

DESTRAMPANTOS AL ALBUR DE CIERTOS PLAGIOS POR ANTICIPACIÓN Y LUCIÉRNAGAS SANTIDADES EN LITERATURA Y ARTE. PARA UN EX CONVERSO DESTETE DE ALBUMINOIDES VISLUMBRES Y ALBORADAS INQUIETUDES TEÓRICO- ARTÍSTICO-LITERARIAS

**UNTRAPPINGS AT THE MERCY OF CERTAIN PLAGIARISMS BY ANTICIPATION AND FIREFLIES
SANCTITIES IN LITERATURE AND ART. FOR AN
EX-CONVERSO WEANING OF ALBUMINED GLIMPSES AND DAWNED THEORETICAL-ARTISTIC-
LITERARY ANXIETIES**

Alejandro Arozamena
Universidad de Murcia
alejandro.azamena@um.es

Fecha de recepción: 07/04/2020
Fecha de aceptación: 04/05/2020
DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i2.15131>

Resumen: Aportaremos aquí una serie de pre-escritos, tal vez desquiciados y re-esquiciados, a la luz de diferentes autorizaciones imposibles: en la enseñanza de una cierta maestría ignorante, en la descentrada práctica de una radical inservidumbre voluntaria y, en fin, en la inesencial pero muy efectiva salvajería de nuestra Verdadera Vida Ausente (a partir de ahora: V.V.A.). Por supuesto, todo ello, bajo la crucial lectura de algunos *capolavori* del genial Georges Didi-Huberman. *Ex converso* lo damos, pues, y tal cual: echándolo al olvido, poniéndolo en escena, dejándolo al paio de variopintos hermanamientos. Y en una escena esta, por añadidura, donde la rumia se establece escribiendo contra el propio texto *in fieri*. Otra manera (sintomática, fenomenológica y dialéctica), en suma, de querer introducir un poco de *Gründlichkeit* en el *capriccio*. Lo

cual, desde luego, toca al ensayo y, ya fuera de cese, al *work in progress* y la escritura en curso.

Palabras clave: Escritura(s); Inconsciente(s); Fenomenología Ampliada; Psicoanálisis Implicado; Dialéctica Renovada; Georges Didi-Huberman; Teoría de la Literatura y Literatura Comparada; Arte.

Abstract: We offer here a series of pre-writings (perhaps unhinged and re-hinged) in the light of different impossible authorizations: in the teaching of a certain ignorant mastery, in the decentralized practice of a radically voluntary unservitude and, finally, in the inessential but very effective barbarism of our True Absent Life –all this, of course, under the crucial reading of some *capolavori* of the great George Didi-Huberman. *Ex converso*, we offer it, such as it is: casting it into oblivion, putting it on stage and leaving it to the throes of various brotherhoods, and in such a scene, furthermore, where rumination is established by writing against the text itself. It is another way (symptomatic, phenomenological and dialectical) of wanting to introduce a little *Gründlichkeit* into the caprice. This, of course, concerns the essay, the *work in progress*, the *writing in process* and so on...

Keywords: Writing(s); *Unconsciousness*; *Blow-upped Phenomenology*; *Implied Psychoanalysis*; *Renovated Dialectics*; Georges Didi-Huberman; *Literary Theory & Comparative Literature*; *Arts*.

La literatura es una forma de vida y la vida misma, una formación del Inconsciente. He ahí dos buenos pistoletazos de salida. Solo que, de manera torcida o bastarda, las especies de la indeterminidad¹ vendrán a cuasi-asediarnos vertiginosamente. *Scilicet is sum qui existimem...*

El Inconsciente (*Das Unbewusste*, *Unconsciousness*, *L'Inconscient* pero también *L'Une-Bevue* tardolacanianiana...) no es un teatro, un relato, una novela familiar o una escena (ni abierta ni cerrada, ni épica, ni cruel, ni desdramatizada), sino, antes bien, una fábrica de materias inquietas. Y en una fábrica no hay *theologeion* ni *scaeptrum*

¹ Indeterminidad será a lo que Didi-Huberman va a querer llamar, quizá muy pertinente y gayamente, "materia inquieta" ("La matière inquiète", *Lignes*, 206-223), como la propia historia del arte a la que nutre en la catástrofe de sus objetos muertos y renacientes. Y así son, por ende, las cosas siempre entre *monstra* y *astra*: indeterminidades, pretemas inobjetuales. A ese respecto pueden consultarse los valiosísimos trabajos de Joëlle Mesnil.

que valgan. Lo real siempre implica hacer salir de materia a la obscenidad de entrar en escena, y la escena especular del Inconsciente no es otra, repetimos, que la de la descentrada fábrica.

No extraña, después de todo y antes que nada, que de la relación con la función imaginaria del Inconsciente se preguntara Castoriadis, a propósito de esta fábrica, lo siguiente:

¿Cómo pensar en un sujeto que hubiese totalmente “reabsorbido” su función imaginaria? ¿Cómo podría agotarse esta fuente de lo más profundo de nosotros mismos de la cual surgen a la vez los fantasmas alienantes y las creaciones libres más verdaderas que la verdad, los delirios irreales y los poemas surreales, doble fondo eternamente renovado de toda cosa sin el cual nada tendría fondo? ¿Cómo eliminar lo que está en la base de, o en todo caso inextricablemente vinculado a, lo que nos hace hombres –función simbólica que nos presupone una capacidad de ver y de pensar en una cosa que no es tal? (*La institución* 165).

Imposible borrar, en efecto, sino mediante la peor de las miserias simbólicas, la elaboración en arborescencia, la factoría rizomática, los quehaceres fenomenológicos, las nervaduras sintomáticas, las sustractivas industrias acontecimentales de lo real como magma heteróclito, como desquiciada ventana al vacío. Sí, efectivamente: la literatura es una forma de vida, y la vida, una formación del Inconsciente.

Así, la explotación histórica se padece bajo las especies de la verdadera vida ausente. Es decir que, en realidad, no se vive, no se lee: se delira. Y se actualiza, cada vez única, perversamente. De hecho, cristaliza –quírase o no– en el retrofuturo. Esa es la clave. Al siempre ya haber sido, siempre es ya demasiado pronto y demasiado tarde... a la vez, a cada instante. Conque, en este sentido, la *actio in distans* se vuelve asimismo imprevisible².

Ahora bien, pongamos, todo lo menos, que hay tres inconscientes: el psicoanalítico, el fenomenológico y el dialéctico. Su imbricación y perimplicación es tal que, a todas luces, ello se presenta transponible para la formación de sentido, verdad, síntoma y acontecimiento³.

2 La no-relación, aquí, no es sino una peculiarísima clase de relación: se trata, toda vez, de la relación más común –he ahí una buena ambivalencia eufemística para no decir comunista– más vital y necesaria entre las cosas. También la más denegada, como acaba de verse. A saber, en una palabra: la relación inconsciente (*das Ding*, pero también: *die Sache selbst*)...

3 *The keys to given*: menear (Lacan, *El Seminario 5, La relación de objeto, La Ética del psicoanálisis*), parentetizar (Richir, *El cuerpo... Variations... Fragments phénoménologiques...*) y sustraer (Badiou, *Pequeño Panteón Portátil, Logiques des mondes, Petit manuel d'inéthétique*). He ahí las tres claves, a nuestro entender, de las susodichas *denken orienteren*. Ahora bien, sus campos por supuesto son muy distintos: inobjetual y epocal sería el campo fenomenológico, objetual y simbólico el psicoanalítico y subjetivante (o dialógico, obvio) el dialéctico. Con todo y pese a todo, cf. la bibliografía al final.

El pensamiento consiste en ponerse en relación de (y con) lo real. Exponerse acontecimentalmente. Este gesto se inscribe, pues, en tanto en cuanto pensamiento primero, en procedimientos de verdad y, en un segundo tiempo y movimiento, implica *di capo* las antedichas orientaciones. Por tanto, de algún modo, puede decirse que pensar, a fin de cuentas, no es más que implicar e implicarse (en cuerpo, verdad y lenguaje) en las *denken orienteren*.

Las hermosísimas frases de Louis Althusser (*Lire le Capital* 12): “por muy paradójica que pueda parecer esta palabra, podemos avanzar que, en la historia de la cultura humana, nuestro tiempo se arriesga a aparecer un día como marcado por la prueba más dramática y laboriosa que haya habido, el descubrimiento y el aprendizaje del sentido de los gestos más simples de la existencia: ver, escuchar, hablar, leer –esos gestos que ponen a los hombres en relación con sus obras y esas obras atragantadas en sus gargantas que son sus ‘ausencias de obras’”, involucran hoy la *allucinatoria nitidez* de un radical gesto faltante.

Metámonos, sin embargo, aunque solo sea un poco y de esta guisa, en albuminosas trinidadas.

1. Santidad, conversión, perversión

Litanie des saints :

Je crois qu'elle sent du bout des seins.

Tais-toi, tu sens du bout des seins.

Pourquoi sens-tu du bout des seins ?

Je veux sentir du bout des seins.

M.D. aka Rrose Sélavy

“La historia de la ciencia no es más que el museo de los errores de la razón humana”, (Canguilhem, *La connaissance* 49). Sin duda, el error y el delirio, claro está, trasparen en el lenguaje pero, en algún sentido, no son el lenguaje (y digo en algún sentido, obviamente, dando a entender que no en todos). No es artista ni loco, ni científico, quien quiere; tal o cual identidad, digámoslo en bruto, no supone así más que una cierta asunción de la perversión generalizada. De modo que el homólogo al *cogito* en la conciencia del artista debe de ser (nosotros, como todo el mundo, podemos llegar a ser artistas y, quizá, ya lo habremos sido en no pocas actuaciones y situaciones –aun por

defecto, lo reconocemos, ya que ahora mismo nos dedicamos a cultivar una modalidad particularísima del arte, a saber: la ausencia de obra) una especie de *finjo ergo sum*⁴. Cometer un error es humano, perseverar en él: diabólico.

Claro que hay, en los montajes de Georges Didi-Huberman, como en los de todo el mundo por otra parte, errores portantes y errores importantes. En modo alguno quisieramos poner en solfa la operatividad de los primeros. Ahora bien, con respecto de los segundos, a fin de conseguir una implicación mejor orientada, sintomática, etc., intentaremos llegar a algunos remontajes formales más o menos pluscuampresentes⁵.

Todo sucede como si existiera, siempre para Didi-Huberman, una santidad más que una devoción o una simple pasión por el arte. Nada, sino el afecto de lo sublime, parece fenomenalizarse, bien “per mostra” bien “ad astra”, en los más variopintos de sus textos y cada una de sus figuras literales o, en otros términos, si se prefiere, en cada una de sus alegorías dialécticas ejemplares. Es decir, también: en cada uno de esos “personajes conceptuales” que le ayudan a remontar los *Pathosformeln* del tiempo arrastrado a contratiempos.

Pero, ¿qué intenta Didi-Huberman? A nuestro juicio, precipitándonos o no, nada menos que lo siguiente: abordar una epopeya. Abordar, más en concreto, el Éxodo del “pueblo que falta” (Deleuze, *Critique et Clinique* 14 y ss.), esa actuidad despoblada de su aparición pese a todo, tanto en política como en arte. En una palabra, lo que intenta Didi-Huberman es precisamente el cumplimiento del programa ya incluido en la radical historicidad de la literatura desde sus inicios:

Digamos así que lo mismo que Cervantes concibió o creo el mundo imposible de Don Quijote, los cuatro grandes del siglo XX, digamos Proust, Joyce, Kafka o Faulkner, concibieron mundos no existentes y luego les dieron vida; pero, mucho ojo, no a partir del vacío o de la nada –como Dios– sino a partir de “su” propia concepción del mundo. Para unir la propia creación de un mundo con la propia concepción del mundo, se pueden utilizar múltiples artilugios narrativos: la magdalena de Proust, o sea, la memoria; la obsesión del viaje o del paseo por el vacío en Joyce; la presencia de la Ley en Kafka,

4 En ciencia, sin embargo, seguimos operando bajo el signo clave del *Hypothesis non finjo* newtoniano, aunque la ley de Newton, como es de sobra sabido, en realidad la descubrió Galileo. Hasta ahí llega el plagiarismo anticipado. Por último, recordemos, de pasada, los tres marbetes básicos de la creación permanente, según el genial Robert Fillou: “Bien hecho”, “Mal hecho” y, *last but not least*, “No hecho” ... en cuya última categoría esta, sin duda, habría que incluir las más grandes (y también pequeñas) de las obras. Maestras o no. Pero, bueno, lo importante ahora es que, para más inri, la retrogradación, al menos que sepamos, debe seguir siendo a día de hoy copernicana. A pesar de todo. *Tuttavia*.

5 Clama y proclama Wajcman (*Les séries, le monde...* 41) a este propósito lo que sigue: “Digo que las invenciones formales son raras, ora efímeras, ora perennes. Algunas marcan a su tiempo y otras marcan más que su tiempo”. Y es que hay Imágenes que se nos vuelven mirada, que nos ven en blasón, que formalizan nuestro más posclásico y sinaurático *Παθημάτων* destrampantado. Empobrecidas figuras que nos imaginan, truncan, embroman o abisman en lo simbólico, retrofuturiblemente. La traducción de Wajcman, por cierto, como las más de las que aquí aparecen, es de A. Arozamena.

o el Sur derrotado que Faulkner no vivió sino que le contaron. Las historias contadas se supone que son los artilugios de García Márquez para crear Macondo o de Juan Rulfo para crear la historia de Pedro Páramo, o sea, una revolución que nació muerta y en la que por ello sólo hablan los muertos. (Rodríguez Gómez, *El escritor que* 109)

En este breve fragmento lleno de pasmosa lucidez, es como si el maestro Juan Carlos Rodríguez nos pidiera detenernos a organizar nuestro pesimismo y volver a aprender, una vez más, incluso mediante artilugio, a subjetivarnos con los mejores. No a imitarlos, sino a hacer como ellos: crear nuestra propia historia con la propia concepción del mundo. Echando mano, como siempre, de cualquier remedio de pobres.

Y sin duda es hora ya de que, a trueque, empecemos de una vez a desplegar escrituras no causales, o realistas, sino genéricamente reales: por lo demás, lo no causal aparecerá siempre en otro nivel (metafórico), cosa que importa a más no poder, desde luego, pero lo crucial siempre seguirá siendo que la causalidad (¡y sus efectos estructurales!) van a permanecer siempre metonímicos. Pues, el “hay” de los inconscientes conlleva, efectivamente, la hipótesis del comunismo. O, mejor dicho, por supuesto, de los comunismos... con ese. Puesto que hay, por decirlo de alguna manera, un comunismo preyoico (o fenomenológico), otro yoico (o psicoanalítico) y un tercero, a su vez, muy incluido: diferencial o sustractivo (dialéctico).

El propio Didi-Huberman, haciendo uno de esos repasos, que tan caros le son, de los fantasmas (la sangre reticular, la albuminosa leche, la fluidez textual, sexual, estructurante...) del Arte, sostiene con todas sus letras que la organización de la conversión supone:

una catástrofe en miniatura: se rompe el *statu quo*, la blanca belleza se ve repentinamente atravesada, desangrada, mancillada. La sombra sobre la blancura de un medio intacto hacía soñar todavía con la trascendencia (Didi-Huberman, *Blancas Inquietudes* 33)

Pero no hallaremos consuelo en la ilusión trascendental: judíos del saber, desamparados, huérfanos de lo universal, erramos sin padre ni reparos, destetados de toda madre nutricia y omnipotentemente desorientados. Tal es la *Hilfflosigkeit* de nuestro jorático desamparo. He ahí nuestra devastadora catástrofe. Es atea nuestra santidad, ni que decir tiene.

Se trata de un doloso y lúgubre trabajo, sin duda, un indestructible deseo por ver de informar lo informe, es decir, dar vida a alguno de estos anodinos puntos oscuros que, vale decir, nos servirán un poco a guisa de destrampantajos. Lo cual, en teoría, todo lo menos nos habrá permitido socavar (o, mejor: “in-de-ter-minar”) la serialidad

de la aburrida catástrofe ambiente. No para hacer los pinitos de un cierto apropiacionismo muy *minimal* y *cool* hoy por estos lares, o tirar de la pos-exótica cadena operativa (nada que no se hiciera desde el pensamiento salvaje o el *bricolage*), sino tan solo para fundir y fundar la plausibilidad, mediante la lectura orientada en este *in fieri* escritural (siempre demasiado rápido, desgraciadamente), de una temporalización otra⁶.

En su *Pasolini*, no en el de Didi-Huberman (*Supervivencia de las luciérnagas* 10 y ss.) sino (ahora) el anterior de Lacoue-Labarthe (1995), este último nos daba unas justísimas imágenes dialécticas, solo unas imágenes supervivientes, nada más que unas imágenes pese a todo, con forma de hipótesis, en jaez también de una luciérnaga santidad moderna del arte. Leamos:

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 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 otropasa desde dentro, su más íntimo exterior.

6 Una temporalización relatante: epopeya, teopeya y la demopeya. En relación a la primera W. Benjamin ya describió su imposibilidad después de la guerra de 1918, en lo atinente a la segunda, si es que alguna vez no fue del todo imaginaria, se consumió, por seguir a Adorno, con la poesía en los hornos crematorios y las cámaras de gas de Auschwitz. Y, finalmente, por lo que respecta a la tercera y la teatrocracia que ponía en marcha se ultimó en su vislumbre de Mayo de 1968. Quedan, desde luego, sus formas pobres, es decir contemporáneas: instalación, *performance* y cine, con más o menos aciertos según el fuste de sus *quidam*, avatares y casos. En esta línea, para las figuras subjetivas dominantes en el arte actual (exceptuando la militancia contemporáneamente extemporánea, hoy): véase Diederichsen (*Psicodelia y ready-made* 177 y ss.), donde le da un buen repaso al “Empresario, dictador, periodista: los modelos de artista y sus utopías”.

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 dicho.

Una santidad feroz, por así decir, tan albuminoide como la mirada de la leche: “designa un contacto que desea la incorporación. Por lo tanto, muchas obras de arte buscan, sin decirlo, imitar la potencia de la leche” (Didi-Huberman, *Blancas Inquietudes* 32). Evidencia que es ya vaciancia (*évidance / évidence*) porque los paradigmas a más de infigurables no tienen nombre.

Forman parte de la pobre iconología de las intermitencias, de los saberes sin nombre, del intervalo. Esas “máquinas concretas de imaginación” de las que él mismo habla en alguna otra parte (*Atlas ou le gai savoir inquiet* 70). Y esas máquinas son inagotables.

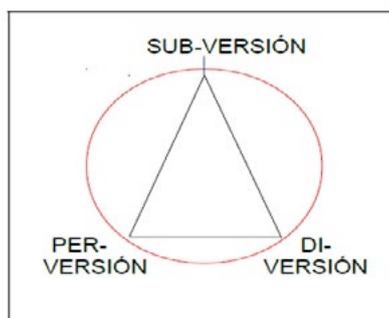
Repetimos: no se trata, pues, de la devoción del arte sino de la “conversión generalizada”. Dice Didi-Huberman, en concreto, que los poderes del arte consisten en “una especie de conversión generalizada: ir hacia lo más bajo para desconcertar el lenguaje en vista de una precisión superior, extraviarse en las palabras a efectos de mejores montajes, inventar una materia verbal, jugar con las diferencias”⁷. Excelente.

Pero, ¿qué más puede volverse discernible a nivel de montajes? Pues bien, al igual que existen los sublimes montajes “conversos” que nos propone Didi-Huberman

7 En otro orden de cosas, pero muy recientemente, por cierto, F. M. Pérez Herranz (2019) ha propuesto en contraposición al sujeto “católico” para la universalización de un verdadero sujeto hispano, la figura del “converso” (de Cervantes a Spinoza, pasando por Santa Teresa). El problema es que la conversión se las pinta, por así decir, más bien revolucionaria, no produce corte topológico alguno. Tan solo gira, cambia de puesto, sustituye, da vueltas necesaria y permanentemente. A nuestro juicio, en puridad (o sea: inmunda e inmutadamente, fuera de lenguaje, espacio y tiempo), solo la subversión habrá podido siquiera rozar, mediante su distancia de choque, a la “cegador proximidad de lo real” (Sánchez Ortiz Urbina, *Estromatología*).

en su escritura incansable⁸, no cesan de automatizarse y repetirse los montajes “per-
versos, diversos y subversos”.

He aquí, según nosotros y *ad hoc*, algunas compulsiones implicadas por las revo-
luciones y poderes del arte:



La ley en realidad es la perversión generalizada, he ahí la norma no solo literaria, cuyo ritual se basa en la arreglada transgresión o en la cultural (sic) profanación como efecto de toda regla. El entredós supone una circulación mimética, el entretrés efectúa una circulación creadora. Es creación. Y, si hablamos de montaje, equivaldría en efecto al cine (o, más bien, al efecto del cine: la proyección).

Claro que nosotros practicamos, o eso se menta, el lenguaje de la subversión, es decir, del corte y no de la ruptura o la revolución. Eso es también lo que el propio Didi-Huberman va a llamar “Soulèvements”; o sea: sublevaciones. Muy mal traído, una vez más, como *Insurrecciones*.

La conversión obstinada y fuera de cese, para nosotros, habrá descansado en la subversión como corte relatante, como narrato del futuro anterior⁹.

De modo que es, a estas alturas, una cuestión-sentido y de mundo, de *Nachleben*, la que impone la luciérnaga catástrofe, la moribunda autoridad moderna de esta santi-
dad en literatura y en arte.

8 Y no solo... cumple, en lo audiovisual, agradecer su admirable participación en la serie de cortes para la televisión francesa titulados *Un oeil, une histoire*. Subtitulada, dicha intervención suya, bajo el rótulo “12 imágenes para lo mejor y lo peor”, será la que dé el relevo a una colección de teóricos y críticos por cuya nómina pulularán, en sus respectivos capítulos individuales y distintas temporadas, gentes como Rosalind Krauss, Victor Stoichita, Michael Fried, Gérard Wajcman, Laurence Bertrandt Dorléac, Thierry de Duve, etc.

9 Digamos que las materias inquietas, indeterminadas e inobjetuales, alrededor de las cuales se organizan estas pulsiones del arte serían, respectivamente: 1) lo vacío (subversión); 2) lo banal, lo absurdo y el des(h)echo (diversión) y 3) lo porno, lo escatológico y lo mórbido (perversión). Para una crítica o una economía libinal de estas pulsiones, desde una perspectiva muy distinta, puede acudir a las investigaciones últimas de esa especie de escuela de Montpellier conformada por Arrault y Troyas (*El narcisismo del arte contemporáneo* 11-59). O los imprescindibles trabajos de Dany-Robert Dufour, por ejemplo. Comoquiera que sea, cf., una vez más, la bibliografía final.

2. Apocalipsis, catástrofe, devastación

*Algo caía en el silencio, mi última palabra
fue "yo" pero me refería al alba luminosa.*

Alejandra Pizarnik

Aquí el sentido devastado es un naufragio sin espectador, allí una expectación sin naufragio. Lo portante es el destete, luego nuestra radical orfandad y la devastación universal de las luciérnagas. Lo importante, el "rumbo a la vida" de la *Nachleben*.

Y es que elevar la frase a la dignidad del texto, discurrir la palabra hasta el fuera de lenguaje, paratextualizar en maximalistas gajes fenomenológicos, sintomáticos y dialécticos, no bien universales y, a la vez, oblicuamente recíprocos... toca al mito, es decir, a lo real griego. Y, también, a lo más actual y virtualmente contemporáneo que ya no tenemos: la alegoría de lo sinaurático mismo, lo escondidamente visible del arcaísmo tecnológico. La nutricia Jora, ese prelugar anacrónico y fuera de mito, estructura o modelo: una fábula o un borde de la ficción (y de esa ficción de la ficción que es la filosofía) que serviría aquí de emblema para una palabra anacrónica, una palabra in-tempestiva. El gesto cesurante que ensayamos¹⁰.

Es Gérard Wajcman quien nos trae, ahora, una sismografía memorable:

Sucede que, en verdad, el *Big One*, el gran temblor del mundo ya ha tenido lugar. *Splitting*, de Matta-Clark, habrá sido la demostración de la falla en la casa-mundo. Exponiendo sus fisuras, esta obra es el verdadero "cuadro" de un operador de unidad. Evidentemente, en el ínterin, se podría argüir la existencia de las telas rajadas de Fontana pero, a mi entender, en Fontana se trata menos de fisuras que de aperturas místicas. Comoquiera que fuere, la idea es que *Splitting* y la serie se allegan como síntomas artísticos de las fisuras epocales (*Les séries 52*)¹¹.

10 No se pretende aquí, en modo alguno, la instalación o *Gestell* teórico-artístico-literaria de "retrotopías" a la Bauman o de "dreamworlds" en plan Buck-Morss. Como bien señala Marina Garcés (*Nueva ilustración* 8 y ss.): hoy agonizamos de "postumidad", vivimos "en un tiempo que no va a ninguna parte". Por lo mismo, no se trata tampoco de heterotopías foucaultianas ni de "extro-ciencia ficciones" (Meillasoux, *Science Fiction...*) o distopías varias. Se trata, más radicalmente, del destete de todo eso y de la madre nutricia de Eso-Todo: la *Jora* en sí misma. Ni *arkhe* ni *telos*, La platónica jora no es estrictamente un espacio, un *topos*, sino más bien una espacialización, un espaciamento, una hipotética zona de indeterminidad, o si se prefiere un campo en el mejor y peor sentido de la palabra: receptáculo. Para lo mejor, ver Apter y al. (*Dictionary of untranslatables*), Bailly (*Le Champ Mimétique*), Derrida (*De la grammatologie, Marges de la philosophie*) o Kristeva (*La Révolution du langage poétique*). Para lo pardo y lo peor: Scheer (*La sociedad sin amo*). Para el más allá y más acá de lo uno y de lo otro, ver Richir (*El cuerpo..., Variations..., Fragments phénoménologiques*). Lo que importa, de todos modos, es la bastardía que, como la leche nutricia, segrega su pensamiento implicado. Cumple ver en ella, si se nos permite, no obstante, lo que Didi-Huberman bautiza como "gay saber inquieto" o, todavía mejor, "gaya ciencia inquieta". Pues, si hoy más que nunca las mujeres son el síntoma del mundo, ¿cuál será la matriz del derrumbe? Ojalá, justamente, que esas "gaya ciencias inquietas" del arte y las literaturas en sus mismísimas radicales feminalidades: sería un *einfall* desmitificante por metáfora y metonimia, por alegoría, por distancias de choque describiendo acaso el movimiento estructural del propio *fall*. Tejiéndolo en textos clivados, inquietados, descentrados, faltantes... pero, al mismo tiempo, anti-maternales.

11 Traducción libre del autor.

La futurible catástrofe, en su radical anterioridad, ya se habrá estructurado como un plagio por anticipación al propio arte. En efecto, lo real es cesura incesante, impene-trablemente penetrante, anudado y disoluto, infinivertido y polimorfo, impresentificable, invisiblemente desnudo por su plus-quam-videncia misma.

En definitiva, llamaremos, con F. Proust (*Point de passage* 93-96), catástrofe a lo moderno, al eterno retorno *Umkehrung* de lo sindios o el fuera-de-Dios, a la errancia bajo lo impensable, a la profana santidad de la *katastrophè*. Se lo llamaremos:

[no a esta] pura palabra cesurante, no a una revelación, no al profético anuncio de lo inusitado, lo inédito, lo “no-leído” o lo “no-visto”, tampoco, así pues, al surgimiento de un ser o de un nuevo modo de ser, sino al contrario, al nacimiento de una nada [*rien*, pero también *nihil* y, allega Proust, *néant*], es decir la revelación de que, en primer lugar, nada puede revelarse (o que solo la nada puede revelarse). A este título, la modernidad es propiamente catastrófica (cesurada) y el acto poético moderno “es catastrófico: re-verso de relación con el anverso del ente, hacia la nada (el abismo)”. El arte moderno (los tiempos modernos, en general) es, serían trágicos: el arte moderno dice, la mo-dernidad diría la retirada de lo divino, la falta de nombres sagrados, el agotamiento (occidental) del sentido, el colapso de lo ente en la nada [*néant*], la catástrofe del ser, su retorno a la nada [*rien*].

Echamos, así, de ver cómo Benjamin y Hölderlin (Heidegger) permanecen, a la vez, tan lejos y tan cerca. Tan cerca: pues ambos le toman muy bien el pulso a la modernidad como lugar en que “el tiempo vira categóricamente”, allí donde “principio y fin dejan ya de rimar”, allí donde el vacío del tiempo se revela. Y, sin embargo, tan lejos: la cesura, para Hölderlin, es la inmovilización de una alternancia, un incesante retorno (traducción textual de la *katastrophè* griega, la catástrofe) de las representaciones cesurándose unas en otras. Ya se entienda este paréntesis, esta inmovilización, ora como revelación de un ser (versión idealista: revelación de un Absoluto, de una verdad), ora como re-velación de una nada (versión trágica: revelación de una pérdida definitiva del sentido, “errar bajo lo impensable”), el hecho es que eso no cambia nada. [...] Se trata del re-torno de una cosa en su contrario, el retorno de una situación o un estado de cosas, un retorno del tiempo: de la cultura en barbarie, de una revolución en tiranía, de lo vivo en cadáver (el retorno inverso, el de la muerte en vida o el del *impasse* en tránsito, se dirá no ya, por supuesto, como malandanza sino como andanza a secas). Y la historia no es otra cosa que el eterno retorno de la catástrofe, el eterno retorno de los giros del destino o del azar que hacen de toda aventura un drama, de toda situación una adversidad. La catástrofe (así como el destino) es una categoría histórica y no una categoría religiosa (una categoría de la revelación). Se trata de fundar el concepto de historia sobre el de catástrofe, y no de asignar al ser humano un destino catastrófico haciéndole escapar a la historia. La catástrofe está siempre ya dada, a *título de historia*. [...] La catástrofe es un dato histórico: pongamos que se trata, justamente, de elaborar un pensamiento de la historia que permita escapar, no a la historia, sino a las catástrofes en la historia. [...] este pensamiento de la historia (o pensamiento del sabotaje) moviliza las categorías

del tiempo y la eternidad, siendo lo suyo, precisamente, hacer *entrar la eternidad en la historia* (y *a fortiori* hacer estallar las dos) y no instalar un espacio para la eternidad fuera de la historia¹².

Destetémonos, así pues, pero sin mucho revoque, al albur de un comunismo genérico enjaezado a las joráticas especies del futuro anterior, subversión cuyo plagio por anticipación habrá estado, precisamente, ya siempre inaugurada por la albura del “Nachleben”¹³.

3. Anacronismo, radical literaturidad de la historia y plagio por anticipación

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature.

Marcel Proust

En este punto, por mor de plausibilidad en la síntesis fragmentaria o disyuntiva, retomaremos nuestra cogitación primera. Decíamos, muy en resumen, que: hay tres inconscientes (el fenomenológico, el psicoanalítico y el dialéctico), a la vez batallas y armas, enfrentados a todas las cosas sapientes, leídas y desleídas o deliradas, puestas en obra y desobra, apiladas o ardidadas en archivos y engramas. El arte muere y el arte renace, pero no resucita¹⁴.

Hay, pues, tres inconscientes y todo el trabajo del mundo consiste en saber/hacer de y con ellos. De modo que trataremos aquí, *ex converso* si se quiere, de un caso de “anacronismo” rayano en lo que nosotros, siguiendo a Bayard en estos derroteros, preferimos denominar mejor –entiéndasenos bien: más divertidamente– el plagio por anticipación. ¿Qué se entiende por esta construcción? En una palabra: el hecho de inspirarse, disimulándolo mal que bien, en obras de una autoría “a posteriori”.

Bayard (*Le plagiat par anticipation* 124) le reconoce a Didi-Huberman un semiuso

12 Traducción libre del autor.

13 Y no se trata, claro es, en este concepto extraído como se sabe de Aby Warburg, del “más allá” ni tampoco de la “otra vida”. De hecho, pensamos que ni siquiera la intentona traductorial de Georges Didi-Huberman (a saber: la famosa “supervivencia”) estaría, en este caso, demasiado bien traída. Se trata, por decir mejor, de un “rumbo a la vida”. ¿Qué vida? Sin duda la Verdadera Vida Ausente (V.V.A), la misma vida que para Proust, en efecto, pasaba ya inmarcesiblemente por la literatura y la hermosa extranjería en la lengua de sus infinitas multiplicidades.

14 Solo que el verdadero arte, aún hoy, es un arte sin -idad. El arte contemporáneo es un arte sin artisticidad, el teatro contemporáneo es un teatro sin teatralidad, la literatura es una literatura sin literaturidad (sin poeticidad y casi sin ficcionalidad) y el cine contemporáneo es un cine sin cinematicidad (por no hablar de danza, escultura o pintura absorbidas y amalgamadas en el inclito e impropio término “arte” antes estilado). Y, sin embargo, dado que a lo que parece no son tiempos, los actuales, de -ismos, lo anterior no obsta a la masificación de ese otro algo multicultural y aún más fantasmático “a pesar de todo”: las -idades, empezando por la mala pécora de la identidad (que solo podría entenderse, cabalmente, como la entidad del “id”; es decir: entidad del ello). Lo que transporta el fantasma, en fin, es la legible verdad de un decir ilusorio, ilusorio pero que muestra la fábrica de la historia; a saber, justamente: el Inconsciente. Cualquier cosa que dice “yo soy”, por lo general en el atributo miente. En ello radica, por ejemplo, la vanguardista paradoja del cinismo sincero. *Gotta serve somebody*.

sin querer e insabido del invento. Según él, el suceso aparece por ocasión primera en “La dissemblance des figures selon Fra Angelico” (*Mélanges* 709 y ss.), pero luego irá traspareciendo, en innúmeras versiones, retomas, obrajes y obras posteriores. Es casi como un jalón de indeterminidad, una forma de santidad polimorfa, de diablura inocente.

La perplejidad, en este caso, se da por amalgama de la complejidad, cuyo sillar reside en que no hay sino historia anacrónica, y la “implejidad” que consiste, aquí y ahora, en el reculamiento del plagio por anticipación¹⁵. Dejemos que sea el propio Didi-Huberman quien lo exponga en *Ante el tiempo*:

es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de “memoria involuntaria”. Jackson Pollock —he ahí el anacronismo— demostró ser extremadamente capaz de ver y de mostrar aquello que Landino y todos los historiadores del arte no pudieron percibir ante el muro manchado del siglo XV. Si hoy intento acordarme de lo que pudo interrumpir mi paso en el pasillo de San Marco, no creo equivocarme al decir que fue una especie de semejanza desplazada entre lo que descubrí allí, en un convento del Renacimiento, y los drippings del artista americano admirados y descubiertos tantos años antes. Es cierto que tal semejanza concierne al dominio de lo que se llama un seudomorfismo*. las relaciones de analogía entre el muro manchado de Fra Angelico y un cuadro de Jackson Pollock no resisten demasiado el análisis (desde la cuestión de la horizontalidad hasta la de las apuestas simbólicas). En ningún caso, Fra Angelico es el antecesor de la *action painting* y hubiera sido totalmente estúpido buscar, en las proyecciones pigmentarias de nuestro pasillo, cualquier “economía libidinal”, o el género “expresionismo abstracto”. El arte de Pollock, evidentemente, no puede servir para interpretar adecuadamente las manchas de Fra Angelico. Pero el historiador no escapa gratuitamente a esta cuestión, pues subsiste la paradoja, el malestar en el método: la emergencia del objeto histórico como tal no habría sido el fruto de un recorrido histórico standard —factual, contextual, eucrónico—, sino de un momento anacrónico casi aberrante, algo como un síntoma en el saber histórico. Es la violencia misma y la incongruencia, es la diferencia misma y la inverificabilidad las que habrían provocado de hecho, como levantando la censura, el surgimiento de un nuevo objeto a ver y, más allá, la constitución de un nuevo problema para la historia del arte (43 y ss).

Como se echa de ver, el anacronismo es una forma otra, ilimitada y múltiple, de radical historicidad, de moderna autoría también y todavía, es decir, de literatura pese a todo, en otros términos: de totalidad disuelta.

Dice Bayard, para terminar su magistral análisis por mejoración (hay momentos

15 Y, si quiere verse en ello, la consabida y desactivada broma conceptual de marras: ¡sea! Pero que, por favor o piedad, se lea como texto vivo, catastrófico, renaciendo de su sintomática discursividad-cadáver. El síntoma no es más que un elemento del fantasma, un puntito nodal en la inmensidad de una trama. Y recordemos que la palabra síntoma, en griego, también entredice exactamente a la simultaneidad-cadáver, a lo que cae junto en un mismo tiempo y en un sólo movimiento. Menos mal que “metáfora”, en el griego de hoy, significa al tranvía.

en los que se enfada, no sin razón, por las guisas denegadoras constantes por parte de Didi-Huberman a llevar el planteamiento hasta sus últimas consecuencias), a este respecto:

[...] describir el porvenir tan precisamente como fuere posible, tal debería ser, así pues, una de las funciones primeras de una enseñanza razonada de las letras, atenta a la complejidad de las curvas del tiempo. Semejante intenciona no implica en absoluto desinteresarse por el pasado, sino reequilibrar su estudio con el del futuro, dejando de ver en esto último un tabú. Tener en cuenta la influencia del futuro podría conducir a una sensible transformación de nuestra enseñanza literaria. El enseñante de la literatura debería, para hacerlo bien, aceptar los remanentes epistemológicos mayores y ceder su lugar a una serie de nociones nuevas, nociones fundadoras, aptas para hacer valer cronologías nuevas, más atentas a la especificidad de la experiencia literaria (*Le plagiat* 147)¹⁶.

Y es que el P.P.A es, sin duda, una transmisión múltiple de desincronía, una otroficción en serie de transfinito y castración. Fuerza disruptiva potencial, préstamo ilimitado entre autorías pasadas o futuras. Los P.P.A, así, prenden soporte en ficciones gestuales, estrategias alusivas (es decir, que aluden y eluden a “la nada vaporosa de la ideología” (Althusser, *La transformación* 11). Son importantes y relatantes, así pues. Las diversiones autoriales, en cambio, serían “portantes”: implican sujeto¹⁷. Se desplegaría, así, una historia móvil, autónoma, abierta al arte y de anticipación. Una historia basada en el entretrés, en tercios discursivo-textuales: textos transformados por lecturas en segundo grado. El arte como pueblo que falta habrá sido, también, el éxodo del tiempo que falta: singularidad desplegada en la dimensión universal. Pero la pobreza relatante se convierte ahora en la pobreza de las palabras:

Las palabras parecen muy pobres cuando se trata de describir —aunque solo sea describir, pero precisamente— un objeto. ¿Qué decir, entonces, de nuestra capacidad para relatar una materia, un medio material, un movimiento en ese medio, una multiplicación de esos movimientos, el proceso complejo de sus metamorfosis? ¿cómo mirar la leche que fluye y hacer de esa mirada un drama, es decir, una acción y una escritura a la vez? En realidad, nuestra sensación de impotencia no es legítima hasta un cierto punto. Porque el lenguaje mismo forma materia. Las letras están separadas en una palabra, las

16 Traducción libre del autor.

17 Y también sisamientos, inspiración mediante establecimiento dialógico con otra autoría prefutura... digamos que se trata, en suma, de una singular autorización de sí mismo por una universalidad autorial interpuesta. Las autorías, ellas también, son viajeras y ubicuarias. Ahora bien, aún en minoría, las autorizaciones de uno mismo tal vez pueden, proyectándose en su futuro anterior, encontrar agenciamientos colectivos al fin creadores y resistentes. Se requeriría una autoría, de veras, ilimitada. “Toda la cuestión es que la ilimitación hoy se halla en el corazón del mundo. Profundamente” (Wajcman, *Les séries...* 30). En cuanto a la diversión existe, por ejemplo, en Bayard, asimismo el cambio de mundo, a más del cambio de autor. Aparte de la deliciosa crítica por mejoración (también anticipada) de la que da buena cuenta casi siempre. En fin, comoquiera que fuese, cf. la Bibliografía de marras para más detalle.

palabras aisladas en una frase y, sin embargo, depende de la escritura crear, con ello, un movimiento fluido (Didi-Huberman, *Blancas Inquietudes* 28).

La fluidez es sexual, textual, en creencias y excrecencias estructurantes. La creación, a falta del plagio por anticipación (diversión), es aleatoria. Dentro, claro, de la delicuescencia global (conversión) de los sistemas y aparatajes simbólicos (perversos) que sirven para descreer, la mayor parte del tiempo, el “no hay relación” de las posposiciones anteriores. Por otro lado, el futuro anterior es tiempo ético e historizante que, a falta del *narrato* más pobre, pervive retroinfiriéndose en los más miserables simulacros actuales¹⁸.

La anticipación eleva la impotencia a lo imposible y, al cambiar el decir de nuestra manera de vernos y entender el mundo, esta forma cambia el mundo (anudada y desnudada en su multiplicidad unaria).

La radical historicidad misma ha de escribirse de una manera más radical, por así decir, catastrófica o conversa¹⁹. A saber: con la radicalidad ética del futuro anterior.

Pero, concluyamos. En realidad, lo que habremos dado aquí (sin duda, lamentándolo, un tanto *scherzosamente*) no son más que algunos bordes de la ficción, si se quiere un puñado de simulacros. Pero “estos bordes de ficción, estas ficciones al borde de la nada, [...] tal vez nos indiquen ahora cómo puede ser posible tejer, frente al tiempo de los vencedores, un tiempo no ya de las víctimas sino de los invencidos” (Rancière, *Les bords* 37).

O sea que *–videlicet–* en estos bordes, los que nada tienen, bien pueden jugárselo todo. Y hacerlo pese a ese mismo “todo”. Es decir, desbordar los ficticios bordes de

18 Queda Godard, en efecto. Es decir, ¡que queda el cine! La inagotable neotenia cinematográfica no dice otra cosa: cada película de cine crea el cine. Podemos considerar a Godard, en este sentido, el HCE (o sea: el *Here Comes Emancipation*) del arte-mundo audiovisual tal cual es. Claro que Godard no es godardiano. Hay que decir, en este sentido, que los fundadores de discursividad son también hiperautores pero no, *a fortiori*, seguidores de orden de discurso alguno, ni siquiera un supuesto y contemporáneo “orden salvaje” (Dorléac, *L'ordre sauvage*), ni mucho menos al actual “arjé” técnico-tecnológico (Pinto de Almeida, *Arte e infinitud*). Por eso Aristóteles tiene que ser antiplatónicamente platónico pero de ningún modo puede ser aristotélico. Y Marx, por supuesto, nunca fue (y sigue sin ser) marxista. Los liquidadores discursivos, a trueque, se las ven ya contra el Canon, o sea contra el Todo, con lo cual su mérito es enormísimo... Muy a pesar de que consigan, o no, realizar sus “titánicos fracasos”. Sin Mallarmé no habría Duchamp que valga. *E così via*.

19 Y ello aún cuando se sigue estando, no bien, en una radical historicidad, solo que desincronizada. O, si se prefiere: sobredeterminada por nuestra condición pre-póstuma. Es Marina Garcés quien lo desarrolla mejor que nadie: “después de la Segunda Guerra Mundial, Adorno y Horkheimer escribieron su famoso epitafio sobre el presente en *Dialéctica de la Ilustración*: ‘la Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido de siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad’. Desde entonces, ilustración y calamidad son términos casi sinónimos. Pero esta identificación contiene otra: que liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores es lo mismo. [...] Que toda liberación desemboca en nuevas formas de dominación aún más terribles y que todo saber moviliza nuevas relaciones de poder es una obviedad. [...] Así, hemos llegado a aceptar, como un dogma, la irreversibilidad de la catástrofe. Por eso, más allá de la modernidad que diseñó un futuro para todos, y de la posmodernidad, que celebró un presente inagotable para cada uno, nuestra época es la de la condición póstuma: sobrevivimos, unos contra otros, en un tiempo que solo resta” (Garcés, *Nueva Ilustración Radical* 9-10).

la sumisión hacia nuevas subjetivaciones libres e iguales, retrofuturas, radicalmente genéricas, singularmente universales.

Al fin y al cabo, tan solo se trataba de atravesar estos pedazos de lo real aunque sólo fuera mediante esa ficción teórica, siempre bajo condición de esa ficción primera que llamamos literatura, pero también en virtud de una superficción otra: devolverle a la vida, una vez más, la alegría y el mérito de ser vivida.

Bibliografía citada

Althusser, Louis. *Lire Le Capital*. París, Maspero, 1973.

_____. *La transformación de la filosofía*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1976.

Apter, Emily; Cassin, Barbara et al. *Dictionary of Untranslatables*. Princeton & Oxford, Princeton U. Press, 2014.

Arozamena, Alejandro. *El desastre del sujeto: Literatura, procedimientos de verdad y orientaciones del pensamiento en el régimen estético del arte (Balzac, Flaubert, Proust, Joyce y Beckett)*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 2017.

Arrault, Valérie; Troyas, Alain. *El narcisismo del arte contemporáneo*. Madrid/Buenos Aires, La Cebra, 2019.

Badiou, Alain. *Pequeño Panteón Portátil*. Madrid, Brumaria, 2008.

_____. *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement, 2*. París, Seuil, 2006.

Bailly, Jean-Christophe. "Sur le vif". *Vacarme*, vol.1, no. 58, 2012, p. 98-118.

_____. *Le Champ mimétique*. París, Seuil, 2005.

Bayard, Pierre. *Il existe d'autres mondes*. París, Minuit, 2014.

_____. *Le plagiat par anticipation*. París, Minuit, 2009.

_____. *Demain est écrit*. París, Minuit, 2005.

Borreil, Jean. "El vagabundo de lo universal". *El arte no es la política / la política no es el arte. Despertar de la Historia*. Alejandro Arozamena (ed.). Madrid, Brumaria, 2015, pp. 37-57.

Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000.

- Canguilhem, George. *La connaissance de la vie*. París, Vrin, 1952.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tusquets, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. París, Minuit, 1993.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. París, Éditions de Minuit, 1967.
- Didi-Huberman, George. *Insurrecciones*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017a.
- _____. *Blancas inquietudes*. Santander, Shangrila Textos Aparte, 2015.
- _____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014b.
- _____. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada, 2012b.
- _____. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de L'Histoire*, 3. París, Minuit, 2011a.
- _____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011b.
- _____. *La imagen superviviente*. Madrid, Abada, 2009.
- _____. "La dissemblance des figures selon Fra Angelico". *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*. vol. 98, no. 2, 1986, pp. 709-708.
- Diederichsen, Dieder. *Psicodelia y ready-made*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.
- Dorléac, Laurence B. *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. París, Gallimard, 2004.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. París, Flammarion, 2013.
- Dufour, Dany-Robert. *Le délire occidental*. París, Les liens qui libèrent, 2014.
- _____. *A Cidade Perversa*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Le Sacré, cet obscur objet du désir?* París, Albin Michel, 2009.
- _____. *Folie et démocratie*. París, Gallimard, 1996.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX° siècle : Lautréamont et Mallarmé*. París, Seuil, 1974.
- Lacan, Jacques. *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

- _____. *El Seminario 4, La relación de objeto*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- _____. *El Seminario 7, La Ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Lacoue-Labarthe, Ph. *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*. Burdeos, William Blake &Co, 1995.
- Meillassoux, Quentin. *Science Fiction and Extro-Science Fiction*. Minneapolis, Univocal Pub, 2015.
- Mesnil, Joëlle. *El ser salvaje y el significante*. Madrid, Brumaria, 2019.
- Pérez Herranz, Fernando Miguel. *Ambiguous Proteus. Valor, exceso, morfología*. Madrid, Brumaria, 2019.
- Pinto de Almeida, Bernardo F. *Arte e infinitud*. Madrid, Brumaria, 2020.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Barcelona, Lumen, 2000.
- Proust, Françoise. *Point de passage*. París, Éditions Kimé, 1994.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. París, Gallimard, 1946-47.
- Rancière, Jacques. *Les temps modernes*. París, La fabrique, 2018.
- _____. *Les bords de la fiction*. París, F. Calouste Gulbenkian, 2016.
- Richir, Marc. *El cuerpo seguido de La verdad de la apariencia*. Madrid, Brumaria, 2015.
- _____. *Variations sur le sublime et le soi*. Grenoble, J. Millon, 2010.
- _____. *Fragments phénoménologiques sur le langage*. Grenoble, J. Millon, 2008.
- _____. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles Fondations*. Grenoble, Millon 2007.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos. *El escritor que compró su propio libro*. Barcelona, Debate, 2003a.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid, Brumaria-Eikasia, 2014.
- Scheer, Leo. *La sociedad sin amo. Ensayo sobre la sociedad de masa*. Barcelona, Ruedo Ibérico, 1980.
- VV.AA. (2014). *El arte no es la política/La política no es el arte*. Madrid, Brumaria.
- Wajcman, Gérard. *Les séries, le monde, la crise, les femmes*. Verdier, Lagrasse, 2018.