pp. 246-253.
- RICŒUR, Paul; “Le retour de l'Événement”. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 104, N°1. 1992. pp. 29-35.
- RICŒUR, Paul; “Responsabilité et fragilité”. In: *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°36, 1992. pp. 7-21.
- RICŒUR, Paul; *Historia y verdad*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.
- RICŒUR, Paul; *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- RICŒUR, Paul; “L'éthique, la morale et la règle”. In: *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°24, 1989. pp. 52-59.
- RICŒUR, Paul; *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988.
- RICŒUR, Paul; *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 1986.
- RICŒUR, Paul; *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986.

- RICŒUR, Paul; "Éthique et politique". In: *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°5, 1985. pp. 58-70.
- RICŒUR, Paul; *Temps et récit, tome 3, Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.
- RICŒUR, Paul; "Fondements de l'éthique". In: *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°3, 1984. pp. 61-71.
- RICŒUR, Paul; *Temps et récit, tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.
- RICŒUR, Paul; "L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social". In: *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°2, 1984. pp. 53-64.
- RICŒUR, Paul; *Temps et récit, tome 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- RICŒUR, Paul; "Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 75, N°25, 1977. pp. 126-147.
- RICŒUR, Paul; "Parole et symbole". In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 49, fascicule 1-2, 1975. Le symbole. pp. 142-161.
- RICŒUR, Paul; "Science et idéologie". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 72, N°14, 1974. pp. 328-356.
- RICŒUR, Paul; "La métaphore et le problème central de l'herméneutique". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 70, N°5, 1972. pp. 93-112.
- RIFF, David; "Was Marx a Dancer?", in *e-flux* # 67, November 2015, pp. 1-11.
- RIFFATERRE, Michael; *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.
- RIFFATERRE, Michael; "Ponge intertextuel", In: *Études françaises*, vol. 17, n° 1-2, 1981, p. 73-85.
- RIFFATERRE, Michael; "L'intertexte inconnu". In: *Littérature*, N°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7
- RIFFATERRE, Michael; "Poétique du néologisme". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973, N°25. pp. 59-76.
- RIFFATERRE, Michael; "Sémantique du poème". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, N°23. pp. 125-143.
- RIFFATERRE, Michael; "La métaphore filée dans la poésie surréaliste". In: *Langue française*. N°3, 1969. La stylistique. pp. 46-60.
- RIFFATERRE, Michael; "Fonctions du cliché dans la prose littéraire". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, N°16. pp. 81-95.
- RIGBY, George Thomas; *L'intertextualité biblique dans En attendant Godot en Fin de Partie de Samuel Beckett*. Master's thesis. Carleton University, 1993. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.
- RIPOLL, Ricard et al.; *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Actes du 1er colloque international du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives (Barcelone, 21-23 juin 2001), Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain; "Note sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque", In: *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, verano de 1958, pp. 128-130.
- ROBBE-GRILLET, Alain; *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1961.
- ROBERT, Franck; "Écriture et vérité", In: *Revue internationale de philosophie*, 2008/2 n° 244, p.

- ROBERTS, Graham; *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU. Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge Studies in Russian Literature, Cambridge, 1997.
- ROBIN, Léon; *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, Éditions Albin Michel, Paris, 1923.
- ROCHE, Maurice; "Aussi longtemps que n'importe qui", in *Azimuts, revue de design*, ° 12, « Paysage », 1997, 81-83.
- ROCHE, Maurice; "Action writing", in *Jackson Pollock, 21 janvier-19 avril 1982*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, 153-158.
- ROCHE, Maurice; "Conversation". In: *Communications*, 30, 1979. La conversation. pp. 255-258
- ROCHE, Maurice; "Cercles", in: *Littérature*, n°3, 1971 (Octobre) pp. 92-99;
- ROCHE, Maurice; "Circuits 2", in *Manteia*, n° 11, avril 1971
- ROCHE, Maurice; "Circuits", in *Actuel*, n° 3, décembre 1970.
- ROCHE, Maurice; "Calques", in *Change*, n° 1, 1968, pp. 107-121.
- ROCHE, Maurice; *Compact*, Seuil, Paris, 1966.
- ROCHLITZ, Rainer; "Théories narratives et théories normatives de la démocratie", in *Les Études philosophiques*, 2004/3 n° 70, p. 404-418.
- ROCHLITZ, Rainer; *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*, Gallimard, Paris, 1998.
- ROCHLITZ, Rainer; *Disenchantment of Art. The Philosophy of Walter Benjamin*, Guilford Press, Londres, 1996.
- ROCHLITZ, Rainer; *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Paris, 1994.
- ROCHLITZ, Rainer; "Critiquer une tradition : pourquoi, au nom de quoi, comment ?", In: *Hermès, La Revue*, 1992/1 n° 10, p. 165-172.
- ROCHLITZ, Rainer; "« Stratégies apologétiques ». Jacques Derrida et le débat philosophique", in *Lignes*, 1990/1 n° 9, p. 137-150.
- ROCHLITZ, Rainer; "Communication de l'incommunicable". In: *Réseaux*, 1986, volume 4 n°16. pp. 43-59.
- ROCHLITZ, Rainer; "Utopie sociale et utopie esthétique chez Lukács et Bloch". In: *L'Homme et la société*, N. 79-82, 1986. Lukács-Bloch : raison et utopie. pp. 33-40.
- ROCHLITZ, Rainer; "Lukács et Heidegger (suites d'un débat)". In: *L'Homme et la société*, N. 43-44, 1977. Inédits de Lukács et textes de Lukács. pp. 87-94.
- RODARI, Florian; *Le collage, papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1988.
- RODRÍGUEZ GARZO, Montserrat; *Esquizofrenias y otros hechos de lenguaje. De la clínica analítica del Macba (2002 – 2013)*, Brumaria, Madrid, 2015.
- RODRÍGUEZ GARZO, Montserrat et al.; *Los Nombres del Padre. En torno a Pepe Espaliú*, Brumaria (tiempo al Tiempo), Madrid, 2015.
- RODRÍGUEZ GARZO, Montserrat; "Políticas de la subversión (Nota para pensar lo perverso)", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Pensar la literatura. Entrevistas y Bibliografía (1961-2016)*,

- ICILE, Granada, 2016.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo. (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Akal, Madrid, 2013.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*, Universidad de Granada, Granada, 2011.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Pensar/leer históricamente*, I&CILEE, Granada, 2005.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *El escritor que compró su propio libro*, Debate-Random House Mondadori, Barcelona, 2003.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Literatura, moda y erotismo: el deseo*, I&CILEE, Granada, 2003.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Comares, Granada, 2002.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 2001.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *La norma literaria*, Debate, Madrid, 2001.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos; *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid, 1990.
- ROGER, Alain; *Proust, les plaisirs et les noms*, Denoël, París, 1985.
- ROGER, Jérôme; “Péguy: la voix hors-programme”, In: *Le français aujourd'hui*, 2005/3 n° 150, p. 19-28.
- ROGOWSKA, Aleksandra Maria; *Synaesthesia and individual differences*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- ROJTMAN, Bett; *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, A. G. Nizet, París, 1987.
- ROMANIENKO, Lisiunia A.; *Degradation Rituals. Our Sado-masochistic Society*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014.
- ROMANIENKO, Lisiunia A.; *Body Piercing and Identity Construction. A Comparative Perspective: New York, New Orleans, Wrocław*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2011.
- ROMANO, Claude; “Pour un réalisme du monde de la vie”, in *Revue de métaphysique et de morale*, 2016/2 (N° 90), pp. 269-284.
- ROMANO, Claude; “La règle souple de l’herméneute” in *Critique* 2015/6 (n° 817-818).
- ROMANO, Claude; *L’événement et le temps*, Presses Universitaires de France, París, 2012.
- ROMANO, Claude; *Le Néant*, Presses Universitaires de France, París, 2012.
- ROMANO, Claude; *L’aventure temporelle*, Presses Universitaires de France, París, 2010.
- ROMANO, Claude; *De la couleur*, Éd. de la transparence, Chatou, 2010.
- ROMANO, Claude; “Faulkner phénoménologue”, in *Esprit* 2009/10 (Octobre), pp. 51-63.
- ROMANO, Claude; *Il y a*, Presses Universitaires de France, París, 2003.
- RONELL, Avital; *Loser Sons. Politics and Authority*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2012.
- RONELL, Avital; *The Test Drive*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2005.
- RONELL, Avital; *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londres, 1991.
- ROSE, Jacqueline; *Women in Dark Times*, Bloomsbury Publishing, Londres-Nueva Dehli-Nueva York-Sydney, 2014.

- ROSE, Jacqueline; *Proust Among the Nations*, The U. of Chicago Press, Chicago-Londres, 2011.
- ROSENBERG, Daniel; *Cartographies of time*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2009.
- ROSENTHAL, Deborah y HÉLION, Jean; *Double rhythm. Writings about painting*, Arcade Publishing, Nueva York, 2014.
- ROSENTHAL, Deborah; *The Changing Concept of Reality in Art*, Arcade Publishing, Nueva York, 2013.
- ROSENZWEIG, Franz; *The Star of Redemption*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2005.
- ROSLER, Martha; *Decoys and Disruptions. Selected Writings 1975-2001*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2004.
- ROSOLATO, Guy; "Mystères chrétiens et « Nuit obscure »", In: *Topique*, 2003/4 no 85, p. 13-34.
- ROSOLATO, Guy; "Nos rencontres", In: *Topique*, 2001/1 no 74, p. 113-118.
- ROSOLATO, Guy; "Souvenir-écran". In: *Communications*, 23, 1975. pp. 79-87.
- ROSS, Andrew; *Universal Abandon. The Politics of Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- ROSS, Ciaran; "Where do we come in? Responding to Otherness in Waiting for Godot", In: *Études anglaises*, 2006/1 Tome 59, p. 75-90.
- ROSS, Ciaran; *Aux frontières du vide : Beckett ou une écriture sans mémoire ni désir*, Rodopi, Nueva York-Amsterdam, 2004.
- ROSS, Kristin; *Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, Verso, Londres-Nueva York, 2015.
- ROSS, Kristin; *May '68 and Its Afterlives*, Chicago University Press, Chicago-Londres, 2002.
- ROSS, Kristin; *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, The MIT Press, Cambridge MASS., 1994.
- ROSS, Kristin; "Rimbaud and Resistance to Work", in *Representations* n° 19, (Summer 1987), pp. 62-86.
- ROTTENBERG, Pierre; "Automatismes écrits", In: *Promesses*, n° 28 (Automne 1970).
- ROTTENBERG, Pierre; *Le livre partagé*, Seuil, París, 1966.
- ROUBAUD, Jacques; *Mathématique*, Seuil, París, 1997.
- ROUDINESCO, Elisabeth; *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*, Seuil, París, 2014.
- ROUDINESCO, Elisabeth y BADIOU, Alain; *Jacques Lacan, passé présent*, Seuil, París, 2012.
- ROUDINESCO, Elisabeth; *Lacan, envers et contre tout*, Seuil, París, 2011.
- ROUDINESCO, Elisabeth; "Comment écrire l'histoire de la psychanalyse ?". In: *Espaces Temps*, 80-81, 2002. Michel de Certeau, histoire/psychanalyse. Mises à l'épreuve. pp. 96-103.
- ROUDINESCO, Elisabeth; "Les premières femmes psychanalystes". In: *Mil neuf cent*, N°16, 1998. pp. 27-41.
- ROUDINESCO, Elisabeth y PLON, Michel; *Dictionnaire de la psychanalyse*, París, Fayard, 1997.
- ROUDINESCO, Elisabeth; *Lacan, esbozo de una vida, historia de un pensamiento*, FCE, Buenos Aires, 1994.
- ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años I*, Fundamentos, Madrid, 1993.

- ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años II*, Fundamentos, Madrid, 1993.
- ROUDINESCO, Elisabeth; *La batalla de cien años III*, Fundamentos, Madrid, 1993.
- ROUDINESCO, Elisabeth; *Pour une politique de la psychanalyse*, Maspero, Paris, 1977.
- ROUGEMONT (de), Denis; *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1972.
- ROUMETTE, Julien; "Le sublime évanescant : la tentation de l'émotion esthétique dans les romans de Perec". In: *Littérature*, N°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 41-70.
- ROUSSET, Jean; "Dernier regard sur le baroque. Petite autobiographie d'une aventure passée". In: *Littérature*, N°105, 1997. pp. 110-121.
- ROUSSET, Jean; *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1986.
- ROUSSET, Jean; "Comment insérer le présent dans le récit : l'exemple de Marivaux". In: *Littérature*, N°5, 1972. Littérature. Février 1972. pp. 3-10.
- ROUSSET, Jean; Nerval, "Gautier et le type "biondo e grassotto"". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, N°18. pp. 189-204.
- ROUSSET, Jean; "Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1958, N°10. pp. 58-68.
- ROUSSET, Jean; "L'eau et le soleil dans le paysage des poètes". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, N°6. pp. 49-55.
- RUIZ MORILLAS, Alejandro; *Alicia_hot*, Esdrújula, Granada, 2015.
- RUIZ MORILLAS, Alejandro; *Las Mujeres no existen. Pero nos lo dicen dulcemente*, Diesem Editor, Madrid, 2009.
- RUIZ MORILLAS, Alejandro; *18013*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2005.
- RUSKIN, John; *The Complete Works, Vol. 1-30*, The Kelmscott Society Publishers, NY, 1900.
- RUTI, Mary; *The Singularity of Being Lacan and the Immortal Within. Lacan and the Immortal Within*, Fordham University Press, 2012.
- RUTI, Mary; *The Summons of Love*, Columbia University Press, Nueva York, 2011.
- RUTI, Mary; *A World of Fragile Things. Psychoanalysis and the Art of Living*, SUNY Press, Albany, 2009.
- RYAN, Marie-Laure; *Avatars of story*, Univ. Of Minnesota Press. Minneapolis-Londres, 2006.
- RYAN, Marie-Laure; *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Londres-NY, 2005.
- RYAN, Marie-Laure; *Narrative as virtual reality. Immersion and interactivity in literature and electronic media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 2001.
- RYKNER, Arnaud; *Les mots du theatre*, PUM, Toulouse, 2010.
- RYKNER, Arnaud; *Liberté de l'oeuvre et résistance du texte*, José Corti, Paris, 2004.
- RYKNER, Arnaud; *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, José Corti, Paris, 2000.
- SAADI, Hacène; *La construction de l'identité de l'autre à travers des textes littéraires français, de Chateaubriand à Camus*, In: *Hermès* 30, 2001, pp. 137-146.
- SABOT, Philippe; "De Kojève à Foucault. La « mort de l'homme » et la querelle de l'humanisme", In: *Archives de Philosophie* 2009/3 (Tome 72), p. 523-540.
- SABOT, Philippe; "Extase et transgression chez Georges Bataille", In: *Savoirs et clinique* 2007/1

- (n° 8), p. 87-93.
- SABOT, Philippe; "L'expérience, le savoir et l'histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault", In: *Archives de Philosophie* 2006/2 (Tome 69), p. 285-303.
- SABOT, Philippe; "Éléments d'analyse : l'autobiographie de Michel Leiris", In: *Savoirs et clinique* 2005/1 (no6), p. 113-119.
- SABOT, Philippe; *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, PUF, Paris, 2002.
- SADLER, Simon; *Archigram. Architecture without Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2005.
- SADLER, Simon; *The Situationist City*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1998.
- SAFOUAN, Moustapha; "«L'analyste ne s'autorise que de lui-même». Sens de ce principe et ses répercussions institutionnelles", in: *Figures de la psychanalyse*, 2010/2, n° 20, pp. 11-18
- SAFOUAN, Moustapha; "Écriture sacrée et servitude volontaire", in *Claude Boukobza, La psychanalyse, encore !*, ERES « Hors collection », 2006, pp. 15-17.
- SAFOUAN, Moustapha; [*Lacanian 1*] *Les séminaires de Jacques Lacan*, Fayard, Paris, 2005.
- SAFOUAN, Moustapha; "Notes sur la métonymie et la métaphore (Rhétorique et théorie du signifiant)", in: *Figures de la psychanalyse*, 2005/1 n° 11, p. 13-17.
- SAFOUAN, Moustapha; "Amour et altérité", In: *Cliniques méditerranéennes*, 2004/1, n° 69, pp. 13-19.
- SAFOUAN, Moustapha; "La direction de la cure depuis Lacan", In: *Figures de la psychanalyse*, 2004/1 n° 9, pp. 153-156.
- SAFOUAN, Moustapha; *Speech Or Death. Language as Social Order. A Psychoanalytical Study*, Palgrave, Londres, 2003.
- SAFOUAN, Moustapha; "Le rapport de Rome, 50 ans après", in: *Figures de la psychanalyse*, 2001/2 n° 5, pp. 7-15.
- SAFOUAN, Moustapha; [*Lacanian 1*] *Les séminaires de Jacques Lacan*, Fayard, Paris, 2001.
- SAFOUAN, Moustapha; *Lacan and the Question of Psycho-Analytic Training (Language, Discourse, Society)*, Macmillan, Nueva York, 2000.
- SAFOUAN, Moustapha; *La Parole ou la Mort*, Seuil, Paris, 1993.
- SAÏD, Edward; "Adorno : de l'être-tardif ", In: *Tumultes*, 2001/2-2002-1 n° 17-18, p. 321-337.
- SAÏD, Edward; "Invention, Memory, and Place ", In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 2. (Winter, 2000), pp. 175-192.
- SAÏD, Edward; *Representations of the Intellectual*, Vintage Books Edition, Nueva York, 1996.
- SAÏD, Edward; *Culture & Imperialism*, Vintage Books Edition, Nueva York, 1993.
- SAÏD, Edward et al.; *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press , Minneapolis-Londres, 1990.
- SAÏD, Edward; *Orientalism* , Vintage Books, Nueva York, 1978.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *L'immersion dans l'art*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2010.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *Le sens du langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2007.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *Marouflée la langue*, L'Actuelle, Montréal, 1998.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *La littérature et le non-verbal*, Réédité chez Typo, Montréal, en 1994.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 1987.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *La fiction du réel*, L'Hexagone, Montréal, 1985.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *Les fondements topologiques de la peinture*, Editions HMH, Montréal,

- 1980.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1976.
- SAINT-MARTIN, Fernande; *Structures de l'espace pictural*, Editions HMH, Montréal, 1968.
- SAINT-SIMON, Claude-Henri; *La physiologie sociale*, P.U.F, París, 1965.
- SALADO, Régis; "Beckett et Pinget : l'échange des voix", In: *Études anglaises*, 2006/1 Tome 59, p. 31-46.
- SALECL, Renata; "Le choix du crime", In: *Savoirs et clinique*, 2008/1 n° 9, p. 85-91.
- SALECL, Renata; *On Anxiety (Thinking in Action)*, Routledge, Londres-NY, 2004.
- SALECL, Renata; "Le réel du crime : une mère infanticide", In: *Savoirs et clinique*, 2003/1 n° 2, p. 41-51.
- SALECL, Renata; *(Per)versions of Love and Hate*, Verso, Londres-NY, 2000.
- SALECL, Renata et al.; *Gaze and Voice As Love Objects*, Duke University Press, Durham-Londres, 1996.
- SALER, Michael; *As if. Modern enchantment and the literary pre-history of virtual reality*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2012.
- SALER, Michael; *The Avant-Garde in Interwar England. Medieval Modernism and the London Underground*, Oxford University Press, Oxford-NY, 1999.
- SALTZMAN, Lisa; *Daguerreotypes. Fugitive subjects, contemporary objects*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2015.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo; "Que diez años es mucho...", in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 65, Mayo 2015, pp. 25-35.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; "Campo intencional y campo kinestésico como campo dual ", in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 64, Mayo 2015, pp. 9-22.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; "El principio de correspondencia ", in *Eikasia. Revista de Filosofía*, 50, 2014, pp. 9-31.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, Brumaria-Eikasia, Madrid, 2014.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; "La oscuridad de la experiencia estética", in: *Eikasia. Revista de Filosofía*, 47, 2013, pp. 25-48.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; "Filosofía en verano", in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año VI, 34 (septiembre 2010), pp. 5-18.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; La "realidad" de la realidad virtual: el pliegue , in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 24 extra (abril 2009), pp. (6-1)-(6-16).
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; "¿Para qué el Ego Transcendental?" . In: *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, 18 (mayo 2008).
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; Ricardo; "¿La fenomenología del espíritu como Bildungsroman?", in *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, 15 (diciembre 2007) , pp. 99-112.
- SANGSUE, Daniel; "Pastiches", In: *Romantisme*, 2010/2 n° 148, p. 77-90.
- SANTNER, Eric L.; *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*, University Of Chicago Press, Chicago, 2011.

- SANTNER, Eric L. et al.; *El prójimo. Tres indagaciones en teología política*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.
- SANTNER, Eric L. (ed.); *Catastrophe and Meaning. The Holocaust and the Twentieth Century*, University Of Chicago Press, Chicago, 2003.
- SANTNER, Eric L.; *On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig*, Chicago, 2001.
- SAPIR, E.; *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, FCE, México, 1954.
- SAPIRO, Gisèle; “L’importation de la littérature hébraïque en France [Entre communautarisme et universalisme]”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 144, septembre 2002. Traductions: les échanges littéraires internationaux. pp. 80-98.
- SAPIRO, Gisèle; “Un héritage symbolique détourné ? La nouvelle revue française des années noires”, In: *Études littéraires*, vol. 40, n° 1, 2009, p. 97-117.
- SAPIRO, Gisèle; “De l’usage des catégories de « droite » et de « gauche » dans le champ littéraire”, In: *Sociétés & Représentations*, 2001/1 n° 11, p. 19-53.
- SAPIRO, Gisèle; “La raison littéraire [Le champ littéraire français sous l’Occupation (1940-1944)]”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 111-112, mars 1996. Littérature et politique. pp. 3-35.
- SARDIN-DAMESTOY, Pascale; *Samuel Beckett auto-traducteur ou L’art de "l’empêchement": Lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, Artois presses université, Arras, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul; *Crítica de la razón dialéctica II*, Losada, Buenos Aires, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul; *Crítica de la razón dialéctica I*, Losada, Buenos Aires, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul; *Verdad y existencia*, Paidós, Barcelona, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul; *Situaciones 8. Alrededor del 68*, Losada, Buenos Aires, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul; *L’idiot de la famille*, Gallimard, París, 1971.
- SARTRE, Jean-Paul; *Situaciones 3. La República del silencio*, Losada, Buenos Aires, 1960.
- SARTRE, Jean-Paul; *Situaciones 1. El hombre y las cosas*, Losada, Buenos Aires, 1960.
- SARTRE, Jean-Paul; *Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948.
- SATIE, Erik; *Les cahiers d’un mammifère*, L’Escalier, Saint-Didier, 2010.
- SAURET, Marie-Jean; “Topologie, religion, psychanalyse”, *Psychanalyse*, 2008/1 n° 11, p. 5-23.
- SAURET, Marie-Jean; *Freud et l’inconscient*, Éd. Milan, Toulouse, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand (de); *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, París, 2005.
- SAWDEY, Michael Raynor; *The Incurious Seeker: A Study of the Anti-Quest in Samuel Beckett Novels*. PhD diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1974. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database).
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Tangence éditeur, (Rimouski) Québec, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *La fin de l’exception humaine*, Gallimard, París, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie et al.; *Qu’est-ce qu’un corps?*, Éd. du Musée du Quai Branly / Flammarion, París, 2006.

- SCHAEFFER, Jean-Marie; "La thèse de l'exception humaine". In: *Communications*, 78, 2005. pp. 189-209.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; "Quelles vérités pour quelles fictions ?", In: *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, p. 19-36.
- SCHAEFFER, Jean-Marie y HEINICH, Nathalie; *Art, création, fiction: entre sociologie et philosophie*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; "Éduquer". In: *Communications*, 72, 2002. L'idéal éducatif. pp. 71-111.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *Adieu à l'esthétique*, PUF, Paris, 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *Pourquoi la fiction?*, Le Seuil, Paris, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; "Originalité et expression de soi". In: *Communications*, 64, 1997. La création. pp. 89-115.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; "La stylistique littéraire et son objet". In: *Littérature*, N°105, 1997. pp. 14-23.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du seuil, Paris, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nous jours*, Gallimard, Paris, 1992
- SCHAEFFER, Jean-Marie; *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1983.
- SCHAFER, Roy; *Tragic knots in psychoanalysis. New papers on psychoanalysis*, Karnac Books, Londres, 2009.
- SCHAFER, Roy; *Bad feelings. Selected psychoanalytic essays*, Karnac Books, Londres, 2003.
- SCHAFER, Roy; *The analytic attitude. Institute of Psycho-Analysis*, Karnac Books, Londres, 1993.
- SCHAFER, Roy; "Narration in the Psychoanalytic Dialogue", In: *On Narrative*, by W.J.T Mitchell, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- SCHAPIRO, Meyer; *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi editore, Roma, 2002.
- SCHAPIRO, Meyer; *El arte moderno*, Alianza, Madrid, 1988.
- SCHECHTER, Kate; *Illusions of a Future. Psychoanalysis and the Biopolitics of Desire*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 2014.
- SHELLING, Friedrich W. J.; *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999.
- SHELLING, Friedrich W. J.; *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- SHELLING, Friedrich W. J.; *Briefe und Dokumente*, Bouvier, Bonn, 1962.
- SCHÉRER, René; *Petit alphabet impertinent*, Hermann, Paris, 2014.
- SCHÉRER, René; "Empreintes et diffraction", in *Chimères* 2009/3 (N° 71), p. 209-217.
- SCHÉRER, René; "Quelques mots pour Don Quichotte. Bonnes feuilles extraites d'un livre en cours de parution début 2009 : Nourritures anarchistes, Paris Hermann éditeur", in: *Chimères* 2008/3 (n°68), p. 21-39.
- SCHÉRER, René; "Deux « cas » exemplaires", in *Chimères* 2008/1 (n° 66-67), p. 13-20.
- SCHÉRER, René; "Modernité : à qui la faute ?", in *Chimères* 2007/2 (N° 64), p. 25-42.
- SCHÉRER, René; "Les deux vérités / 1", in *Chimères* 2006/2 (N° 61), p. 169-188.
- SCHÉRER, René; "Les deux vérités (2). Digression sur Antonin Artaud", in *Chimères* 2006/3 (N° 62), p. 119-132.
- SCHÉRER, René; "Le bibliothécaire aveugle", in *Chimères* 2006/3 (N° 62), p. 193-194.

- SCHÉRER, René; "L'Enfer de l'hédonisme", in *Multitudes* 2004/4 (no 18), p. 177-185.
- SCHÉRER, René; "Cosmopolitisme et hospitalité". In: *Communications*, 65, 1997. pp. 59-68.
- SCHÉRER, René; "Philosophie et utopie", in *Lignes* 1992/3 (n° 17), p. 66-87.
- SCHÉRER, René; "La double racine du nouvel ordre moral", in *Lignes* 1988/2 (n° 3), p. 121-141.
- SCHÉRER, René; "La queue de Robespierre (sur le langage de la terreur)". In: *L'Homme et la société*, N. 63-64, 1982. Langage et révolution. pp. 27-51.
- SCHIMMEL, Paul; *Sigmund Freud's Discovery of Psychoanalysis. Conquistador and thinker*, Routledge, Nueva York-Londres, 2013.
- SCHLEGEL, August W. (von); *Kritische Schriften und Briefe*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1963.
- SCHLEGEL, August W. (von); *Schriften und Fragmente*, A. Kröner, Stuttgart, 1958.
- SCHLEGEL, August W. (von); *Cours de littérature dramatique - Tome I*, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Editeurs, Paris, 1885.
- SCHLEGEL, August W. (von); *Cours de littérature dramatique - Tome II*, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Editeurs, Paris, 1885.
- SCHLEGEL, August W. (von); *Histoire de la littérature ancienne et moderne, Tome I*, Th. Ballimore, Libraire - Cherbuliez Libraire, Paris-Ginebra, 1829.
- SCHLEGEL, August W. (von); *Histoire de la littérature ancienne et moderne, Tome II*, Th. Ballimore, Libraire - Cherbuliez Libraire, Paris-Ginebra, 1829.
- SCHLEIFER, Ronald; *Pain and Suffering*, Routledge, Nueva York-Londres, 2014.
- SCHLEIFER, Ronald, VANNATTA Jerry et al.; *The Chief Concern of Medicine. The Integration of the Medical Humanities and Narrative Knowledge into Medical Practices*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2013.
- SCHLEIFER, Ronald; *Modernism and Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 2011.
- SCHLEIFER, Ronald; *Intangible Materialism. The Body, Scientific Knowledge, and the Power of Language*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2009.
- SCHLEIFER, Ronald; *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*, Cambridge U. Press, Cambridge-Nueva York, 2000.
- SCHMIDT, Siegfried J.; *Selbstorganisation Wirklichkeit Verantwortung. Der wissenschaftliche Konstruktivismus als Erkenntnistheorie und Lebensentwurf*, Vieweg & Sohn, Brunswick/Wiesbaden, 1986.
- SCHMIDT, Siegfried J. y HAUPTMEIER, Helmut; *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*, Vieweg & Sohn, Brunswick/Wiesbaden, 1985.
- SCHMIDT, Siegfried J. (ed.); *Analytische Literaturwissenschaft*, Springer Fachmedien, Wiesbaden, 1984.
- SCHMIDT, Siegfried J.; *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Springer Fachmedien, Wiesbaden, 1983.
- SCHMIDT, Siegfried J.; *Bedeutung und Begriff. Zur Fundierung einer sprachphilosophischen Semantik*, Vieweg & Sohn, Brunswick, 1969.
- SCHNEIDER, Michel; "Le psychanalyste appliqué", In: *Revue française de psychanalyse* 2010/2 (Vol. 74), p. 339-350.
- SCHNEIDER, Michel; "Veillir, aimer, écrire", In: *Champ psy* 2008/1 (n° 49), p. 7-16.
- SCHNEIDER, Michel; "Faits divers", In: *Champ psy* 2007/3 (n° 47), p. 97-107.
- SCHNEIDER, Michel; "L'État comme semblant", In: *Cités* 2003/4 (n° 16), p. 43-54.
- SCHNEIDER, Michel; "Le cri de la souris", In: *Champ psy* 2003/4 (no 32), p. 107-123.

- SCHNEIDER, Michel; "La mort ne dure pas", In: *Enfances & Psy* 2001/2 (no14), p. 153-157.
- SCHNEIDER, Michel; *Voleurs de mots*, Gallimard, Paris, 1985.
- SCHOLES, Robert et al.; *Fields of Reading. Motives for Writing*, Bedford-St.Martin's, Boston-NY, 2006.
- SCHOLES, Robert et al.; *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford-NY, 2006.
- SCHOLES, Robert; *Paradoxy of Modernism*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2006.
- SCHOLES, Robert; *The Crafty Reader*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2001.
- SCHOR, Mira y BEE, Susan; *M_E_A_N_I_N_G An anthology of artists' writings, theory, and criticism*, Duke University Press, Durham-Londres, 2000.
- SCHOR, Mira; *Wet. On Painting, Feminism, and Art Culture*, Duke University Press Books, Durham-Londres, 1997.
- SCHÖRSKE, Carl E.; "Le Glaive, le Sceptre et le Ring. Naissance d'un musée dans un espace disputé". In: *Genèses*, 16, 1994. pp. 6-22.
- SCHÖRSKE, Carl E. et al.; "Formation civique et culture savante à Bâle : Bachofen et Burckhardt". In: *Histoire de l'éducation*, N. 62, 1994. Les universités germaniques. XIXe - XXe siècles. pp. 15-30.
- SCHÖRSKE, Carl E.; "La formation et l'évolution de Gustav Mahler". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 100, décembre 1993. pp. 5-15.
- SCHÖRSKE, Carl E.; "Vers les fouilles égyptiennes. Freud explorateur des cultures occidentales". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 95, décembre 1992. Savoir et pouvoir. pp. 2-12.
- SCHÖRSKE, Carl E.; "L'histoire et l'étude de la culture". In: *Genèses*, 1, 1990. pp. 5-23.
- SCHÖRSKE, Carl E.; *Viena Fin-de-Siècle*, Gustavo Gil, Barcelona, 1981.
- SCHÖRSKE, Carl E.; "Conflit de générations et changement culturel. Réflexions sur le cas de Vienne". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 26-27, mars-avril 1979. Classes d'âge et classes sociales. pp. 109-116.
- SCHÖRSKE, Carl E.; "Politique et parricide dans « L'interprétation des rêves » de Freud". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28e année, N. 2, 1973. pp. 309-328.
- SCHRÖDINGER, Erwin; *Physique quantique et représentation du monde*, Seuil, Paris, 1992.
- SCHRÖDINGER, Erwin; *Was ist Leben*, Piper, Munich-Zurich, 1989.
- SCHRÖDINGER, Erwin; *Space-Time Structure*, C.U.P., Cambridge, 1985.
- SCHÜRMAN, Reiner; *Des hégémonies brisées*, Éditions Trans-Europ-Repress, Mauzevin, 1996.
- SCHÜRMAN, Reiner; *Le principe d'anarchie*, Seuil, Paris, 1982.
- SCHÜRMAN, Reiner; "Louis Comtois ou la couleur, instrument de lumière", in: *Vie des Arts*, vol. 20, n° 79, 1975, p. 26-27.
- SCHWOB, Marcel y GUIYESSÉ, Georges; *Étude de l'argot français*, Éditions du Boucher, Paris, 2003.
- SCULL, Andrew; *Madness in civilization : a cultural history of insanity, from the Bible to Freud, from the madhouse to modern medicine*, Princeton University Press, Princeton, 2015.
- SCULL, Andrew; *Madness. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2011.
- SCULL, Andrew; *The Insanity of Place / The Place of Insanity. Essays on the History of Psychiatry*, Routledge, Londres-NY, 2006.

- SCULL, Andrew; *Social Order/Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992.
- SCULL, Andrew; *Museums of madness. The social organization of insanity in nineteenth-century England*, St. Martin's Press, Nueva York, 1979.
- SCUTENAIRE, Louis; *Mes Inscriptions (1943-1944)*, Édition Labor, Bruselas, 1990.
- SCUTENAIRE, Louis; *Mes Inscriptions (1980-1987)*, Brassa, Bruselas, 1990.
- SCUTENAIRE, Louis; *La Citerne, poèmes complets (1913-1945)*, Brassa, Bruselas, 1987.
- SCUTENAIRE, Louis; *Mes Inscriptions (1974-1980)*, Le Pré-au-Clerc, París, 1984.
- SCUTENAIRE, Louis; *Mes Inscriptions (1945-1963)*, Éditions Allia, París, 1984.
- SCUTENAIRE, Louis; *Mes Inscriptions (1964-1973)*, Brassa, Bruselas, 1981.
- SEARLES, Harold F.; "The Function of the Patient's Realistic Perception of the Analyst in Delusional Countertransference", In: *British Journal of Medical Psychology* 45 (1972): 331-52.
- SEBALD, G. W.; *On the Natural History of Destruction*, Hamish Hamilton, Londres, 2003.
- SEBEOK, Thomas A.; *Signs. An Introduction to Semiotics*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 2001.
- SEBEOK, Thomas A.; *A Sign Is Just a Sign Advances in Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1991.
- SEBEOK, Thomas A. y ECO, Umberto (eds.); *American Signatures. Semiotic Inquiry and Method*, University of Oklahoma Press, Norman-Londres, 1991.
- SEBEOK, Thomas A. et al (eds.); *Classics of Semiotics*, Springer Press, Nueva York, 1987.
- SEBEOK, Thomas A. y UMIKER-SEBEOK, Jean (eds.); *The Semiotic Sphere*, Plenum Press, Nueva York-Londres, 1986.
- SEBEOK, Thomas A.; *I Think I Am a Verb. More Contributions to the Doctrine of Signs*, Springer, Nueva York, 1986.
- SEBEOK, Thomas A. (ed.); *Carnival!*, Mouton Publishers, Berlín-Nueva York-Ámsterdam, 1984.
- SEBEOK, Thomas A. y ECO, Umberto (eds.); *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1983.
- SEBEOK, Thomas A. y UMIKER-SEBEOK, Jean (eds.); *Speaking of Apes. A Critical Anthology of Two-Way Communication with Man*, Plenum Press, Nueva York-Londres, 1980.
- SECHAUD, Évelyne; "Perdre, sublimer...", in: *Revue française de psychanalyse*, 2005/5 Vol. 69, p. 1309-1379.
- SEGRE, Cesare; *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, 1985
- SEGRE, Cesare; *Semiotica filologica*, Einaudi, Milán, 1979.
- SEIGEL, Jerrold; *Modernity and Bourgeois Life. Society, Politics, and Culture in England, France and Germany Since 1750*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- SEIGEL, Jerrold; *The Private Worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- SEIGEL, Jerrold; *Marx's fate. The shape of a life*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993.
- SERÇA, Isabelle; "Ecrire le Temps. Phrase, rythme et ponctuation chez Proust", in: *Poétique*, 2008/1 n° 153, p. 23-39.

- SETTIS, Salvatore; “Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, N. 6, 1993. pp. 1347-1380.
- SÈVE, Bernard; “Le roman comme enthymème”. In: *Littérature*, N°86, 1992. Littérature et philosophie. pp. 102-115.
- SFEZ, Géraldine; “Bruce Nauman, Samuel Beckett”, In: *Limit{e} Beckett 0 | Printemps 2010*.
- SHAKESPEARE, William; *The Oxford Complete Works*, Oxford U.P., Oxford, 1986.
- SHAKESPEARE, William; *Obras inmortales*, EDAF, Madrid, 1975.
- SHANNON HENDRIX, John; *Unconscious Thought in Philosophy and Psychoanalysis*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2015.
- SHATTUCK, Roger; *Forbidden Knowledge. From Prometheus To Pornography*, Mariner Books, Boston, 1996.
- SHAW, Joanne; *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy: Molloy, Malone Dies and The Unnamable, and How It Is*, Rodopi, Amsterdam, 2010.
- SHEPPARD, Robert; *Dedicated to you but you weren't listening: homage to the Soft Machine*, Writers Forum, Londres, 1979.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Les Grandes Veilles, L'Age d'Homme*, Paris, 1985.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Les Commencements et les fins, L'Age d'Homme*, Paris, 1987.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Spéculation et révélation, L'Age d'Homme*, Paris, 1981.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *A Shestov Anthology*, Ohio University Press, Athens, 1970.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *L'Homme pris au piège. Pouchkine – Tolstoï – Tchekov*, Union générale d'Éditions, Paris, 1966.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Chekhov and Other Essays*, The University of Michigan Press, Michigan, 1966.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Athens and Jerusalem*, Ohio University Press, Athens, 1966.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Sur la balance de Job. Pérégrination à travers les âmes*, Plon, Paris, 1958.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; ‘La Logique de la création religieuse. A la mémoire de William James’, in *Synthèses* n° 93/94, févr./mars 1954, p. 382-392.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche. Philosophie et prédication*, J. Vrin, Paris, 1949.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *La filosofía de la tragedia : Dostoyevsky y Nietzsche*, Emecé, Buenos Aires, 1949.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Las revelaciones de la muerte*, Sur, Buenos Aires, 1938.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Sur les confins de la vie. L'Apothéose du dépaysement*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1936.
- SHESTOV, Lev Isaákovich; *Pages choisies*, Gallimard, Paris, 1931.
- SHIN, Ji-Eun; “La flânerie : un moment de la fêlure et du mélange”, In: *Sociétés*, 2008/2 n° 100, p. 91-107.
- SHINER, Larry; *La invención del arte*, Paidós, Barcelona, 2004.

- SHINKLE, Martha Ann; *Eleutheria de Samuel Beckett: Nouvelles perspectives sur une pièce manquée*, Master's thesis. Memorial University of Newfoundland, 1998. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.
- SHONE, Richard; *The books that shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Thames & Hudson, Nueva York, 2013
- SHUSTERMAN, Richard et al.; *Routledge Studies in Contemporary Philosophy. Aesthetic Experience*, Routledge, Londres-NY, 2007.
- SHUSTERMAN, Richard; *Conscience du corps: pour une soma-esthétique*, Éd. de l'Éclat, Paris, 2007.
- SHUSTERMAN, Richard; "Wittgenstein's somaesthetics : body feeling in philosophy of mind, art, and ethics", in: *Revue internationale de philosophie*, 2002/1 n° 219, p. 91-108.
- SHUSTERMAN, Richard; "Intellectualism and the field of aesthetics: the return of the repressed ?", In: *Revue internationale de philosophie*, 2002/2 n° 220, p. 327-342.
- SHUSTERMAN, Richard; "Style et styles de vie". In: *Littérature*, N°105, 1997. pp. 102-109.
- SHUSTERMAN, Richard; "Légitimer la légitimation de l'art populaire". In: *Politix*. Vol. 6, N°24. Quatrième trimestre 1993. pp. 153-167.
- SHUSTERMAN, Richard; *Analytic Aesthetics*, Blackwell Pub., Oxford-NY, 1989.
- SIBONY, Daniel; "68'-art . Recordatorio de historia", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- SIBONY, Daniel; "Séduction, fantasme et origine", In: *Le Journal des psychologues*, 2008/6 n° 259, pp. 22-26.
- SIBONY, Daniel; *Création, essai sur l'art contemporain*, Seuil, Paris, 2005.
- SIBONY, Daniel; "Création et entre-deux", In: *Che vuoi ?*, 2003/1 N° 19, p. 39-56.
- SIBONY, Daniel; "Dépasser la violence ?", In: *Pardès*, 2002/1 N° 32-33, p. 235-242.
- SIBONY, Daniel; *Événements III*, Seuil, Paris, 1999.
- SIBONY, Daniel; "Traduire la passe", In: *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n° 2, 1998, p. 95-105.
- SIBONY, Daniel; *Entre-deux*, Seuil, Paris, 1991.
- SIBONY, Daniel; "Entre dire et faire: penser la technique", In: *C&T*, 1991, n° 22, pp. 158-164.
- SIBONY, Daniel; "Conversât-il ?". In: *Communications*, 30, 1979. pp. 200-205.
- SIBONY, Daniel; *L'Autre incastrable*, Seuil, Paris, 1978.
- SIEGELAUB, Seth; *Communication and Class Struggle. Capitalism, Imperialism*, International General, NY, 1979.
- SIEGEL, Lee; *Against The Machine. Being Human in the Era of the Electronic Mob*, Serpent's Tail, Londres, 2008.
- SIEGEL, Lee; *Love and the Incredibly Old Man. A Novel*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2008.
- SIEGEL, Lee; *Falling upwards. Essays in defense of the imagination*, Basic Books, Nueva York, 2006.
- SIEGEL, Lee; *Who Wrote the Book of Love*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2005.
- SIMON, Agathe; "Proust, l'instant et le sublime", In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 Vol. 103, p. 861-887.
- SIMON, Agathe; "Les « temps retrouvés »", in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 Vol.

- SIMON, Anne; "Histoire de l'optique et recherche littéraire : Le rayon visuel chez Proust", In: *Revue d'histoire des sciences*, 2007/1 Tome 60, p. 9-24.
- SIMON, Anne; "Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel". In: *Littérature*, N°132, 2003. Littérature et phénoménologie. pp. 55-70.
- SIMON, Anne; "Proust ou le corps expressif malgré lui". In: *Littérature*, N°119, 2000. L'inscription. pp. 52-64.
- SIMON, Anne; "De Sylvie à la Recherche : Proust et l'inspiration nervalienne". In: *Romantisme*, 1997, n°95. pp. 39-49.

SIMON, Bennett; *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*, Yale University Press, 1988.

SIMON, Bennett; "The Imaginary Twins: The Case of Beckett and Bion". In: *International Review of Psycho-Analysis* 15 (1988): 331-52.

SIMON, Bennett; "With Cunning Delays and ever-Mounting Excitement or, What Thickens the Plot in Tragedy and Psychoanalysis". In, *Psychoanalysis the Vital Issues*, vol. 2, pp. 387-436, International Universities Press, Nueva York, 1984.

SIMON, Claude; *Œuvres*, Gallimard (la Pléiade), Paris, 2006.

SIMON, Claude; *Le Jardin des Plantes*, Éditions de Minuit, Paris, 1997.

SIMON, Claude; *Discours de Stockholm*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.

SIMON, Claude; *La Chevelure de Bérénice*, Minuit, Paris, 1983.

SIMON, Claude; *Leçon de choses*, Éditions de Minuit, 1975.

SIMON, Claude; *Triptyque*, Éditions de Minuit, Paris, 1973.

SIMON, Claude; *Les Corps conducteurs*, Éditions de Minuit, Paris, 1971.

SIMON, Claude; *La Bataille de Pharsale*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.

SIMON, Claude; *Histoire*, Éditions de Minuit, Paris, 1968.

SIMON, Claude; *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, Paris, 1957.

SIMON, Claude; *Le Sacre du Printemps*, Calmann-Lévy, Paris, 1954.

SIMON, Claude; *Gulliver*, Calmann-Lévy, Paris, 1952.

SIMONDON, Gilbert; *Communication et information. Cours et conférences*, La Transparence, Chatou, 2006.

SIMONDON, Gilbert; *Imagination et Invention (1965-1966)*, La Transparence, Chatou, 2008.

SIMONDON, Gilbert; *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, La Cebra, Bs. As., 2008.

SIMONDON, Gilbert; *La individuación*, Cactus-La Cebra, Buenos Aires, 2005.

SIMONDON, Gilbert; *Cours sur la Perception (1964-1965)*, La Transparence, Chatou, 2006.

SIMONDON, Gilbert; *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*, Seuil, Paris, 2005.

SIMONIN, Anne; "Mais qui est Richard H. Weisberg ?", in: *Droit et Littérature : nouvelles réflexions sur la question juive*, Raisons politiques, 2007/3 n° 27, p. 9-35.

SIMONIN, Anne; "Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de Minuit", In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004/1 no 81, p. 119-129.

SIMONIN, Anne; "Le droit à l'innocence. Le discours littéraire face à l'épuration (1944-1953)", in: *Sociétés & Représentations*, 2001/1 n° 11, p. 121-141.

SIMONIN, Anne; "The Right to Innocence: Literary Discourse and the Postwar Purges (1944-1953)", in *Yale French Studies* 98 (2000), 5-28.

SIMONIN, Anne; "La mise à l'épreuve du nouveau roman. Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959)". In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N.

- 2, 2000. pp. 415-437.
- SIMONIN, Anne; "Fouché Pascal. Comment on a refusé certains de mes livres [Contribution à une histoire sociale du littéraire]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 126-127, mars 1999. Édition, Éditeurs (1) pp. 103-115.
- SIMONIN, Anne; "1815 en 1945 : les formes littéraires de la défaite". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°59, juillet-septembre 1998. pp. 48-61.
- SIMONIN, Anne; "La littérature saisie par l'histoire [Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 111-112, mars 1996. Littérature et politique. pp. 59-75.
- SIMONIN, Anne; "Esquisse d'une histoire de l'échec. L'histoire malheureuse Des réputations littéraires de Paul Stapfer". In: *Mil neuf cent*, N°12, 1994. pp. 111-128
- SIMONIN, Anne; "La photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané". In: *Politix*. Vol. 3, N°10-11. Deuxième et troisième trimestre 1990. pp. 45-52.
- SINGER, Alan; *Aesthetic reason : artworks and the deliberative ethos*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2003.
- SINGERMAN, Howard; *Art History, After Sherrie Levine*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2012.
- SIRINELLI, Jean-François; "La France des sixties revisitée". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°69, janvier-mars 2001. pp. 111-124.
- SIRINELLI, Jean-François; "Plutarque biographe : de l'évocation des morts aux héros de roman". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, N°52. pp. 143-152.
- SIRINELLI, Jean-François; "Les quatre saisons des clercs". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°60, octobre-décembre 1998. pp. 43-57.
- SIRINELLI, Jean-François; "De la demeure à l'agora. Pour une histoire culturelle du politique". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°57, janvier-mars 1998. pp. 121-131.
- SIRINELLI, Jean-François; "Les vingt décisives. Cultures politiques et temporalités dans la France fin de siècle". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°44, octobre-décembre 1994. pp. 121-128.
- SIRINELLI, Jean-François; "Génération et histoire politique". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°22, avril-juin 1989. pp. 67-80.
- SIRINELLI, Jean-François; "Deux étudiants "coloniaux" à Paris à l'aube des années trente". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°18, avril-juin 1988. pp. 77-88.
- SIRINELLI, Jean-François; "Pas de clercs dans le siècle ?". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°13, janvier-mars 1987. pp. 127-134.
- SIRINELLI, Jean-François; "Le hasard ou la nécessité ? une histoire en chantier : l'histoire des intellectuels". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°9, janvier-mars 1986. pp. 97-108.
- SIRVENT, Michel; "Blanc, coupe, énigme : « auto(bio)graphies ». W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec". In: *Littérature*, N°98, 1995. Biographismes. pp. 3-23.
- SIRVENT, Michel; "Lettres volées". In: *Littérature*, N°83, 1991. Lettres croisées. pp. 12-30.
- SLONIMSKY, Nicolas; *Bakers' Biographical Dictionary of Musicians*, Schirmer, Nueva York, 1992.
- SLOTTERDICK, Peter; *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*, Akal, Madrid, 2011.
- SLOTTERDICK, Peter; *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Siruela, Madrid, 2007.

- SLOTTERDICK, Peter; *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, Siruela, Madrid, 2006.
- SLOTTERDICK, Peter; “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”.
In: *Revista Observaciones Filosóficas Antropología* / Mayo 2006 .
- SLOTTERDICK, Peter; *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003.
- SLOTTERDICK, Peter; *Experimentos con uno mismo*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2003.
- SLOTTERDICK, Peter; *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Siruela, Madrid, 2003.
- SLOTTERDIJK, Peter; *Extrañamiento del mundo*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001,
- SLOTTERDIJK, Pete; *El pensador en escena*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2000.
- SLOTTERDICK, Peter; *Normas para el Parque Humano. Una respuesta a la Carta sobre el Humanismo de Heidegger*, Siruela, Madrid, 2000.
- SLOTTERDICK, Peter; *Die Sonne und der Tod. Dialogische Untersuchungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- SLOTTERDICK, Peter; *En el mismo Barco*, Editorial Siruela, Madrid, 1994.
- SLUSSER, George E.; *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, Greenwood Press , Westport (Conn.)-London , 2002.
- SLUSSER, George E.; *Worlds Enough and Time. Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*, Greenwood Press , Westport (Conn.)-London , 2002.
- SLUSSER, George E. et al.; *Intersections. Fantasy and science fiction*, SIU Press, Carbondale-Edwardsville, 1987.
- SLUSSER, George E. et al.; *Hard Science Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1986.
- SLUSSER, George E. et al.; *Coordinates. Placing Science Fiction and Fantasy*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1983.
- SLUSSER, George E. et al.; *Bridges to fantasy*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1982.
- SLUSSER, George E. et al.; *Bridges to science fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1980.
- SMITH, Russell; *Beckett and Ethics. Continuum Literary Studies*, Continuum International, Londres, 2009.
- SMITH, Terry; *Contemporary Art World Currents*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2011.
- SMITH, Terry et al.; *Antinomies of Art and Culture. Modernity, postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham-Londres, 2008.
- SMITHSON, ROBERT; *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles- Londres, 1996.
- SOLER, Colette; *Les affects lacaniens*, PUF, París, 2011.
- SOLER, Colette; “La perversion généralisée”, in: *La clinique lacanienne*, 2009/2 n° 16, p. 117-131.
- SOLER, Colette; “Du parlêtre”, In: *L'en-je lacanien*, 2008/2 n° 11, p. 23-33.
- SOLER, Colette; “La répétition ne se produit qu'une seule fois”, In: *L'en-je lacanien*, 2010/2 n° 15, p. 9-9.
- SOLER, Colette; “L'ombilic et la chose”, In: *L'en-je lacanien*, 2004/1 no 2, p. 171-180.
- SOLER, Colette; “La sublimation”, In: *Che vuoi ?*, 2003/1 N° 19, p. 155-162.
- SOLLERS, Philippe; *Complots*, Gallimard, París, 2016.
- SOLLERS, Philippe; *Dictionnaire amoureux illustré de Venise*, Plon-Flammarion, París, 2014.
- SOLLERS, Philippe; *Littérature et politique* , Flammarion, París, 2014 .
- SOLLERS, Philippe; *Fugues*, Folio, París, 2012.

- SOLLERS, Philippe; *Les Voyageurs du Temps*, Gallimard, París, 2012.
- SOLLERS, Philippe; *Trésor d'amour*, Gallimard, París, 2011.
- SOLLERS, Philippe; *Discours Parfait*, Gallimard, París, 2010.
- SOLLERS, Philippe; « Jacques Lacan, récit d'une relation " épisodique et intense ". Propos de Philippe Sollers recueillis par Sophie Barrau, le 15 juin 2001 », in *Revue française de psychanalyse* 2002/1 (Vol. 66), p. 253-263.
- SOLLERS, Philippe; *Éloge de l'infini*, Folio, París, 2001.
- SOLLERS, Philippe; *Passion fixe*, Gallimard, París, 2000.
- SOLLERS, Philippe; *Studio*, Gallimard, París, 1997.
- SOLLERS, Philippe; *Improvisations*, Folio, París, 1991.
- SOLLERS, Philippe; *Femmes*, Gallimard, París, 1983.
- SOLLERS, Philippe; *L'Écriture et l'expérience des limites*, Éditions du Seuil, París, 1971.
- SOLLERS, Philippe; "La science de Lautréamont", in *Critique* n° 245, Octobre 1967.
- SOLNIT, Rebecca; *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*, Haymarket Books, Chicago, 2016.
- SOLNIT, Rebecca; *The Encyclopedia of Trouble and Spaciousness*, Trinity University Press, San Antonio, 2014.
- SOLNIT, Rebecca; *Men Explain Things To Me*, Haymarket Books, Chicago, 2014.
- SOLNIT, Rebecca; *Savage Dreams: A Journey Into the Landscape Wars of the American West*, University of California Press, Berkeley, 2014.
- SOLNIT, Rebecca; *The Faraway Nearby*, Penguin, Nueva York, 2013.
- SOLNIT, Rebecca et al.; *Ruins*, Whitechapel Art Gallery-MIT Press. Londres-Cambridge (Mass.), 2011.
- SOLNIT, Rebecca; *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities that Arise in Disaster*, Penguin, Nueva York, 2010.
- SOLNIT, Rebecca; *A California Bestiary*, Heyday Books, Berkeley, 2010.
- SOLNIT, Rebecca; *Storming the Gates of Paradise: Landscapes for Politics*, University of California Press, Berkeley, 2007.
- SOLNIT, Rebecca; *A Field Guide to Getting Lost*, Viking, Nueva York, 2005.
- SOLNIT, Rebecca; *As Eve Said to the Serpent: On Landscape, Gender, and Art*, University of Georgia Press, Athens, 2003.
- SOLNIT, Rebecca; *Wanderlust: A History of Walking*, Penguin, Nueva York, 2001.
- SOLNIT, Rebecca; *Secret exhibition : six California artists of the Cold War era*, City Lights, San Francisco, 1991.
- SONNENFELD, Albert; "La tentation de Flaubert". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, N°23. pp. 311-326.
- SONTAG, Susan; "An argument about beauty" . In: *Daedalus*; Fall 2005; 134, 4; Research Library pp. 208 y ss.
- SONTAG, Susan; *Illness As Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1978.
- SONTAG, Susan; "Waiting for Godot in Sarajevo", In: *Performing Arts Journal*, Vol. 16, No. 2. (May, 1994), pp. 87-106.
- SONTAG, Susan; *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- SONTAG, Susan; *Under the Sign of Saturn*, Vintage Books, Nueva York, 1981.
- SONTAG, Susan; "The Aesthetics of Silence". In: *Styles of radical Will*, Dell, Nueva York, 1967.
- SOUDAÏEVA, Maria; *Slogans*, De L'olivier, París, 2004.

- SOULEZ, Antonia; "Phrases musicales : la musique dans la philosophie de Wittgenstein", In: *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1, 2007, p. 27-47.
- SOULEZ, Antonia; "La fonction de la parabole du pont", In: *Figures de la psychanalyse*, 2007/2 n° 16, p. 211-224.
- SOULEZ, Antonia; "Le matériau : ce qui resterait d'irréductible à la forme ?", In: *Rue Descartes* 2002/4, N° 38, p. 19-32.
- SOURIAU, Paul; *La Suggestion dans l'art*, Alcan, Paris, 1909.
- SOURIAU, Paul; "Revue d'esthétique". In: *L'année psychologique*, vol. 12. pp. 407-423, 1905.
- SOURIAU, Paul; *La beauté rationnelle*, Alcan, Paris, 1904.
- SOURIAU, Paul; *L'imagination de l'artiste*, Hachette, Paris, 1901.
- SOURIAU, Paul; *Théorie de l'invention*, Hachette, Paris, 1881.
- SOUSSLOFF, Catherine M.; *Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.
- SOUSSLOFF, Catherine M.; *Editing the Image. Strategies in the Production and Reception of the Visual*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 2008.
- SOUSSLOFF, Catherine M.; *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Duke University Press, Durham-Londres, 2006.
- SOUSSLOFF, Catherine M. et al.; *Jewish identity in modern art history*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1999.
- SPEIGHT, Allen; *Narrative, Philosophy and Life*, Springer, Dordrecht-Heidelberg-N.Y.-Londres, 2015.
- SPEIGHT, Allen; *Hegel, Literature, and the Problem of Agency*, Cambridge University Press, 2001.
- SPENCE, Donald; *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psycho-Analysis*, W.W. Norton, Nueva York, 1982.
- SPENDER, Stephen; *The Struggle of the Modern*, Hamilton, Londres, 1963.
- SPICER, Jack; *My vocabulary did this to me. The collected poetry of Jack Spicer*, Wesleyan University Press, Middletown, 2010.
- SPICER, Jack; *The house that Jack built. The collected lectures of Jack Spicer*, Wesleyan U. Press, Middletown, 1998.
- SPINOZA, Baruch; *Ética demostrada según el orden geométrico*, Tecnos, Madrid, 1999.
- SPINOZA, Baruch; *Obras completas*, Clásicos Bergua, Madrid, 1966.
- SPIRO, Michel y COHEN TANNODJI, Gilles; *La Matière espace-temps*, Fayard, Paris, 1986.
- SRENGER, Scott; "Mémoire involontaire et temporalité de la conscience chez Balzac", In: *L'Année balzacienne*, 2007/1 n°8, p. 227-247.
- STAROBINSKI, Jean; *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, Paris, 2016.
- STAROBINSKI, Jean; *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, Paris, 2012.
- STAROBINSKI, Jean; *L'invention de la liberté (1700-1789) suivi de Les emblèmes de la Raison*, Gallimard, Paris, 2006.
- STAROBINSKI, Jean; *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, Paris, 2003.
- STAROBINSKI, Jean; *Acción y reacción. Vida y aventuras de una pareja*, FCE, México, 2001.

- STAROBINSKI, Jean; *Las palabras bajo las palabras*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- STAROBINSKI, Jean; "Ponts sur le vide [Note sur Italo Calvino]". In: *Littérature*, N°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 10-17.
- STAROBINSKI, Jean; "Lettres et syllabes mobiles [Complément à la lecture des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure]". In: *Littérature*, N°99, 1995. L'œuvre mobile. pp. 7-18.
- STAROBINSKI, Jean; *The Living Eye*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1989.
- STAROBINSKI, Jean; *La relación crítica. Literatura y psicoanálisis*, Taurus, Madrid, 1988.
- STAROBINSKI, Jean; "Don fastueux et don pervers. Commentaire historique d'une Rêverie de Rousseau". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 41e année, N. 1, 1986. pp. 7-26.
- STAROBINSKI, Jean; *Trois Fureurs*, NRF-Gallimard, Paris, 1974.
- STAROBINSKI, Jean; "Les directions nouvelles de la recherche critique". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, N°16. pp. 121-141.
- STAROBINSKI, Jean; "Jean-Jacques Rousseau, reflet, réflexion, projection". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, N°11. pp. 217-230.
- STEINER, George; *El silencio de los libros*, Siruela, Madrid, 2011.
- STEINER, George; *Los logócratas*, Siruela, Madrid, 2007.
- STEINER, George; *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, FCE, México, 2007.
- STEINER, George; *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- STEINER, George; "Le crépuscule des humanités ?", In: *Le Débat* 1999/2 (n° 104).
- STEINER, George; *Pasión intacta*, Siruela-Norma, Madrid, 1997.
- STEINER, George; "Qu'est-ce que la littérature comparée ?", In: *Commentaire* 1995/2 (N° 70).
- STEINER, George; *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Debate, Barcelona, 1991.
- STEINER, George; "Les rêves participent-ils de l'histoire? Deux questions adressées à Freud", In: *Le Débat* 1983/3 (n° 25).
- STEINER, George; *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, FCE, México, 1980.
- STENGERS, Isabelle; "Rêver l'Obscur, c'est justement défaire son opposition avec la Lumière", In: *Multitudes*, 2010/2 n° 41, p. 176-184.
- STENGERS, Isabelle; "Antidote, philosopher en contrechamp", In: *Chimères*, 2007/2 N° 64, p. 78-84.
- STENGERS, Isabelle; "Penser la vie : le problème a changé", In: *Revue internationale de philosophie*, 2007/3 n° 241, p. 323-335.
- STENGERS, Isabelle; "Le défi de la production d'intelligence collective", In: *Multitudes*, 2005/1 n° 20, p. 117-124.
- STENGERS, Isabelle; "Pragmatiques et forces sociales", In: *Multitudes*, 2005/4 no 23, p. 115-124.
- STENGERS, Isabelle; "Résister à Simondon ?", In: *Multitudes*, 2004/4 no 18, p. 55-62.
- STENGERS, Isabelle; "Penser les sciences par leur milieu", In: *Rue Descartes*, 2003/3 n° 41, p. 41-51.
- STENGERS, Isabelle; "Si la vie devient résistance...", In: *Multitudes*, 2000/1 n° 1, p. 99-101.
- STENGERS, Isabelle; *Pour en finir avec la tolérance. Cosmopolitiques VII*, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, Paris-Le Plessis-Robinson, 1997.
- STENGERS, Isabelle; *La vie et l'artifice. Visages de l'émergence*, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, Paris-Le Plessis-Robinson, 1997.
- STENGERS, Isabelle; *Thermodynamique. La réalité physique en crise, Cosmopolitiques III*, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, Paris-Le Plessis-Robinson, 1997.
- STENGERS, Isabelle; *La guerre des sciences, Cosmopolitiques I*, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, Paris-Le Plessis-Robinson, 1996.

- STENGERS, Isabelle; *L'Effet Whitehead*, Vrin, París, 1994.
- STENGERS, Isabelle; "La question de l'auteur dans les sciences modernes". In: *Littérature*, N°82, 1991. *Science et littérature*. pp. 3-15.
- STENGERS, Isabelle y PRIGOGINE, Ilya; *Entre el tiempo y la eternidad*, Alianza, Madrid, 1990.
- STENGERS, Isabelle; *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Le Seuil, París, 1987.
- STENGERS, Isabelle y PRIGOGINE, Ilya; *Order out of chaos. Man's new dialogue with nature*, Heinemann, Londres, 1984.
- STENGERS, Isabelle; *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Alianza, Madrid, 1983.
- STEWART, Paul; *Zone of Evaporation. Samuel Beckett's Disjunctions*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2006.
- STEYERL, Hito; *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, Berlín, 2013.
- STIEGLER, Bernard; "Para una nueva crítica de la economía política", In: *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- STIEGLER, Bernard; "D'une pharmacologie positive", In: *Rue Descartes*, 2014/3 n° 82, p. 132-135.
- STIEGLER, Bernard; *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, París, 2013.
- STIEGLER, Bernard; *De la misère symbolique*, Editions Flammarion, París, 2013.
- STIEGLER, Bernard; *Etats de choc*, Fayard, París, 2012.
- STIEGLER, Bernard; *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*, Flammarion, París, 2012.
- STIEGLER, Bernard; *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Flammarion, París, 2010.
- STIEGLER, Bernard; « L'époque du psychopouvoir... entre la honte et le mépris », In: *La pensée de midi*, 2008/2 N° 24-25, p. 59-69.
- STIEGLER, Bernard; "Questions de pharmacologie générale. Il n'y a pas de simple pharmakon", In: *Psychotropes*, 2007/3 Vol. 13, p. 27-54.
- STIEGLER, Bernard; "La peau de chagrin ou L'accident franco-européen de la philosophie d'après Jacques Derrida", In: *Rue Descartes*, 2006/2 n° 52, p. 103-112.
- STIEGLER, Bernard; "«Chute et élévation». L'apolitique de Simondon", In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2006/3 Tome 131, p. 325-341.
- STIEGLER, Bernard; "Individuation et grammatisation: quand la technique fait sens...", In: *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 2005/6 Vol. 42, p. 354-360.
- STIEGLER, Bernard; *Pasar al acto*, Editorial Hiru, Hondarribia, 2005.
- STIEGLER, Bernard; "Nous entrons dans le revenir de Jacques Derrida", In: *Rue Descartes*, 2005/2 n° 48, p. 64-66.
- STIEGLER, Bernard; *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hiru, Hondarribia, 2004.
- STIEGLER, Bernard; "La numérisation du son". In: *Communication et langages*. N°141, 3ème trimestre 2004. pp. 33-41.
- STIEGLER, Bernard; *La técnica y el tiempo 2. La desorientación*, Hiru, Hondarribia, 2002.
- STIEGLER, Bernard; *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*, Hiru, Hondarribia, 2002.
- STIEGLER, Bernard; "Discrétiser le temps", In: *Les cahiers de médiologie*, 2000/1 N° 9, p. 115-121.
- STILES, Kristine; *Concerning consequences: studies in art, destruction, and trauma*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2016.
- STILES, Kristine; "Sticks and Stones: The Destruction in Art Symposium.", in *Arts Magazine* 63.5

(1989): 54-60.

STIMSON, Blake et al.; *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2007.

STIMSON, Blake; *The Pivot of the World. Photography and Its Nation*, The MIT Press, Cambridge (MASS.), 2006.

STIMSON, Blake et al.; *Visual Worlds*, Routledge, Londres-NY, 2006.

STITOU, Rajaa; "La maladie d'amour de l'étranger dans la langue", In: *Cahiers de psychologie clinique*, 2002/2 no 19, p. 165-176.

STOICHITA, Victor. I; *Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londres, 1997.

STOICHITA, Victor. I; *The last carnival*, Reaktion Books, Londres,

STOICHITA, Victor. I; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londres, 1995.

STOLLER, Robert J.; *La perversion, forme érotique de la haine*, Payot, Paris, 2000.

STRAUS, Erwin; *Du sens des sens*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1989.

STRAUS, Erwin et al.; *Psychiatry and Philosophy*, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg, 1969.

STRAUS, Erwin; *Psychologie der Menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg, 1960.

STREIT, Wolfgang; *Joyce-Foucault. Sexual Confession*, U. Michigan Press, Ann Arbor, 2003.

SUGAYA, Norioki; *Flaubert Epistemologue. Autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2010.

SUKENICK, Ronald; *In form, digressions on the act of fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1985.

SUKENICK, Ronald; *Cows*, Alt-X Digital Arts Foundation, Boulder, 2001.

SUKENICK, Ronald; *Narralogues: Truth in Fiction*, State University of New York Press, Nueva York, 2000.

SURVILLE, Laure; *Balzac, sa vie et ses oeuvres d'après sa correspondance*, L'Harmattan, Paris, 2005.

SYPPER, W.; *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, Vintage, Nueva York, 1962.

SZAFRANIEC, A.; *Beckett, Derrida, And The Event Of Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2007.

SZANTO, George H.; *Narrative Consciousness. Structure and perception in the fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet*, University of Texas Press, Austin-Londres, 1972.

SZEEMANN, Harald; *with by through because towards despite*, Springer, Viena-Nueva York, 2007.

SZENDY, Peter; "L'usure de la déconstruction ?", In: *Rue Descartes*, 2014/3 n° 82, p. 136-139.

SZENDY, Peter; *Kant in the land of extraterrestrials. Cosmopolitical philosophifications*, Fordham University Press, Nueva York, 2013.

- SZENDY, Peter; "Quand le théâtre s'écoute", In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 14, 2009, p. 203-215.
- SZENDY, Peter; « l'hymne de rien », In: *Vacarme*, 2008/1 n° 42, p. 62-63.
- SZENDY, Peter; "Mélogie et musicology", In: *Vacarme*, 2008/2 n° 43, p. 70-71.
- SZENDY, Peter; "Prince, éros et le copyright", In: *Vacarme*, 2008/3 n° 44, p. 56-57.
- SZENDY, Peter; "Des mots, des mots, des mots ", In: *Vacarme*, 2007/3 n° 40, p. 74-75.
- SZENDY, Peter; "Un air comme ça", in: *Vacarme*, 2007/2 n° 39, p. 64-65.
- SZENDY, Peter; "Conversation secrète", In: *Vacarme*, 2006/4 n° 37, p. 92-93.
- SZENDY, Peter; "Télé-surveillance et fantasme d'écoute", In: *Vacarme*, 2005/2 n° 31, p. 122-123.
- SZENDY, Peter y APERGHIS, Georges; "Écrire à retardement (fragments d'un dialogue en cours)", In: *Vacarme*, 2003/2 n° 23, p. 66-69.
- SZENDY, Peter y DONIN, Nicolas; "Otographes" In: *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 11-26.
- SZENDY, Peter; *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris, 2001.
- SZENDY, Peter; "Dérives. Adorno, les collections musicales et le Nom". In: *Espaces Temps*, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales. pp. 127-133.
- SZONDI, Peter; *Estudios sobre Celan*, Trotta, Madrid, 2005.
- SZONDI, Peter; *Introduction to Literary Hermeneutics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- SZONDI, Peter; *Theory of Modern Drama*, University of Minnesota Press, Mineapolis, 1987.
- SZONDI, Peter; "Introduction to Literary Hermeneutics", in *New Literary History*, Vol. 10, No. 1, Literary Hermeneutics. (Autumn, 1978), pp. 17-29.
- SZYLOWICZ, Caroline; "Proust, Kolb, Kolb-Proust: emboîtement d'écritures autour de l'écriture", In: *Document numérique*, 2001/1 Vol. 5, p. 135-154.
- TADIÉ, Jean-Yves; "Éditer les classiques", In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 2007/4 (Vol. 107), p. 835-840.
- TADIÉ, Jean-Yves et TADIÉ Marc; *Le Sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999.
- TADIÉ, Jean-Yves; "Proust, le fidèle". In: *Mil neuf cent*, N°11, 1993. pp. 131-135.
- TADIÉ, Jean-Yves; *La Critique littéraire au XXe siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1987.
- TALENS, Jenaro; *Poesía y verdad : del nombre inexacto de las cosas*, Fundación Juan March, Madrid, 2013.
- TALENS, Jenaro; *Tabula rasa; El sueño del origen y la muerte*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- TALENS, Jenaro; *El sujeto vacío*, Cátedra, Madrid, 2000.
- TALENS, Jenaro; *Escritura contra simulacro: el lugar de la literatura en la era electrónica*, Universitat València, Valencia, 1994.
- TALENS, Jenaro; *The Writing of Modernity*, Hispanic Issues, Minneapolis, 1989.
- TALENS, Jenaro; *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1986.
- TALENS, Jenaro; *Conocer Beckett y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1979.
- TALENS, Jenaro et al.; *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978.
- TALENS, Jenaro; *El texto plural*, Universitat València, Valencia, 1975.
- TALENS, Jenaro; *El espacio y las máscaras*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- TALENS, Jenaro; *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Ed. Júcar, Madrid, 1975.
- TALON-HUGON, Carole; *L'art victime de l'esthétique*, Hermann, Paris, 2014.
- TALON-HUGON, Carole; *L'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 2013.

- TALON-HUGON, Carole y BONHOMME, Stello; “Esthétique des jeux vidéo”, In: *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/1 n° 11, p. 5-10.
- TALON-HUGON, Carole; “Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût”, In: *Ethnologie française*, 2011/1 Vol. 41, p. 99-106.
- TALON-HUGON, Carole; *Goût et dégoût : l'art peut-il tour montrer ?*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.
- TAMINIAUX, Jacques; “Idem et Ispe. Remarques arendtiennes sur Soi-même comme un autre”, in: *Cités* 2008/1, n°33, pp. 119-138.
- TAMINIAUX, Jacques; *The metamorphoses of phenomenological reduction*, Marquette University Press, Milwaukee, 2004.
- TAMINIAUX, Jacques; *Lectures de l'ontologie fondamentale. Essais sur Heidegger*, Éditions J. Millon, Grenoble, 1989.
- TAMINIAUX, Jacques; “La vie de quelqu'un”. In: *Les Cahiers du GRIF*, N. 33, 1986. Annah Arendt. pp. 29-36.
- TAMINIAUX, Jacques; *Recoupements*, Éditions Ousia, Bruselas, 1982.
- TAMINIAUX, Jacques; *Le regard et l'excédent*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1977.
- TAMINIAUX, Jacques; “Le regard et l'excédent. Remarques sur Heidegger et les «Recherches logiques» de Husserl”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 75, N°25, 1977. pp. 74-100.
- TAMINIAUX, Jacques; “Sur Marx, l'art et la vérité”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 72, N°14, 1974. pp. 311-327.
- TAMINIAUX, Jacques; “Finitude et Absolu. Remarques sur Hegel et Heidegger, interprètes de Kant”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 69, N°2, 1971. pp. 190-215.
- TAMINIAUX, Jacques; *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1967.
- TAMINIAUX, Jacques; “La pensée esthétique du jeune Hegel”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 56, N°50, 1958. pp. 222-250.
- TAMINIAUX, Jacques; “Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique”. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 55, N°45, 1957. pp. 93-110.
- TAMINIAUX, Pierre; *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*, Honoré Champion, Paris, 2013.
- TAMINIAUX, Pierre; *Poétique de la négation: essais de littérature comparée*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- TARDITS, Annie; “La passe, une équivoque instituante”, In: *Essaim*, 2007/1 n° 18, p. 31-36.
- TARDITS, Annie; “Joyce : le récit, le poème, la lettre”, In: *Savoirs et clinique*, 2007/1 n° 8, p. 163-169.
- TARDITS, Annie; “Un abri pour la psychanalyse profane”, In: *Che vuoi?*, 2004/2 N° 22, p. 73-82.
- TARDITS, Annie; “L'éthique et le désir de l'analyste”, In: *Essaim*, 2003/1 n° 11, p. 9-19.
- TARDITS, Annie; “Le bord de l'ininterprétable”, In: *Figures de la psychanalyse*, 2002/1 n° 6, pp. 53-60.
- TARDITS, Annie; “La signature en défaut”, In: *Essaim*, 2001/1 n°7, p. 39-57.
- TARTING, Christian; “Joyce grogné”, In: *Nouvelle revue d'esthétique*, 2010/1 n° 5, p. 59-61
- TAUSSIG, Michael; *Beauty and the Beast*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2012.
- TAUSSIG, Michael; *What Color Is the Sacred*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres,

2009.

TAUSSIG, Michael; *The Magic of the State*, Routledge, Londres-Nueva York, 1997.

TAUSSIG, Michael; *Mimesis and Alterity, A Particular History of the Senses*, Routledge, Londres-Nueva York, 1992.

TAUSSIG, Michael; *The Nervous System*, Routledge, Nueva York-Londres, 1991.

TAYLOR, Benjamin; *Proust. The Search*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2005.

TAYLOR, Sue; *Jellied Eels and Zeppelins. Witness to a Vanished Age*, Thorogood, Londres, 2003.

TAYLOR, Sue; *Hans Bellmer. The Anatomy of Anxiety*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2000.

TERESZEWSKI, Marcin; *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*, Cambridge Scholars Pub., Newcastle upon Tyne, 2013.

TERTULIAN, Nicolas; "Adorno-Lukács: polémiques et malentendus", In: *Cités*, 2005/2 n° 22, p. 199-220.

TEŠANOVI, Biljana; "Beckett et Cioran: Se faire adopter par une langue", In: *Annual Review of the Faculty of Philosophy/Godisnjak Filozofskog Fakulteta* 35, no. 3 (2010): 101-108. e-article. Academic Search Complete (database). EBSCO.

THACKER, Eugene; *Tentacles Longer Than Night*, Zero Books, Winchester-Washington, 2015.

THACKER, Eugene; *Starry Speculative Corpse*, Zero Books, Winchester-Washington, 2015.

THACKER, Eugene; *In the Dust of This Planet*, Zero Books, Winchester-Washington, 2011.

THACKER, Eugene; *After Life*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2010.

THACKER, Eugene; *The Global Genome. Biotechnology, Politics, and Culture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2006.

THÉVOZ, Michel; *L'esthétique du suicide*, Minuit, Paris, 2003.

THIBAUDET, Albert; "Réflexions sur "Un esprit non prévenu" d'André Gide", aparecido en la NRF, n° 195, 1 diciembre 1929, pp. 815-816; retomado in *Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris, 1940, t. 2.

THIBAUDET, Albert; "Le Gustave Flaubert de Louis Bertrand" y "La critique et le style", artículos aparecidos en la NRF el primero de diciembre de 1912 y el primero de agosto de 1914, respectivamente, y reeditados in: *Réflexions critiques*, Gallimard, Paris, 1939.

THIBAUDET, Albert; *Flaubert*, Gallimard, Paris, 1935.

THIHER, Allen; *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, University of Missouri Press, Columbia-Londres, 2001.

THIHER, Allen; *Revels in madness. Insanity in medicine and literature*, University of Michigan Press, Ann Harbor, 1999.

THIS, Bernard; "Transmission(s)", In: *Le Coq-héron*, 2010/1 n° 200, p. 111-120.

THIS, Bernard; "Un « travail de deuil » sur le « travail du deuil »", In: *Le Coq-héron*, 2005/3 n° 182, p. 182-186.

THIS, Bernard; "Fondation de villes : murailles et « sécurité de base »", In: *Le Coq-héron*, 2004/3 n° 178, p. 148-156.

THIS, Bernard; "Symptôme et Maison Verte", In: *Cahiers critiques de thérapie familiale et de*

pratiques de réseaux, 2002/2 no 29, p. 203-211.

THOMASSON A.; *Fiction and Methaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie; *Splendeurs de la médiocrité. Une idée du roman*, Droz, Ginebra, 2008.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie; "Aphrodite wagnérienne ou la leçon de classicisme", In: *Revue de littérature comparée* 2004/1 (n o 309), p. 37-54.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie; "La figure de l'employé de bureau", in « Le travail dans les fictions littéraires », *Travailler*, 2002/1, n° 7, pp. 77-88

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie; "Dandys et orgies". In: *Romantisme*, 1997, n°96. pp. 71-81.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie; "Physique de Remy de Gourmont", In: *Romantisme*, 1996, n°94. pp. 125-134.

THORNTON, Sarah; *33 Artists in 3 Acts*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 2014.

THORNTON, Sarah; *Seven Days in the Art World*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 2008.

THORNTON, Sarah; *The Subcultures Reader*, Routledge, Londres-Nueva York, 1997.

THORNTON, Sarah; *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge, 1995.

THURSTON, Luke; *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*, Cambridge U. Press, Cambridge, 2004.

TIAN, Chenshan; *Chinese Dialectics. From Yijing to Marxism*, Lexington Books, Oxford, 2005.

TIBERGHIEU, Gilles A.; *Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain*, In: *L'Espace géographique*, 2010/3 Tome 39, p. 197-210.

TIBERGHIEU, Gilles A.; "La nature « hors champ » de l'art / The "Off-Camera" Nature of Art", In: *Espace : Art actuel*, n° 51, 2000, p. 29-31.

TIBERGHIEU, Gilles A.; "Eliot et (groucho) marx. Le jeu des portraits", In: *Vacarme*, 2002/3 n° 20, p. 106-107.

TIBERGHIEU, Gilles A.; "L'art de la nature". In: *Communications*, 64, 1997. pp. 137-151.

TILBY, Michaël; "Narration et loquacité Réflexions sur les personnages bavards de « la comédie humaine » et des « premiers romans » de Balzac", In: *L'Année balzacienne*, 2005/1 n° 6, p. 63-88.

TIQQUN; *Tout a failli, vive le communisme!*, La Fabrique, Paris, 2009.

TIQQUN; *Introducción a la guerra civil*, Melusina, Tenerife, 2008.

TIQQUN; *Ceci n'est pas un programme*, Tiqqun, Ruan, 2006.

TIQQUN; *Théorie du Bloom*, La Fabrique éditions, Paris, 2000.

TIQQUN; *Exercices de Métaphysique critique*, auto-édition, 1999.

TISON-BRAUN, Micheline; "Portrait-robot de l'auteur du manifeste", in: *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 69-77.

TISON-BRAUN, Micheline; *La Crise de l'humanisme: le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Nizet, Paris. 1967.

TISSERON, Serge; "Le risque de la mort virtuelle, les jeux vidéo", In: *Topique*, 2009/2 n° 107, p. 107-117.

- TISSERON, Serge; "Passer sa thèse en bandes dessinées. C'est possible, et c'est nécessaire !", In: *Sociétés*, 2009/4 n° 106, p. 9-13.
- TISSERON, Serge; "Toujours le secret sainte...", In: *Enfances & Psy*, 2008/2 n° 39, p. 88-96.
- TISSERON, Serge; *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Dunod, Paris, 2007.
- TISSERON, Serge; "La réalité de l'expérience de fiction", *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, p. 131-145.
- TISSERON, Serge; *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Dunod, Paris, 2005.
- TISSERON, Serge; *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents?*, Armand Colin, Paris, 2000.
- TOBIN, Patricia Drechsel; *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*, Princeton University Press, Princeton, 1978.
- TODOROV, Tzvetan; *Memoria del mal, tentación del bien*, Península, Barcelona, 2002.
- TODOROV, Tzvetan; "Sobre el Posmodernismo", In: *Zona Erógena*, No 17. 1994.
- TODOROV, Tzvetan; *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.
- TODOROV, Tzvetan; *Crítica de la crítica*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991 .
- TODOROV, Tzvetan; "Fictions et vérités". In: *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112. Littérature et anthropologie. pp. 7-33.
- TODOROV, Tzvetan; "Le croisement des cultures". In: *Communications*, 43, 1986. pp. 5-26.
- TODOROV, Tzvetan; "Comprendre une culture : du dehors / du dedans". In: *Extrême-Orient*, 1982, N°1, pp. 9-15.
- TODOROV, Tzvetan (ed.); *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI , México, 1978.
- TODOROV, Tzvetan; *Les Genres du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.
- TODOROV, Tzvetan; *Teorías del símbolo*, Monte Ávila editores, Caracas, 1977.
- TODOROV, Tzvetan; "Le Discours de la magie". In: *L'Homme*, 1973, tome 13 n°4. pp. 38-65.
- TODOROV, Tzvetan; *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- TODOROV, Tzvetan; "Freud sur l'énonciation". In: *Langages*, 5e année, n°17, 1970. L'énonciation. pp. 34-41.
- TODOROV, Tzvetan; "Problèmes de l'énonciation". In: *Langages*, 5e année, n°17, 1970. L'énonciation. pp. 3-11.
- TODOROV, Tzvetan; "Synecdoques". In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 26-35.
- TODOROV, Tzvetan; *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1968.
- TODOROV, Tzvetan; "Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter". In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 145-147.
- TODOROV, Tzvetan; "La grammaire du récit". In: *Langages*, 3e année, n°12, 1968. pp. 94-102.
- TODOROV, Tzvetan; "Les anomalies sémantiques". In: *Langages*, 1e année, n°1, 1966. pp. 100-123.
- TODOROV, Tzvetan; "Recherches sémantiques". In: *Langages*, 1e année, n°1, 1966. pp. 5-43.
- TODOROV, Tzvetan; "Les catégories du récit littéraire". In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151.
- TODOROV, Tzvetan; "Procédés mathématiques dans les études littéraires, suivi d'une Note sur les théories stylistiques de V. V. Vinogradov". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20e année, N. 3, 1965. pp. 503-512.
- TODOROV, Tzvetan; "La description de la signification en littérature". In: *Communications*, 4, 1964. pp. 33-39.
- TOMKINS, Calvin; *The Bride and the Bachelors*, Gagosian Gallery, Nueva York, 2014.

- TOMKINS, Calvin; *Lives of the Artists. Portraits of Ten Artists Whose Work and Lifestyles Embody the Future of Contemporary Art*, Holt Paperbacks, Nueva York, 2010.
- TOMKINS, Calvin; *The World of Marcel Duchamp 1887-1968*, Time-Life Books, Nueva York, 1969.
- TONNING, Erik, et al. (eds.); *Samuel Beckett: Debts and Legacies*, Rodopi, Amsterdam, 2010.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique; «« Vieille fin de partie perdue » : Beckett et la vieillesse», In: *Gérontologie et société*, 2005/3 n° 114, p. 31-46.
- TRAN-DUC-THAO; “Alexandre Kojève et Tran-Duc-Thao. Correspondance inédite”, In: *Genèses*, 2, 1990. A la découverte du fait social. pp. 131-137.
- TRAN-DUC-THAO; *Fenomenología y materialismo dialéctico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- TREADWELL, Christopher; *Le lisible et l'illisible: Réflexion et métatextualité chez Beckett, Camus et Merleau-Ponty*. PhD diss. Emory University, 2009. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses (database). ProQuest.
- TRESCH, John; *The Romantic Machine. Utopian Science and Technology after Napoleon*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2012.
- TROCCHI, Alexander; *Invisible Insurrection of a Million Minds*, Polygon, Edimburgo, 1991.
- TROUSSON, Raymond; “Sciences et religion en 2440”. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2006, N°58. pp. 89-105.
- TROUSSON, Raymond; “Servitude du créateur en face du mythe”. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, N°20. pp. 85-98.
- TROUSSON, Raymond; “La philosophie du pouvoir dans l'Antigone de Sophocle”. In: *Revue des Études Grecques*, tome 77, fascicule 364-365, Janvier-juin 1964. pp. 23-33.
- TRUFFAUT, François; *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1974.
- TSCHUMI, Bernard; *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, Londres, 1994.
- TSCHUMI, Bernard; *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1994.
- TSCHUMI, Bernard; “The pleasure of Architecture”, in *Architectural Design* 47, n° 3, (1977): 214-218.
- TSING, Anna Lowenhaupt; *The mushroom at the end of the world on the possibility of life in capitalist ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2015.
- TSING, Anna Lowenhaupt; *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2005.
- TUAN, Yi-Fu; *Romantic Geography. In Search of the Sublime Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison, 2014.
- TUAN, Yi-Fu; *Landscapes of Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.
- TUAN, Yi-Fu; *Space and Place. The Perspective of Experience*, Univ Of Minnesota Press, 2001.
- TUAN, Yi-Fu; *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature, and Culture*, Kodansha Globe, Nueva York, 1993.

- TUCKER, David; "Murphy, Geilincx and an occasional(ist) game of chess", In: Daniela Guardamagna y Rossana M. Sebellin (dir.), *The Tragic Comedy of Samuel Beckett: "Beckett in Rome"*, Laterza, Roma, 2009, pp. 190-209.
- TUCKER, Marcia; *A Short Life of Trouble. Forty Years in the New York Art World*, UCLA, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2008.
- TUCKER, Thomas D.; *Derridada. Duchamp as Readymade*, Lexington Books, Lanham, 2010.
- TUPITSYN, Victor; *The Museological Unconscious*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2009.
- UBERSFELD, Anne; *Semiótica Teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1989.
- UHLMANN, Anthony; "Worstward Ho, Parmenides, Badiou and the Limit", In: *Journal of Beckett Studies* 20.1 (2011), 78-95,
- UHLMANN, Anthony; *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- UHLMANN, Anthony; "L'image de la pensée: cogito nesci", In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 14, Ámsterdam/Nueva York, Rodopi, 2006, p. 281-293.
- UHLMANN, Anthony; *Beckett after Beckett*, University Press of Florida, Gainesville, 2006.
- UHLMANN, Anthony; "Arts et philosophie mêlés dans un Séminaire à Sydney (Australie)", in: *Rue Descartes*, 2005/2 n° 48, p. 119-122.
- UHLMANN, Anthony; "Image and Intuition in Beckett's Film Board of Regents", University of Wisconsin System, 2004, In: *SubStance* # 104, Vol. 33, no. 2, 2004.
- UHLMANN, Anthony; "A fragment o vitagraph: hiding and revealing in Beckett, Geulinx and Descartes", In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 14, Ámsterdam/Nueva York, Rodopi, 2004, p. 341-356.
- UHLMANN, Anthony; *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- VADÉ, Yves (dir.); *Ruptures, Continuités, Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux n° 13, Talence, 2000.
- VADÉ, Yves; "Comte, les poètes et les nombres". In: *Romantisme*, 1978, n°21-22. Les positivismes. pp. 105-116.
- VADÉ, Yves; "Le Sphinx et la chimère". In: *Romantisme*, 1977, n°15. pp. 2-17.
- VADÉ, Yves; "Le Sphinx et la Chimère II". In: *Romantisme*, 1977, n°16. pp. 71-81.
- VAILLANT, Alain; *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, París, 2010.
- VAILLANT, Alain; "Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale", In: *Romantisme*, 2010/2 n° 148, p. 11-25.
- VAILLANT, Alain; "Rire sans éclat, ou les plaisirs du rire virtuel [à propos de Flaubert]", In: *Humoresques*, n° 27, 2008, p. 131-144;
- VAILLANT, Alain; *Baudelaire poète comique*, PUR, Rennes, 2007.
- VAILLANT, Alain; "Portrait du poète romantique en humoriste, et vice versa: éléments d'une poétique de la subjectivation", in *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, PUV, Valenciennes, 2006, p. 17-28 ;
- VAILLANT, Alain; "Conversations sous influence. Balzac, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé". In: *Romantisme*, 1997, n°98. pp. 97-110.

- VALÉRY, Paul; *Variété I et II*, Gallimard, París, 2014.
- VALÉRY, Paul; *Piezas sobre arte*, La balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1990.
- VALÉRY, Paul; *Teoría poética y estética*, La balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1990.
- VALÉRY, Paul; *Cahiers*, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1973.
- VALÉRY, Paul; *Tel Quel*, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1960.
- VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 1. Conan Doyle. La ciencia como ficción sentimental*, Ed. Comares, Granada, 2006.
- VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 2. Agatha Christie. Historias sin historia de la naturaleza humana*, Ed. Comares, Granada, 2006.
- VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 3. Dashiell Hammett, El tweed y la seda*, Ed. Comares, Granada, 2006.
- VALLE, Manuel; *El signo de los cuatro, 4. Raymond Chandler. Alma, corazón y vida*, Ed. Comares, Granada, 2006.
- VALLE CORPAS, Irene y CABELLO PADIAL, Gabriel; “Historia social del arte entre la reivindicación de los hechos y el anacronismo del sufrimiento” in *ISEGORÍA*, N° 52, enero-junio, 2015, pp. 311-329.
- VALLÈS, Jules; *Dictionnaire d'argot et des principales locutions populaires*, Berg International Éditeurs, París, 2007
- VALLON, Serge; “«Un silence assourdissant» Le sujet dans le giron de la haine”, In: *VST - Vie sociale et traitements*, 2001/1 no 69, p. 8-14.
- VALLOTTON, Félix; *La Vie meurtrière*, Phébus, París, 2009.
- VAN BOHEEMEN-SAAF, Christine; *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- VAN DER HOEDEN, Jean; *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Cerf, París, 1997.
- VAN DIJK, Teun A.; *Discurso y poder*, Gedisa, Barcelona, 2009.
- VAN DIJK, Teun A.; “Discurso, conocimiento e ideología. Reformulación de viejas cuestiones y propuesta de algunas soluciones nuevas ”, In: *CIC* (Cuadernos de Información y Comunicación) , 2005, 10 , pp.285-318.
- VAN DIJK, Teun A.; *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- VAN DIJK, Teun A.; “Discurso y desigualdad”, In: *Estudios de Periodismo 1*: pp. 5-22, 1992.
- VAN DIJK, Teun A.; *Estructuras y funciones del discurso*, S.XXI, México, 1986.
- VAN DIJK, Teun A.; *La ciencia del texto*, Paidós, Bs. As., 1983.
- VAN DIJK, Teun A.; *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1980.
- VAN DIJK, Teun A.; “Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso”, In: *Semiosis* (Universidad Veracruzana, Xalapa, México), nº 5, julio-diciembre de 1980, pp. 37-53.
- VANEIGEM, Raoul; *Entre le deuil du monde et la joie de vivre*, Gallimard, París, 2008.
- VANEIGEM, Raoul; *Journal imaginaire*, Le Cherche Midi, París, 2005.
- VANEIGEM, Raoul; *Pour l'abolition de la société marchande pour une société vivante*, Payot, París, 2003.
- VANEIGEM, Raoul; *Salut à Rabelais!*, Éd. Complexe, Bruselas, 2003.

- VANEIGEM, Raoul; *Rien n'est sacré, tout peut se dire*, La Découverte, Paris, 2003.
- VANEIGEM, Raoul; *L'Ère des créateurs*, Éd. Complexe, Bruselas, 2002.
- VANEIGEM, Raoul; *Le Chevalier, la Dame, le Diable et la Mort*, Le Cherche Midi, Paris, 2001.
- VANEIGEM, Raoul; *De l'inhumanité de la religion*, Denoël, Paris, 1999.
- VANEIGEM, Raoul; *Pour une Internationale du genre humain*, Le Cherche Midi, Paris, 1999.
- VANEIGEM, Raoul; *Dictionnaire de citations pour servir au divertissement et à l'intelligence du temps*, Cherche Midi, Paris, 1998.
- VANEIGEM, Raoul; *Nous qui désirons sans fin*, Gallimard, Paris, 1998.
- VANEIGEM, Raoul; *La Paresse*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996.
- VANEIGEM, Raoul; *Banalités de base*, Ludd éditions, Paris, 1995.
- VANEIGEM, Raoul; *Les Heresies*, P.U.F., Paris, 1994.
- VANEIGEM, Raoul; *La Résistance au christianisme: Les Heresies des origines au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 1993.
- VANEIGEM, Raoul; *Louis Scutenaire*, Seghers Éditions, Paris, 1991.
- VANEIGEM, Raoul; *Adresse aux vivants sur la mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire*, Seghers, Paris, 1990.
- VANEIGEM, Raoul; *Le Mouvement du Libre-Esprit: Generalites et temoignages sur les affleurements de la vie à la surface du Moyen age, de la Renaissance et, incidemment, de notre époque*, Éditions Ramsay, Paris, 1986.
- VANEIGEM, Raoul; *Le Livre des plaisirs*, Encre, Paris, 1979.
- VANEIGEM, Raoul; *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, Paris, 1967.
- VASARI, Giorgio; *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Tecnos, Madrid, 1998.
- VASSE, Denis; *Inceste et jalousie. La question de l'homme*, Seuil, Paris, 1995.
- VASSE, Denis; *La Violencia en la Biblia*, Verbo Divino, Estella, 1992.
- VATTIMO, Gianni; "El comunismo postmoderno", In: *A Parte Rei* 50. Marzo 2007 .
- VATTIMO, Gianni (comp.); *Filosofía y poesía, dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- VATTIMO, Gianni; *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.
- VATTIMO, Gianni; *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 1996.
- VAUDAY, Patrick; "Un amor del detalle", in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- VAUDAY, Patrick; "L'art hors cadre", In: *Rue Descartes* 2010/3 (n° 69), p. 32-38.
- VAUDAY, Patrick; "L'identité culturelle a-t-elle des papiers?", in: *Rue Descartes* 2009/4 (n° 66), p. 88-91.
- VAUDAY, Patrick; *La invención de lo visible*, Letranómada, Buenos Aires, 2009.
- VAUDAY, Patrick; *La décolonisation du tableau*, Seuil, Paris, 2006.
- VAUDAY, Patrick; "Sartre: l'envers de la phénoménologie", In: *Rue Descartes*, 2005/1 n° 47, pp. 8-18.
- VAUDAY, Patrick; "Dissonance et résonance de la matière en peinture", In: *Rue Descartes*, 2002/4 n° 38, p. 8-18.
- VAUDAY, Patrick; *La peinture et l'image*, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2002.
- VAUDAY, Patrick; "La photographie d'ouest en est. Échange de clichés et troubles d'identité", in: *Diogène*, 2001/1 n° 193, p. 62-74.
- VAUDAY, Patrick; "Littérature, libertinage et vérité", In: *Le Télémaque*, 2001/2 n° 20, p. 9-13.

- VENTURI, Robert; *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2002.
- VENTURI, Robert; *The End of the Old Regime in Europe, 1776-1789*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- VENTURI, Robert; *Utopia and Reform in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, 1971.
- VENTURI, Robert; *Roots of revolution. a history of the populist and socialist movements in nineteenth century Russia*, Knopf, Nueva York, 1960.
- VENUTI, Lawrence; *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, Routledge, Londres-NY, 2013.
- VENUTI, Lawrence; *Translation studies reader*, Routledge, Londres-NY, 2012.
- VENUTI, Lawrence; *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres-NY, 2008.
- VENUTI, Lawrence; *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres-NY, 2000.
- VENUTI, Lawrence; *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, Londres-NY, 1998.
- VERGER, Annie; "Le champ des avant-gardes". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 88, juin 1991. Les avant-gardes. pp. 2-40.
- VERGER, Annie; "L'art d'estimer l'art [Comment classer l'incomparable ?]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 66- 67, mars 1987. Histoires d'art. pp. 105-121.
- VERGER, Annie; "Note sur une utopie artistique". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 2, n°2-3, juin 1976. La production de l'idéologie dominante. pp. 74-77.
- VERLAINE, Paul; *Poesía Completa II*, Ediciones 29, Barcelona, 1994.
- VERLAINE, Paul; *Poesía Completa I*, Ediciones 29, Barcelona, 1994.
- VERMEREN, Patrice; "Le postulat de l'égalité et la démocratie à venir", In: *Diogène*, 2007/4 n° 220, p. 60-77.
- VERMEREN, Patrice y NAVET, Georges; "Théories de la violence, politiques de la mémoire et sujets de la démocratie", In: *Topique*, 2003/2 N°83, p. 43-53.
- VERMEREN, Patrice; "«Philosophies de l'exil» Introduction", In: *Hermès, La Revue*, 1992/1 n° 10, pp. 191-195.
- VERNANT, Jean Pierre; *Œuvres. Religions, Rationalités, Politique I*, Seuil, Paris, 2007.
- VERNANT, Jean Pierre; *Œuvres. Religions, Rationalités, Politique II*, Seuil, Paris, 2007.
- VEYNE, Paul; "Inviter les dieux, sacrifier, banqueter. Quelques nuances de la religiosité gréco-romaine". In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55e année, N. 1, 2000. pp. 3-42.
- VEYNE, Paul; "Prodiges, divination et peur des dieux chez Plutarque ", In: *Revue de l'histoire des religions*, Année 1999, Volume 216, Numéro 4 , p. 387 – 442.
- VEYNE, Paul; "Païens et chrétiens devant la gladiature". In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, T. 111, N°2. 1999. pp. 883-917.
- VEYNE, Paul; "El Último Foucault y su Moral", In: *Zona Erógena*, N° 11. 1992.
- VEYNE, Paul; "Images de divinités tenant une phiale ou patère [La libation comme "rite de passage" et non pas offrande]". In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Volume 5, n°1-2, 1990. pp. 17-30.

- VEYNE, Paul; "Propagande expression roi, image idole oracle". In: *L'Homme*, 1990, tome 30 n°114. pp. 7-26.
- VEYNE, Paul; "La Homosexualidad en Roma", en: *Sexualidades Occidentales* (Ph. Ariès, A. Béjin, M. Foucault y otros), Editorial Paidós, Buenos Aires, 1987, pp. 51-64 .
- VEYNE, Paul; "Critique d'une systématisation: les Lois de Platon et la réalité". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 37e année, N. 5-6, 1982. pp. 883-908.
- VEYNE, Paul; "Clientèle et corruption au service de l'État: la vénalité des offices dans le Bas-Empire romain". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 36e année, N. 3, 1981. pp. 339-360.
- VEYNE, Paul y TAMBA-MECZ, Irène; "Metaphora et Comparaison selon Aristote". In: *Revue des Études Grecques*, tome 92, fascicule 436-437, Janvier-juin 1979. pp. 77-98.
- VEYNE, Paul; *L'inventaire des differences. Leçon inaugurale au Collège de France*, Seuil, Paris, 1976.
- VEYNE, Paul; "Y a-t-il eu un impérialisme romain?". In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* T. 87, N°2. 1975. pp. 793-855.
- VEYNE, Paul; *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, Paris, 1971.
- VEYNE, Paul; "Panem et circenses: l'évergétisme devant les sciences humaines". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24e année, N. 3, 1969. pp. 785-825.
- VEYNE, Paul; "Le carré Sator ou beaucoup de bruit pour rien [À la mémoire de Georges Ville]. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°27, décembre 1968. pp. 427-460.
- VIART, Dominique; *Anthologie de la littérature française contemporaine*, 1980, Armand Colin, Paris, 2013.
- VIART, Dominique; "Histoire littéraire et littérature contemporaine." in *Tangence* 102 (2013): 113-130.
- VIART, Dominique; *Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la littérature contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2012.
- VIART, Dominique; « Le scrupule du roman », in *Vacarme* 2011/1 (N° 54), p. 26-28.
- VIART, Dominique; *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, Armand Colin, 2011.
- VIART, Dominique; *Le Roman français au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2010.
- VIART, Dominique; "Le silence des pères au principe du « récit de filiation ».", in *Études françaises* 453 (2009): 95-112.
- VIART, Dominique; "Moments du sujet", In: *Littérature*, n°110, 1998. pp. 49-60
- VIERLING-WEISS, Michèle; "Que reste-t-il ? La langue maternelle", In: *Che vuoi ?*, 2006/2 N° 26, pp. 11-21.
- VIRILIO, Paul; *Le futurisme de l'instant*, Galilée, Paris, 2009.
- VIRILIO, Paul; "Une anthropologie du pressentiment", In: *L'Homme*, 2008/1 n° 185-186, p. 97-103.
- VIRILIO, Paul; *Strategy of deception*, Verso, Londres-NY, 2007.
- VIRILIO, Paul; *Art and Fear*, Continuum, Londres-Nueva York, 2006.
- VIRILIO, Paul; "L'art de l'effroi", In: *La pensée de midi*, 2002/3 N° 9, p. 9-20.
- VIRILIO, Paul; *El procedimiento silencio*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001
- VIRILIO, Paul; *Landscape of Events*, The MIT Press, Cambridge-Londres, 2000.
- VIRILIO, Paul; « Müller - bunker », In: *Lignes*, 1999/1 n° 36, p. 108-115.
- VIRILIO, Paul; *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- VIRILIO, Paul; *Bunker Archaeology*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2008.

- VIRILIO, Paul; *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1998.
- VIRILIO, Paul; *La bombe informatique*, Galilée, París, 1998.
- VIRILIO, Paul; “Le privilège de l’œil”. In: *Quaderni*. N. 21, Automne 1993. Art et technique contemporains. pp. 75-88.
- VIRILIO, Paul; *The Lost Dimension*, Ed. Semiotexte, Nueva York, 1991.
- VIRILIO, Paul; “La lumière indirecte”. In: *Communications*, 48, 1988. pp. 45-52.
- VIRILIO, Paul; *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Galilée, París, 1977.
- VIRNO, Paolo; *Cuando el verbo se hace carne*, Traficantes de sueño, Madrid, 2005.
- VIRNO, Paolo; “Les anges et le general intellect”, In: *Multitudes*, 2004/4 no 18, p. 33-45.
- VIRNO, Paolo; “Multitude et principe d'individuation”, In: *Multitudes*, 2001/4 n° 7, p. 103-117.
- VITANZA, Victor J.; *Sexual Violence in Western Thought and Writing*, Chaste Rape, Palgrave, Londres-Nueva York, 2011.
- VITANZA, Victor J.; *Negation, Subjectivity, and the History of Rhetoric*, State University of New York Press, Nueva York, 1997.
- VITANZA, Victor J.; *Writing histories of rhetoric*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1994.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; *Métaphysiques cannibales*, P.U.F., París, 2009.
- VOLEK, Emil; *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Fundamentos, Madrid, 1992.
- VOLODINE, Antoine; *Écrivains*, Prospéro's books, 2012.
- VOLODINE, Antoine; *Biographie comparée de Jorian Murgrave. Un navire de nulle part. Rituel du mépris. Des enfers fabuleux*, Denoël, París, 2003.
- VOLODINE, Antoine; “Écrire en français une littérature étrangère”, In: *Chaoïd*, numéro 6 automne-hiver, 2002, pp. 52- 58.
- VOLODINE, Antoine; *Des anges mineurs*, Éditions du Seuil, París, 1999.
- VOLODINE, Antoine; *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, París, 1998.
- VOLOSHINOV, Valentín N.; *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.
- VOLOSHINOV, Valentín N.; *El signo Ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine; “L’esprit « malin » de D’Alembert”, In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie* [En ligne], 46 | 2011, mis en ligne le 05 novembre 2011, consulté le 05 janvier 2015. URL : <http://rde.revues.org/4835> ;
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine; “De près, de loin... Les vertus de l’anachronisme”, In: *Littératures classiques*, 2011/2 (N° 75), p. 141-151.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine; “De vous à toi. Tutoiement et vouvoiement dans les traductions au 18e siècle”, In: *Dix-huitième siècle* 2009/1 (n° 41), p. 553-566.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine; “Pitié pour les nègres”, In: *L’information littéraire* 2003/1 (Vol. 55), p. 11-16.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine; “Du bon usage des corrections. L’édition posthume de L’Esprit des loiset les manuscrits de la Brède”, In: *Revue d’histoire littéraire de la France* 2001/4 (Vol. 101), p. 1181-1191.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine; “Tacite et Montesquieu”. In: *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1983. pp. 79-89.

- VON MÜCKE, Dorothea E.; *The practices of the Enlightenment. Aesthetics, authorship, and the public*, Columbia University Press, Nueva York, 2015.
- VON MÜCKE, Dorothea E.; "Beyond the Paradigm of Representation: Goethe on Architecture" in *Grey Room* 35, Spring 2009, pp. 6–27.
- VOSKUHL, Adelheid; *Androids in the Enlightenment*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- VOUILLOUX, Bernard; « Les tableaux de Flaubert », In: *Poétique*, 2003/3 n° 135, p. 259-287.
- VOYER, Jean-Pierre; *It's Crazy How Many Things Don't Exist: Selected Writings*, Cruel Hospice, Berkeley, 2015.
- VOYER, Jean-Pierre; *Diatribes d'un fanatique*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 2002.
- VOYER, Jean-Pierre; *Limites de conversation*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1998.
- VOYER, Jean-Pierre; *L'Imbécile de Paris*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1995.
- VOYER, Jean-Pierre; *Introduction à la science de la publicité suivi de Reich mode d'emploi*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1995.
- VOYER, Jean-Pierre; *Hécatombe*, Ed. La Nuit, Paris, 1991.
- VOYER, Jean-Pierre; *À un pédé mondain*, Éditions anonymes, Estrasburgo, 1991.
- VOYER, Jean-Pierre; *Rapport sur l'état des illusions dans notre parti suivi de Révélation sur le principe du monde*, Institut de préhistoire contemporaine, Paris, 1979.
- VOYER, Jean-Pierre; *Une enquête sur la cause et la nature de la misère des gens*, Champ Libre, Paris, 1976.
- VOYER, Jean-Pierre y RASPAUD, Jean-Jacques; *L'internationale situationniste. Chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultés)*, Champ Libre, Paris, 1972.
- VUARNET, Jean-Noël; "Derechef, du discours impur", in *Lignes* 1995/1 (n° 24), p. 118-127.
- VUARNET, Jean-Noël; "Utopie et atopie". In: *Littérature*, n°21, 1976. pp. 3-9.
- VUCICEVIC, Branko; *Paper Movies*, B 92-Arkzin, Belgrado-Zagreb, 1998.
- VV.AA; *Reading Heidegger's Black Notebooks 1931–1941*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 2016.
- VV.AA; *Between Psychoanalysis and Politics*, Routledge, Londres-Nueva York, 2016.
- VV.AA; *Beckett/Philosophy*, ibidem-Verlag / ibidem Press, Stuttgart, 2015.
- VV.AA; *The fin-de-siècle world*, Routledge, Londres-Nueva York, 2015.
- VV.AA; *Histoire des sciences et des savoirs, T. 3, Le siècle des technosciences*, Seuil, Paris, 2015.
- VV.AA; *Histoire des sciences et des savoirs, T. 2, Modernité et globalisation*, Seuil, Paris, 2015.
- VV.AA; *Histoire des sciences et des savoirs, T. 1, De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris, 2015.
- VV.AA; *The Imaginary/L'Imaginaire. Word and Image*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston, 2015.
- VV.AA; *Beckett and Musicality*, Ashgate, Farnham-Burlington, 2014.
- VV.AA; *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Springer, Heidelberg- Nueva York-Dordrecht-Londres, 2014.
- VV.AA; *A Concise Companion to Psychoanalysis, Literature, and Culture*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, 2014.
- VV.AA; *The encyclopaedia of liars and deceivers*, Reaktion Books, Londres, 2014.
- VV.AA; *The Duchamp dictionary*, Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 2014.
- VV.AA; *Oulipo*, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, Paris, 2014.
- VV.AA; *Psychoanalytic Geographies*, Ashgate, Burlington-Farnham, 2014.

- VV.AA; *Petite bibliothèque de poésie du XXe siècle*, Gallimard, París, 2014.
- VV.AA; *The Fine Arts, Neurology, and Neuroscience. New Discoveries and Changing Landscapes*, Elsevier, Amsterdam-Oxford, 2013.
- VV.AA; *Joycean Unions. Post-Millennial Essays from East to West*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2013.
- VV.AA; *Aesthetic and Artistic Autonomy*, Bloomsbury Academic, Londres-Nueva York, 2013.
- VV.AA; *Literature, Neurology, and Neuroscience. Neurological and Psychiatric Disorders*, Elsevier, Amsterdam-Oxford, 2013.
- VV.AA; *La Naissance Du Texte Proustien*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2013.
- VV.AA; *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2013.
- VV.AA; *Politics: I do not like it but it likes me*, Brumaria, Madrid, 2013.
- VV.AA; *Paris and the Fetish. Primal Crime Scenes*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2013.
- VV.AA; *Resonances. Noise and Contemporary Music*, Bloomsbury Academic, Nueva York-Londres, 2013.
- VV.AA; *Aesthetics in Present Future. The Arts and the Technological Horizon*, Lexington Books, Plymouth, 2013.
- VV.AA; *From Moby-Dick to Finnegans wake. Essays in close reading*, Peter Lang Pub., Fráncfort del Meno, 2012.
- VV.AA; *L'Enseignement de la littérature*, Hermann, París, 2012.
- VV.AA; *Life, Subjectivity & Art. Essays in Honor of Rudolf Berne* (Phaenomenologica 201), Springer, Dordrecht-Heidelberg-London-New York, 2012.
- VV.AA; *Notes de Beckett sur Geulinx*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2012.
- VV.AA; *Switching codes: thinking through digital technology in the humanities and the arts*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2011.
- VV.AA; *Errears and Erroriboose. Joyce and error*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2011.
- VV.AA; *Spolia and Appropriation in Art and Architecture, From Constantine to Sherrie Levine*, Ashgate, Surrey-Burlington, 2011.
- VV.AA; *Revolution & Subjectivity*, Brumaria, Madrid, 2011.
- VV.AA; *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2011.
- VV.AA; *Source. Music of the Avant-garde 1966-1973*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2011.
- VV.AA; *Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time* (Phaenomenologica 197), Springer, Dordrecht-Heidelberg-London-New York, 2010.
- VV.AA; *Expanded Violences/Violencias Expandidas*, Brumaria, Madrid, 2010.
- VV.AA; *Lacan and Organization*, MayFly, Londres, 2010.
- VV.AA; *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer, Dordrecht, 2010.
- VV.AA; *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, De Gruyter, Berlín-Nueva York, 2010.
- VV.AA; *Matematica e arte. Forme del pensiero artistico*, Springer, Milán, 2010.
- VV.AA; *Beyond the finite. The sublime in art and science*, Oxford University Press, Nueva York, 2010.
- VV.AA; *Knowing, Not-Knowing and Sort-of-Knowing. Psychoanalysis and the Experience of Uncertainty*, Karnac Books, Londres, 2010.
- VV.AA; *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of Continent*, de Gruyter, Berlín, 2009.
- VV.AA; *The International Encyclopedia of Revolution and Protest: 1500 to present*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, 2009.
- VV.AA; *Sublime Economy. On the intersection of art and economics*, Routledge, Londres-Nueva York, 2009.
- VV.AA; *Proust dans la littérature contemporaine*, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2008.

- VV.AA; *Beckett at □□□ : revolving it all*, Oxford University Press, Nueva York, 2008.
- VV.AA; *Psychoanalysis and Narrative Medicine*, SUNY Press, Nueva York, 2008.
- VV.AA; *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. Borderless Beckett/Beckett sans frontières*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2008.
- VV.AA; *Art and Social Change. A Critical Reader*, Tate Pub., Londres, 2007.
- VV.AA; *The Invention of Politics in the European Avant-Garde, 1906-1940*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2006.
- VV.AA; *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, FCE, Bs. As., 2005.
- VV.AA; *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
- VV.AA; *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Wiley-Blackwell, Carlton-Malden-Oxford, 2004.
- VV.AA; *Dreams and History. The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis*, Brunner-Routledge, Nueva York, 2004.
- VV.AA; *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. After Beckett/D'après Beckett*, Rodopi, Amsterdam-NY, 2004.
- VV.AA; *Everyday Extraordinary: Encountering Fetishism with Marx, Freud and Lacan*, Leuven University Press, 2004.
- VV.AA; *Imagination and Its Pathologies*, The MIT Press, Cambridge Mass.-Londres, 2003.
- VV.AA; *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2003.
- VV.AA; *Handbook of Cultural Geography*, Sage Publications Ltd, Londres-Nueva Delhi-Thousand Oaks, 2003.
- VV.AA; *Perversion and the Social Relation*, Duke University Press, Durham, 2003.
- VV.AA; *After Lacan*, SUNY Press, Nueva York, 2002.
- VV.AA; *Literary Paternity, Literary Friendship. Essays in Honor of Stanley Corngold*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-Londres, 2002.
- VV.AA; *Close Up 1927-1933. Cinema And Modernism*, Princeton University Press, Nueva Jersey-Londres, 2001.
- VV.AA; *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*, Berg, Oxford-NY, 2001.
- VV.AA; *Amazons of the Avant-Garde*, Guggenheim pub., Nueva York, 2001.
- VV.AA; *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid, 2000.
- VV.AA; *Class and Its Others*, University Of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- VV.AA; *Feminist Phenomenology*, Springer Netherlands, Dordrecht, 2000.
- VV.AA; *The Universal History of Numbers. From Prehistory to the Invention of the Computer*, Wiley & Sons, Nueva York, 2000.
- VV.AA; *Féminisme, art et histoire de l'art*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, París, 1997.
- VV.AA; *Encyclopedia of phenomenology*, Springer Netherlands, Dordrecht, 1997.
- VV.AA; *Jean Borreil. La raison de l'autre*, L'Harmattan, París, 1995.
- VV.AA; *Psychoanalytic Literary Criticism*, Longman Critical Readers, Londres-Nueva York, 1994.
- VV.AA; *Le millénaire Rimbaud*, Belin, París, 1993.
- VV.AA; *Interpreting Contemporary Art*, Reaktion books, Londres, 1991.
- VV.AA; *Vico y Marx. Afinidades y contrastes*, FCE, México, 1990.
- VV.AA; "The World of Samuel Beckett", In: *Psychiatry and the Humanities, Vol. 12*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1990.
- VV.AA; *Psychoanalysis and...*, Routledge, Londres-Nueva York, 1989.
- VV.AA; *Between Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, Londres-Nueva York, 1989.
- VV.AA; *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien / From Action Painting to Actionism, Vienna, 1960-1965*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1988.
- VV.AA; *Auctor Ludens. Essays on Play in Literature*, John Benjamins Publishing Company,

- Philadelphia-Amsterdam, 1986.
- VV.AA; *Les sauvages dans la cité. Auto-émancipation du peuple et instruction des prolétaires au XIXe siècle*, Champ Vallon, Seyssel, 1985.
- VV.AA; *Art et Fantasme*, Champ Vallon, Seyssel, 1984.
- VV.AA; *Art and Psychoanalysis*, Writers and Readers Publishing Cooperative, Londres, 1980.
- VV.AA; *Phaidon Encyclopedia of Art and Artists*, Phaidon Press, Oxford, 1978.
- VV.AA; *Samuel Beckett. The critical heritage*, Routledge, Londres-Nueva York, 1976.
- VV.AA; *Art without boundaries*, Thames & Hudson Ltd., Londres-Nueva York, 1972.
- VV.AA; *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970.
- VV.AA; *Astronauts of Inner-Space. An International Collection of Avant-Garde Activity*, Stolen Paper Review, San Francisco, 1966.
- VV.AA; *Stoicorum veterum fragmenta*, Teubner, Stuttgart, 1964.
- VV.AA; *Deutsche Literatur; Reihe Romantik*, P. Reclam, Leipzig, 1935.
- WACHSMANN, Nikolaus; *KL. A History of the Nazi Concentration camps*, Farrar, Straus and Giroux, NY, 2015.
- WACHSMANN, Nikolaus (ed.); *Rewriting German History. New Perspectives on Modern Germany*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-NY, 2015.
- WACHSMANN, Nikolaus (ed.); *Concentration Camps in Nazi Germany. The New Histories*, Routledge, Londres, NY, 2010.
- WAJCMAN, Gérard; “La imagen y la verdad”, in *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2015.
- WAJCMAN, Gérard; *El ojo Absoluto*, Manantial, Buenos Aires, 2011.
- WAJCMAN, Gérard; “Intimate extorted, Intimate exposed”, In: *S, Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique* 1 (2008), pp. 57-78.
- WAJCMAN, Gérard; *L'objet du siècle*, Verdier, Lagrasse, 1998.
- WAJCMAN, Gérard; “Psyché de la femme: note sur l'hystérique au XIXe siècle”. In: *Romantisme*, 1976, n°13-14. pp. 57-66.
- WALDROP, Rosmarie; *Against Language? Dissatisfaction With Language as Theme and as Impulse Towards Experiments in Twentieth Century Poet*, Mouton, París-La Haya, 1971.
- WALKOWITZ, Rebecca L.; *Cosmopolitan Style. Modernism Beyond the Nation*, Columbia University Press, Nueva York, 2006.
- WALLIS, Brian, (ed.); *Constructing Masculinity*, Routledge, Nueva York, 1995.
- WALLIS, Brian, (ed.); *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991.
- WARBURG, Aby; “Arte del ritratto e borghesia fiorentina”, in: *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firencia), 1966.
- WARBURG, Aby y MAINLAND, W.F.; “A Lecture On Serpent Ritual”, In: *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, n° 4, (Apr. 1939), pp. 277-292.
- WARHOL, Andy; *The Andy Warhol Diaries*, Warner Books, Nueva York, 1989.
- WARHOL, Andy; *Popism: The Warhol Sixties*, Harcourt, Nueva York, 1980.
- WARHOL, Andy; *(From A to B and Back Again). The Philosophy of Andy Warhol*, Harcourt, Nueva York, 1975.
- WARHOL, Andy; *a, A Novel*, Grove Press, Nueva York, 1968.

- WARNKE, Martin; *Political Landscape: Art History of Nature*, Reaktion Books, Londres, 1994.
- WARK, McKenzie; *A dictionary of postmodernism*, John Wiley & Sons, Malden-Oxford-Chichester, 2016.
- WARK, McKenzie; *Molecular Red. Theory for the Anthropocene*, Verso, Londres-NY, 2015.
- WARK, McKenzie; *The Spectacle of Disintegration. Situationist Passages out of the Twentieth Century*, Verso, Londres-NY, 2013.
- WARK, McKenzie; *The Beach Beneath the Street. The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, Verso, Londres-NY, 2011.
- WARK, McKenzie; *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2008.
- WARK, McKenzie; *A hacker manifesto*, Harvard University Press, Cambridge (MASS.)-Londres, 2004.
- WATKIN, Christopher; *Difficult Atheism: Post-Theological Thinking in Alain Badiou, Jean-Luc Nancy and Quentin Meillassoux*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011.
- WATSON, Janell; *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- WATTEAU, Diane; “« Regarde-moi » : les appels muets des femmes dans l'art contemporain”, In: *Savoirs et clinique*, 2004/1 n° 4, p. 108-118.
- WAUGH, Patricia; *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, Londres-Nueva York, 1984.
- WEIL, Simone; *Attente de Dieu*, Éditions Fayard, París, 1966.
- WEIL, Simone; *Sur la science*, Gallimard, París, 1966.
- WEIL, Simone; *Écrits historiques et politiques 2. Deuxième partie: Politique*, Gallimard, París, 1960.
- WEIL, Simone; *Écrits historiques et politiques 1. Première partie: Histoire*, Gallimard, París, 1960.
- WEINRICH, Harald; *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981.
- WEIZASÄCKER, Viktor Von; *El círculo de la forma = (Der gestaltpreis) : teoría de la unidad de percepción y movimiento*, Ediciones Morala, Madrid, 1962.
- WEIZASÄCKER, Viktor Von; *El hombre enfermo: una introducción a la antropología médica*, Luis Miracle, Barcelona, 1956.
- WEIZASÄCKER, Viktor Von; *Pathosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956.
- WEIZASÄCKER, Viktor Von; *Am anfang schuf Gott Himmel und Erde: grundfragen der naturphilosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1954.
- WEIZASÄCKER, Viktor Von; *Casos y problemas clínicos: lecciones de antropología médica en la clínica de medicina interna*, Pubul, Barcelona, 1950.
- WELLER, Shane; *Literature, Philosophy, Nihilism_ The Uncanniest of Guests*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2014.
- WELLER, Shane; *Modernism and Nihilism*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2012.
- WELLER, Shane et al.; *Modernist Eroticisms. European Literature After Sexology*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2012.

- WELLER, Shane; *Beckett, Literature and the Ethics of Alterity*, Palgrave Macmillan, Londres-Nueva York, 2006.
- WESTPHAL, Bertrand; *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, Palgrave Macmillan, NY, 2011.
- WEST, Sarah; *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*, Rodopi, Amsterdam, 2010.
- WHITE, Hayden; *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.
- WHITE, Hayden; *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.
- WHITE, Hayden; *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
- WHITE, Kathryn; *Beckett and Decay*, Continuum International, Londres, 2009.
- WIAME, Aline; *Scènes de la défiguration. Quatre propositions entre théâtre et philosophie*, Les presses du réel, Dijon, 2016.
- WIDDOWSON, Peter et al.; *Literature as history. Essays in honour of Peter Widdowson*, Continuum, Londres-NY, 2009.
- WIDDOWSON, Peter et al.; *A reader's guide to contemporary literary theory*, Pearson Longman, Londres, 2005.
- WIDDOWSON, Peter; *The Palgrave Guide to English Literature and its Contexts. 1500-2000*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004.
- WIDDOWSON, Peter; *Literature*, Routledge, Londres-Nueva York, 1999.
- WILDE, Alan; "Postmodernism and Missionary Position", In: *New Literary History*, nº 20 (1988), pp: 23-32.
- WILLEMART, Philippe; "Les sources de la jouissance et de l'art selon Proust". In: *Littérature*, N°89, 1993. Désir et détours. pp. 33-43.
- WILLIAMS, David; *Writing Postcommunism, Towards a Literature of the East European Ruins*, Hampshire-Nueva York, 2013.
- WILLIAMS, Raymond; *Culture and materialism. Selected essays*, Verso, Londres, 2005.
- WILLIAMS, Raymond; *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 2000.
- WILLIAMS, Raymond (ed.); *Historia de la comunicación, vol. 2. De la imprenta a nuestros días*, Bosch, Barcelona, 1992.
- WILLIAMS, Raymond (ed.); *Historia de la comunicación, vol. 1. Del lenguaje a la escritura*, Bosch, Barcelona, 1992.
- WILLIAMS, Raymond; *Cultura y Sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- WILLIAMS, Raymond; *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford U.P., 1985.
- WILLIAMS, Raymond; *Writing in Society*, Verso, Londres, 1985.
- WILLITS, Curt G.; *Samuel Beckett and the End(s) of Man: Writing at the Limits of Experience*. PhD diss. The Florida State University, 2003. e-thesis. ProQuest Dissertations and Theses

(database). ProQuest.

- WINNER, Langdon; "Do Artifacts Have Politics?", in *Daedalus* Vol. 109, No. 1, Modern Technology: Problem or Opportunity? (Winter, 1980), pp. 121-136.
- WINNICOTT, Donald W.; *Playing and reality*, Routledge, Londres-Nueva York, 2005.
- WINOCK, Michel; *Les derniers feux de la belle époque. Chronique culturelle d'une avant-guerre (1913-1914)*, Seuil, Paris, 2014.
- WINOCK, Michel; *Flaubert*, Editions Gallimard, Paris, 2013.
- WINOCK, Michel; *L'effet de génération. Une brève histoire des intellectuels français*, Thierry Marchaisse, Vincennes, 2011.
- WINOCK, Michel; *La France et les juifs, de 1789 à nos jours*, Seuil, Paris, 2004.
- WINOCK, Michel; *La belle époque: la France de 1900 à 1914*, Perrin, Paris, 2002.
- WINOCK, Michel; *Les voix de la liberté: les écrivains engagés au XIXe siècle*, Seuil, Paris, 2001.
- WINOCK, Michel; *Le siècle des intellectuels*, Seuil, Paris, 1997.
- WINOCK, Michel; *Dictionnaire des intellectuels français*, Seuil, Paris, 1996.
- WINOCK, Michel; "Rochefort : la Commune contre Dreyfus". In: *Mil neuf cent*, N°11, 1993. pp. 82-86.
- WINOCK, Michel; "Les générations intellectuelles". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°22, avril-juin 1989. pp. 17-38.
- WINOCK, Michel; "Les affaires Dreyfus". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°5, janvier-mars 1985. pp. 19-38.
- WINOCK, Michel; "Les intellectuels dans le siècle". In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°2, avril 1984. pp. 3-14.
- WIT, Johan de; *Title and six pages*, Writers Forum, Londres, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *The Collected Works*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1998.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós, Barcelona, 1992.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Los cuadernos azul y marrón*, Tecnos, Madrid, 1976.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Sobre la certidumbre*, Tiempo Nuevo, Caracas, 1972.
- WITTMAN, Richard; *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, Routledge, Londres-Nueva York, 2007.
- WITTMAN, Richard; "Space, Networks, and the Saint-Simonians." in *Grey Room* 40 (Summer 2010): 24- 49.
- WITTMAN, Richard; "Architecture parlante—eine Anti-Rhetorik?/Architecture parlante—an anti-rhetoric?" in *Daedalus* 64 (June 1997): 12- 23.
- WOLFE, Cary; *Before the law. Human and other animals in a biopolitical frame*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2010.
- WOLFE, Cary; *What Is Posthumanism*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2009.
- WOLFE, Cary; *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, University Of Chicago Press, Chicago-Londres, 2003.
- WOLFE, Cary; *Zoontologies. The Question Of The Animal*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2003.

- WOLFE, Cary; *Observing complexity. Systems theory and postmodernity*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 2000.
- WOLFE, Cary; *Critical Environments. Postmodern Theory and the Pragmatics of the Outside*, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1998.
- WOLMAN, Joseph; *L'Anticoncept*, Allia, Paris, 1994.
- WOLOCH, Alex; *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
- WOLOCH, Alex y BROOKS, Peter; *Whose Freud. The Place of Psychoanalysis in Contemporary Culture*, Yale University Press, New Haven, 2000.
- WOLOSKY, Shira; *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*, Stanford University Press, Stanford, 1995.
- WOODWARD, Kathleen; "Transitional Objects and the Isolate: Samuel Beckett's 'Malone Dies'", In: *Contemporary Literature* 26, no. 2 (Summer 1985): 140–154. e-article. JSTOR. ITHACA.
- WORRINGER, Wilhelm; *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, Elephant Paperbacks, Chicago, 2007.
- WUILLÈME, Tanguy; "Perec et Lukàcs: quelle littérature pour de sombres temps?", In: *Mouvements*, 2004/3 no33-34, p. 178-185.
- WULF, Catharina; *The Imperatives of Narration: Beckett, Bernhard, Schopenhauer, Lacan*, Sussex Academic Press, Brighton, 1997.
- WULF, Catharina; *Desire in Beckett: A Lacanian Approach to Samuel Beckett's Plays Krapp's Last Tape, Not I, That Time, Footfalls and Rockaby*. Master's thesis. McGill University, 1989. e-thesis. Érudit (database). Université de Montréal; Université Laval; Université du Québec à Montréal.
- XENAKIS, Iannis; *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, Nueva York, 1992.
- XENAKIS, Iannis; *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*, Richard Masse Editeur, Paris, 1963.
- YAU, John; *The Passionate Spectator. Essays on Art and Poetry*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
- YAU, John; *An anthology of fetish fiction*, Four Walls Eight Windows, NY-Londres, 1998.
- YOSHIDA, Hiromi; *Joyce & Jung. The four stages of eroticism in A portrait of the artist as a young man*, Peter Lang International Academic Publishers, Nueva York, 2006.
- YOSHIDA, Jo; "L'école japonaise de recherches sur la littérature française : le cas de Marcel Proust". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, N°53. pp. 47-59.
- ZHILYAEV, Arseny; *Avant-Garde Museology*, E-Flux Classics, Minneapolis, 2015.
- ZIELINSKI, Siegfried; *[...After the Media] News from the Slow. Fading Twentieth Century*,

- Univocal, Minneapolis, 2013.
- ZIELINSKI, Siegfried; *Genealogías, visión, escucha y comunicación*, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2007.
- ZIELINSKI, Siegfried; *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, The MIT Press, Cambridge (MASS.), 2006.
- ZIELINSKI, Siegfried; *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.
- ZIMA, Peter V.; *Subjectivity and identity. Between modernity and postmodernity*, Bloomsbury Academic, Londres-NY, 2015.
- ZIMA, Peter V.; *Modern-Postmodern: Society, Philosophy, Literature*, Continuum, Londres-NY, 2010.
- ZIMA, Peter V.; *Narzissmus und Ichideal. Psyche-Gesellschaft-Kultur*, Francke, Tübingen, 2009.
- ZIMA, Peter V.; *Was ist Theorie?*, Francke, Tübingen, 2004.
- ZIMA, Peter V.; *La négation esthétique*, L'Harmattan, París, 2002.
- ZIMA, Peter V.; *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Francke, Tübingen, 2001.
- ZIMA, Peter V.; *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Francke, Tübingen, 1991.
- ZIMA, Peter V.; *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Francke, Tübingen, 1989.
- ZIMA, Peter V.; *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Le Sycomore, París, 1980.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Trouble in paradise. From the end of history to the end of capitalism*, Melville House, Londres, 2015.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Adventures in transcendental materialism. Dialogues with contemporary thinkers*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Zizek's Jokes. Did You Hear the One About Hegel and Negation*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*, Verso, Londres-Nueva York, 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj; *The most sublime hysteric. Hegel with Lacan*, Polity Press, Malden-Cambridge, 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Demanding the Impossible*, Polity Press, Malden-Cambridge, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Interrogating the Real*, Bloomsbury Academic, Londres-NY, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj; *God in pain. Inversions of Apocalypse*, Seven Stories Press, NY, 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Viviendo en el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Beckett with Lacan". Available at http://www.lacan.com/article/?page_id=78. Accessed May 2012.
- ŽIŽEK, Slavoj; *La subjectivité à venir. Essais critiques*, Editions Flammarion, París, 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Mythology, Madness, and Laughter. Subjectivity in German Idealism*, Continuum, Londres-Nueva York, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj et al.; *Arte, ideología y capitalismo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj; *En defensa de la intolerancia*, Sequitur, Madrid, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Visión de paralaje*, FCE, Bs. As., 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-textos, Valencia, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj; *El espinoso sujeto*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj; *La suspensión política de la ética*, FCE, Bs. As., 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Le devenir-lacanien de Deleuze". In: *Savoirs et clinique*, 2005/1, nº6, p. 177-189.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.

- ŽIŽEK, Slavoj; "Kant avec (ou contre) Sade?", In: *Savoirs et clinique*, 2004/1, n°4, p. 89-101.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad*, Síntesis, Madrid, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Violencia en acto*, Paidós, Bs. As., 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Tu peux !" Sur le surmoi postmoderne", In: *Psychanalyse*, 2004/1, n° 1, p. 101-110.
- ŽIŽEK, Slavoj (comp.); *Ideología. Un mapa de la cuestión*, FCE, Bs. As., 2003.
- ŽIŽEK, Slavoj; "L'homo sacer comme objet du discours de l'Université", In: *Cités*, 2003/4, n° 16, pp. 25-41.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Passion du réel, passion du semblant", In: *Savoirs et clinique*, 2003/2, n° 3, p. 39-56.
- ŽIŽEK, Slavoj; *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI Editores Argentina, Bs.As., 2003.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Fétichisme et subjectivation interpassive", In: *Actuel Marx*, 2003/2, n° 34, pp. 99-109.
- ŽIŽEK, Slavoj; *Las metástasis del goce*, Paidós, Bs. As., 2003.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Les spectres de l'idéologie", In: *Savoirs et clinique*, 2002/1, n°1, pp. 51-63.
- ŽIŽEK, Slavoj; "From History and Class Consciousness to the Dialectic of Enlightenment... and Back", In: *New German Critique*, n° 81, Dialectic of Enlightenment (Autumn 2000), pp. 107-123.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Melancholy and the act", In: *Critical Inquiry* 26 (Summer 2000), pp. 657-681.
- ŽIŽEK, Slavoj; "Psychoanalysis in post-marxism: The case of Alain Badiou", In: *The South Atlantic Quarterly*, Spring 1998; 97, 2; Academic Research Library, p. 235.
- ŽIŽEK, Slavoj; *El acoso de las fantasías*, S.XXI, México 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj; "L'image sublime de la victime", In: *Lignes*, 1995/2 n° 25, p. 232-243.
- ZUKOFSKY, Louis; A, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1978.
- ZUMTHOR, Paul; "Oralité", In: *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, p. 169-202.
- ZUMTHOR, Paul; "Patarrhétoriqueurs", In: *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 49, 1992, p. 49-51.
- ZUMTHOR, Paul; *Écriture et nomadisme*, Éditions de l'Hexagone, Montreal, 1990.
- ZUMTHOR, Paul; "La poésie de l'espace", In: *Inter : art actuel*, n° 50, 1990, p. 21-26.
- ZUMTHOR, Paul; "Corps et mémoire", In: *Jeu : revue de théâtre*, n° 50, 1989, p. 219-221.
- ZUMTHOR, Paul; "Du savoir et de l'autorité", In: *Liberté*, vol. 27, n° 2, (158) 1985, p. 4-18
- ZUMTHOR, Paul; "Considérations sur les valeurs de la voix", In: *Cahiers de civilisation médiévale*. 25e année (n°99-100), Juillet-décembre 1982. pp. 233-238.
- ZUMTHOR, Paul; "Intertextualité et mouvance". In: *Littérature*, N°41, 1981. pp. 8-16.
- ZUMTHOR, Paul; «"Naissance" d'une langue et "naissance" d'une littérature: les pays français aux IX-X siècles», In: *Liberté*, vol. 20, n° 1, (115) 1978, p. 83-101.
- ZUMTHOR, Paul; "Tant de lieux comme un", In: *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 3-10.
- ZUMTHOR, Paul; "Le carrefour des rhétoriqueurs. Intertextualité et rhétorique", In: *Poétique* 27 (1976): 317-337.
- ZUMTHOR, Paul; "Introduction aux problèmes de l'archaïsme". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, N°19. pp. 11-26.
- ZUPANČIČ, Alenka; *The Odd One In. On Comedy*, The MIT Press, Cambridge MA, 2008.
- ZUPANČIČ, Alenka; *The Shortest Shadow*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
- ZUPANČIČ, Alenka; *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*, Théétète Éd., Lecques, 2002.
- ZUPANČIČ, Alenka; *Ethics of the Real. Kant and Lacan*, Verso, Londres-Nueva York, 2000.

- ZURBRUGG, Nicholas; *Critical vices. The myths of postmodern theory*, G+B Arts, Amsterdam, 2000.
- ZURBRUGG, Nicholas; *The Parameters of Postmodernism*, Routledge, Londres, 1993.
- ZURBRUGG, Nicholas; "Modes d'oralités", in: *Inter: art actuel*, n° 50, 1990, p. 43-45.