

LA OBRA DE ARTE COMO EXCREMENTO: UNA APROXIMACIÓN AL ARTE DE LOS DESECHOS CORPORALES.

Alejandra Morales

RESUMEN:

Las ideas acerca de lo *informe* desarrolladas por Bataille y Artaud constituyen una relevante pista para intentar abordar una de las más oscuras e inquietantes manifestaciones del arte contemporáneo: El arte de los desechos corporales. Con la noción de «la obra de arte como excremento» estos particulares artistas expresaron la urgencia de un arte conectado con las fuerzas de la vida, a partir de las cuales se establecía una nueva relación entre la obra y el cuerpo. Y, manifestando el carácter excrementicio de toda producción artística, dieron cuerpo a un tipo de arte que pone en crisis las determinaciones del orden simbólico y de la lógica interpretativa, generando un tipo de comunicación que emerge directamente desde los sentidos.

Palabras clave: Sensación, Sentido, Desecho, Excremento, Cuerpo.

ABSTRACT:

The ideas about *formless* developed by Bataille and Artaud are important clue to try to approach one of the darkest and disturbing manifestations of contemporary art: The art of bodily wastes. With the notion of «the work of art as excrement» these particular artists expressed the urgency of an art connected with the forces of life, from which established a new relationship between the work and the body. And showing the excremental character of all artistic production, gave «form» to a kind of art that puts in crisis the determinations of the symbolic order and interpretive logic, creating a communication mode that arises directly from the senses.

Keywords: Sensation, Sense, Waste, Excrement, Body.

1. En la huella de Bataille y Artaud:

Movilizados por algunos de los planteamientos de la filosofía de la vida nietzscheana, Bataille y Artaud elaboraron ciertos trazos acerca de la vida y el arte que constituyen una de las principales claves para ingresar en el *difuso* ámbito construido por un tipo de arte que, desarticulando los criterios de la estética idealista, le ha dado un lugar protagónico a los desechos provenientes desde el interior del cuerpo humano. A través de estas manifestaciones se ha profundizado la corrosión del carácter refinado y etéreo que había caracterizado al ámbito artístico, llegando a *diluir* las fronteras mismas del arte. Y, transformando la corporalidad en el elemento fundamental de la experiencia, se ha atentado contra el orden simbólico y la lógica interpretativa, ofreciéndonos una materia *informe*, chorreante de ambigüedad, a partir de la cual el sentido ha estallado en múltiples direcciones.

Bataille (2003: 55) definió lo informe como un adjetivo que descalifica y exige de forma, negando cualquier sentido a todo aquello que la excede, a través de lo cual insinuó una interesante relación entre lo informe y el sin-sentido. Desde esta posición presentó lo informe como un medio capaz de perturbar la lógica del pensamiento racional y, conjuntamente, transgredir el universo inteligible, personificado tradicionalmente por la representación figurativa del cuerpo humano. Y, en contra de aquella figura que se presenta como una producción de unidad y sentido, Bataille recalcó la relación entre la obra de arte y el *excremento*, intentando expresar la urgencia de un verdadero arte de la vida, el que trae consigo el replanteamiento de la relación entre el cuerpo y el mundo. Artaud, por su parte, desarrolló la noción de *obra de arte como excremento* para recalcar el valor material del cuerpo y de los signos, los cuales se presentaron como los emisarios de una nueva concepción del arte; un arte encargado de introducirnos en el difuso territorio de lo impensable e indecible.

En una carta escrita a Henri Parisot durante su reclusión en Rodez, Artaud afirma que en el arte no se puede perder siquiera un excremento sin perder también el alma, con lo cual reclamaba un nuevo compromiso del creador con su obra. Desde esta lógica, la concepción de la obra de arte como excremento se sustenta en la crítica contra un arte que procede de un espíritu separado del cuerpo, recalcando la necesidad de rescatar los poderes corporales y reconectar la producción artística con las verdaderas fuerzas de la vida pues, aunque también pensó la defecación como un nacimiento, Artaud consideraba que si la obra de arte cae fuera del cuerpo se transforma en una materia sin vida y sin fuerza y, por lo tanto, en una obra robada.

Según Derrida (1989: 249), cuando Artaud afirma que lo que cae del cuerpo -en cuanto robada- es la obra, concibe la producción artística como un valor anulado, ante lo cual se propuso erigir un arte sin obra: un arte de la vida misma. Con este nuevo arte se apela a la materialidad del signo para hacer vibrar el cuerpo de manera integral, entendiendo que lo único que por definición no se presta al comentario ni a la repetición —al robo— es la vida del cuerpo. Como plantea Deleuze (2005: 115),

al recalcar la connotación excrementicia (anal) de toda producción artística, Artaud planteó la exigencia de que el artista asuma el verdadero problema de un lenguaje en profundidad, el cual es el lenguaje de los cuerpos —cuya única preocupación es el problema de la vida y de la muerte—.

A pesar de sus contradicciones respecto de la vida, el cuerpo y el arte, Artaud evitó concebir una obra separada de la vida, lo que lo llevó a re-bajar al arte para, desde ahí, abordar el problema de la materialidad de los signos. Y, expresando la misma repulsión que a veces manifestó ante el cuerpo —en cuanto robado— en relación con las palabras, denunció que el lenguaje articulado expropia las palabras del cuerpo, quitándoles fuerza, vida y verdad. Ante ello, se propuso abordar el cuerpo y las palabras como un problema de la materia, bajo la convicción de que el poder de la materia ha sido reprimido bajo una concepción idealista del arte —y de la vida—. En *El pesanervios*, por ejemplo, reclamó que todo aquello que hemos tomado como sus palabras no son más que los *desperdicios* de sí mismo, por lo que decidió desprenderse de los pensamientos como de una materia sin vida, para darle así una nueva vida a las palabras. Consistentemente, en *El teatro y su doble* se propuso despertar las fuerzas contenidas en la materia, activando el poder de resonancia que posee el organismo, lo que lo impulsó a escoger todos los elementos sígnicos en función de su calidad vibratoria. Y, como la espiritualización del arte siempre le resultó sospechosa, se propuso erigir un «arte total», capaz de producir un cuerpo sin órganos; un cuerpo desjerarquizado y desorganizado, que esquivo la lógica de la forma y del pensamiento conceptual para permitir la entrada de las múltiples voces que habitan en el cuerpo.¹

Lo que Artaud se propuso con el Teatro de la crueldad era excitar el sistema nervioso del espectador hasta provocar una corriente sanguínea de imágenes, las cuales no deberían proceder de la mente sino del cuerpo. Por lo tanto, los sonidos y movimientos emitidos por el actor debían provenir directamente desde sus entrañas. Esto supone regular —a través de ciertos puntos— las más sutiles funciones del cuerpo del actor, el cual actúa como un medio de contagio en el cuerpo de los espectadores, provocando un diálogo alimentado por la fuerza más profunda: la fuerza de la vida. De este modo, la *violencia* de la sangre y de las vísceras era puesta al servicio de la violencia del pensamiento, produciendo un re-encuentro entre el pensamiento y la *carne*, a partir de la cual se lograría acceder al sentido más profundo de las cosas, el cual parece residir más allá de lo posible: en la sensación.²

1 Según Deleuze (2004: 164-165) el Cuerpo sin órganos se abre a conexiones que suponen distribuciones de intensidad que lo arrancan de la conciencia subjetiva. Por lo tanto, el Cuerpo sin órganos es un ejercicio de experimentación, que convierte el cuerpo en un medio de exploración, lo que implica arrancar el inconsciente de la significancia y de la interpretación para convertirlo en una verdadera producción.

2 Susan Sontag (2007: 63) sostiene que Artaud buscó liberar los poderes diabólicos que gobiernan el mundo dejándolos resonar a través de la materia, pues consideraba que aunque nuestra cultura haya incrustado en nosotros un lenguaje petrificado -meramente verbal-, la realidad se halla

En *El teatro y su doble* se sostiene que para revelar las fuerzas ocultas en los signos primero debemos precipitarnos contra la vida, por lo que antes de mostrarnos algo para ver, el teatro debe hacer resonar la intensidad de los signos en nuestro cuerpo³. No nos resulta extraño que la intención de sacar a la «luz» las fuerzas *demoníacas* que habitan en nuestro interior se expresara en la profunda fascinación que Artaud manifestó por los desechos corporales, considerando que en ellos ebulyen los *oscuros* poderes de la vida -y de la muerte-. Para Artaud los excrementos y las secreciones corporales son contenedores de las poderosas fuerzas que esconde la materia, las cuales deben ser activadas «mágicamente» para producir una apertura hacia lo *desconocido*, cuya entrada exige empujar al espectador hacia el oscuro territorio dominado por los sentidos.⁴

Al igual que Artaud, Bataille pretendió hacer retornar el lenguaje al cuerpo, tiñendo las palabras con la violencia de las pulsiones, la cual produce una fuga nauseabunda hacia lo desconocido. Paralelamente, desarrolló un «lenguaje del rebajamiento», construido a partir de todo un mundo relativo a la *carne*, en el cual los órganos sexuales y los desechos corporales constituyen un aspecto clave. En su texto sobre Nietzsche Bataille argumentó que éste es un lenguaje poderoso, que puede provocar un efecto similar al que producía la transgresión en las religiones antiguas, estableciendo una particular relación entre el arte y el excremento. Y, abordando a la obra de arte como una parte muerta de sí mismo, desarrolló una crítica contra la concepción del arte que se separa del sentimiento de lo sagrado, recalando —al igual que Artaud— su interés por el carácter ritual del arte. De esta forma trazó una veta que sería continuada por diversos artistas interesados en despertar un modo de comunicación que deriva de las profundidades del cuerpo.

En su texto sobre Van Gogh, Bataille sostiene que en el ritual colectivo el acto de expulsar algo que proviene desde el interior del cuerpo responde a una necesidad religiosa, que equivale a la *disolución* del sujeto, lo que le hizo valorar a los desechos corporales como un acto de transgresión, cuyo poder nos acerca a lo sagrado. Al respecto, señala que el mecanismo sacrificial tendría como hecho básico la alteración radical de la persona -lo que también puede relacionarse con alguna alteración acaecida en la vida colectiva-, pues tiene la capacidad de romper la ho-

debajo, detrás de su dimensión inteligible.

3 Como plantea Deleuze (2005: 116), en uno de los textos de *Les temps modernes* Artaud trabajó la disyunción entre las dos series de la oralidad (la dualidad entre comer y hablar), reactivando la analidad reprimida en las palabras (produciendo un juego entre comer y cagar), lo que le permitió que su palabra fuese física y afectara inmediatamente al cuerpo del lector, lo que se produce en la medida en que las descargas pulsionales impresas en el texto generan una erotización de los esfínteres glóticos y del sistema kinésico, produciendo una subversión de la función simbólica en el lenguaje -lo que también fue proyectado como parte de su propuesta teatral-.

4 «La prosa y la poesía de Artaud dibujan un mundo atestado de materias (heces, sangre, esperma), un mundo mancillado. (Ello porque) Los poderes diabólicos que gobiernan el mundo están encarnados en la materia, y la materia es «oscura». (Por lo tanto) la salvación del individuo requiere establecer contacto con los poderes maléficos, someterse a ellos y sufrir en sus manos para vencerlos» (Sontag, 2007: 63).

mogeneidad habitual y liberar elementos heterogéneos, al modo en que lo hace el vómito ante la ingestión de ciertos alimentos. En este marco, «*la repugnancia no es más que una forma de estupor causado por una erupción aterradora, por el derrame de una fuerza que es capaz de engullir. (En ese momento) El sacrificante es libre: libre de dejarse arrastrar él mismo en semejante derrame, y al identificarse continuamente con la víctima, libre de vomitar su propio ser*» (2003: 89). Por lo tanto, la expulsión de materias corporales —y el asco que esta acción suele producir en el espectador— forma parte de esa economía sin retorno desarrollada en varios de sus textos, con la cual hacía referencia a ese tipo de intercambio en que lo valioso se convierte en una *pérdida*, la que permite transgredir la economía a partir de la cual la razón ha establecido límites al lenguaje y a la subjetividad.

Según Barthes (2003: 333-334), en el texto de Bataille —particularmente en *La Historia del ojo*— la transgresión de los valores se corresponde con una transgresión técnica de las formas del lenguaje, lo cual opera como una violación de los límites del espacio signifiante y se manifiesta en una contra-división de los objetos, los usos, los sentidos y las propiedades del lenguaje. Este tipo de transgresión le permitió producir un lenguaje rebajado, en que lo genital y lo anal le otorgaron un oscuro poder a las palabras, logrando que el mundo se volviera borroso. Al respecto, Hal Foster sostiene que es este mundo borroso el que le permitió a Bataille transgredir la ley paterna y su exigencia de sustituir simbólicamente los instintos libidinales, pues si la sublimación consiste en el desvío de las pulsiones sexuales hacia fines civilizados, la resublimación permite la (re)erupción de lo sexual o la (re)destrucción del sujeto, llevando a lo sexual a despedazar lo simbólico, lo que convierte el erotismo de Bataille en «*una trasgresión física, una travesía de los límites del sujeto, respaldado por una trasgresión lingüística, una travesía de las líneas del sentido*» (2008: 183).

2. Los desechos corporales como terreno de lo *imposible*:

Estableciendo que la deformación fue uno de medios de los que se valió Bataille para producir una descarga de los instintos libidinales, Foster (2008: 195-196) sostiene que este artista y filósofo logró producir la imagen de un cuerpo antes-después de su iniciación como sujeto (un cuerpo-yo unido), lo que constituye un intento de escapar al contorno de sí mismo que se impone a través del orden simbólico, todo lo cual se puede apreciar en el descontrol escatológico o en su constante referencia a la imagen del cadáver. Efectivamente, Bataille no sólo se valió de los desechos corporales para hablarnos de un arte desprendido del sentimiento de lo sagrado, sino también de la figura de un cadáver pudriéndose, el cual, como él mismo señala, lo único que puede producir es *asco* —sensación a la cual el arte contemporáneo le ha sacado un particular rendimiento—.

Artaud, por su parte, se autoperforó como un yo invadido por el cadáver, dando cuenta de esa experiencia a través de su texto, lo que, según Julia Kristeva

(2010: 39), lo llevó a escribir en el *lenguaje posible de ese imposible*. Desde nuestra perspectiva, Artaud se sirvió del cadáver o de los desechos corporales para manifestar esos estados *incomprensibles*, imposibles de nombrar, los cuales sólo se hacen *sentir* en el recorrido que las pulsiones experimentan a través del cuerpo —desde la boca al ano—. Por lo tanto, pensamos que al crear todo un mundo atiborrado de materias corporales estaba intentando acceder a esas «figuras» de lo imposible que no se presentan como conceptos ni como metáforas, sino como fuerzas. Esto lo hizo transitar entre un cuerpo grotesco, monstruoso y obsceno —que es fundamentalmente carne, sangre y esperma— y un cuerpo redimido, que produce la reconciliación entre el pensamiento y la carne, todo lo cual fue absorbido por diversos artistas corporales, quienes han transformado a Artaud en uno de sus principales referentes.

A través de los órganos sexuales, las materias corporales o la imagen del cadáver, Bataille y Artaud nos enfrentaron a un cuerpo muy distinto a aquel que se construyó con el pensamiento idealista, logrando transgredir la figura a partir de la cual la cultura de la razón tradicionalmente había representado el sentido de lo humano. El cuerpo que emergió con los surrealistas es un cuerpo carnavalesco, el cual se vale de los órganos y las secreciones corporales para desocultar aspectos reprimidos de nuestra corporalidad, atentando contra las bases mismas de nuestra cultura. Este es un cuerpo vuelto al revés, pues invierte las jerarquías clasificatorias y se ubica justo en la frontera —en el entre—, activando el flujo que se produce cuando los opuestos se fusionan.⁵

El denominado «Arte corporal» se ha valido del cuerpo carnavalesco para sacarlo del marco y presentarlo directamente frente a nosotros, lo que no sólo diluye los límites que separan el arte de la vida y las fronteras que distinguen los diversos géneros artísticos, sino que también invierte las jerarquías que tradicionalmente han privilegiado a los sentidos más intelectuales —como la vista— respecto de las denominadas «partes bajas» del cuerpo, lo que ha permitido la irrupción de un arte que se vale de los desechos corporales para enfrentarnos a la aterradora experiencia que produce una materia fluida y viscosa, que logra esquivar todo tipo de determinaciones. Barthes (2002: 219) plantea que cuando la pintura entró en su crisis histórica se multiplicaron los instrumentos y los materiales, ante lo cual los objetos, los soportes y los medios artísticos, sobrepasaron todo límite, poniendo en entredicho la sublimación figurativa. En ese momento la forma se desplomó como un excremento, produciendo una caída en la cual la materia se transformó-deformó, lo que no sólo produjo una materia nueva, sino que transformó al movimiento en la principal creación de la materia.

⁵ Desde nuestra perspectiva, el cuerpo carnavalesco produce un yo fluido y difuso, el cual ya había hecho su entrada a través del texto nietzscheano, cuando el alemán sólo se comunicaba a partir de los *residuos* de su yo-consciente. Al respecto, Klossowski establece: «*son directamente los impulsos, los movimientos del humor, quienes, desembarazados de la censura que el principio de realidad ejercía a partir del yo, actualizan la conciencia en la forma de los residuos del discurso nietzscheano*» (2004: 296).

Al respecto, Barthes sostiene que la obra plástica de Réquichot marca uno de los antecedentes que dan inicio a la larga epopeya del desecho, en tanto nombre de lo des-nominado, pues en la medida en que abordó el trayecto que va del alimento al excremento —de la boca al ano— apareció una metáfora que no dice nada y que, por tanto, niega toda metáfora. Y, dado que con Requichot el cuerpo entero se va a su interior, este artista produjo una anatomía inhumana, en que la materia (el material) se absorbe como *vibración*, revelando que el interior es puro *movimiento*. Según Barthes, al trabajar directamente con la materia se produce una forma privada de sentido, pues su fluidez logra esquivar la lógica de la interpretación y presiona la disolución del yo consciente —para permitir la entrada del yo corporal—. De este modo no sólo invierten las jerarquías tradicionales, sino que se genera una percepción plural, la cual se produce en la medida en que el cuerpo es trasladado a otro nivel de percepción.

Retomando algunos aspectos del eterno retorno nietzscheano, Barthes nos hizo imaginar un signo que exige movimiento, por lo que se opone a la exigencia de estabilidad y permanencia impuesta por el orden simbólico. Según Deleuze (2009: 33-35), *El nacimiento de la tragedia* es una fundamentación práctica de un teatro por venir, el que se debe concebir como un tipo de arte que, ante la desnaturalización del movimiento, intenta extraer de la vida su movimiento real, lo que, entre otras cosas, exige perturbar la lógica de la representación orgánica —que descansa en la generalidad e identidad del concepto— y atender contra el dominio del orden simbólico, asumiendo con valentía el poder de transmutación representado por dióniso. Al respecto, señala que en un teatro como éste se experimentan fuerzas puras, generando un lenguaje que habla antes que las palabras y gestos que se elaboran antes de los cuerpos organizados —dando espacio para un cuerpo sin órganos—. Este es un *teatro de la crueldad*, pues implica un movimiento vertiginoso, dotado de la fuerza tanto para crear como para destruir, por lo que no debe ser reducido al terreno del arte, dado que se extiende a todo el ámbito del pensamiento. Por lo tanto, este teatro da curso a un pensamiento vivo, que ha puesto en jaque a ese modo de conocimiento que apela exclusivamente a la comprensión.

Barthes (2002: 216) sostiene que Requichot es un pintor que se autodigiere y vomita, el cual habría dejado de hablar la lengua civilizada para hablar una lengua visceral, esa que dice las palabras indecibles. Por lo tanto, Requichot forma parte de esa raza de artistas que exploran el hacer y la destrucción —el sacrificio—, adentrándose en la economía suicida descrita por Bataille, en la cual ninguna comunicación permite rescatar lo que se ha invertido. Desde su perspectiva, Réquichot es de aquellos artistas eróticos, malvados y sucios, que en una enorme *pérdida* de violencia y de goce ponen en cuestión el intercambio, pues ésta es una *pérdida* a cambio de nada... es esa *pérdida* incondicional que tensiona todo tipo de comunicación, pues se expresa en una lengua que deriva directamente del cuerpo.

Bajo la premisa de que el cuerpo sólo empieza a existir en la medida en que siente repugnancia, Barthes justificó su interés por la obra de Réquichot en la

inclinación que este artista manifestó por la repugnancia. Y, señalando su relación con Bataille, lo utilizó como referente para inscribir el instante en que la pintura se convirtió en *ruido*, produciendo, paralelamente, una «desbandada» del cuerpo. Desde nuestra perspectiva, el arte de los desechos corporales ha continuado esta huella, revelando el carácter informe, caótico y cambiante de la realidad, para afirmar que la metamorfosis es una condición ineludible dentro de nuestro mundo, ante lo cual se han reivindicado los poderes dionisiacos que se mueven en nuestro cuerpo, convocando una relación más compleja —multidimensional— con el mundo.

A partir de la carne, la sangre, la materia fecal o el cadáver, diversas manifestaciones artísticas se han instalado cada vez más lejos de la función mimética y de los principios que rigen la representación orgánica para ofrecernos una nueva imagen del cuerpo, lo que le ha dado una nueva fisonomía al arte contemporáneo. Esta es una anatomía en que el un cuerpo nos parece engullir y succionar hasta sus profundidades, desublimando la concepción que tradicionalmente hemos sustentado acerca de lo humano, lo que no sólo produce un desplazamiento desde lo íntimo a lo interior —un interior relacionado con la pulsiones digestivas y eróticas— sino también desde los sentidos más intelectuales —la vista y el oído— hacia los sentidos más materiales —el tacto y el olfato—, transgrediendo la ideología que puso al ojo como emblema del arte y el conocimiento. Y, a través del asco, se abandona el mundo determinado por el léxico, la memoria, la conceptualización y la comprensión, lanzándonos hacia el mundo sin contornos creado por la sensación.

El arte de los desechos corporales ha perturbado el orden simbólico, transformando al cuerpo en una figura *imposible*, la cual sólo puede ser reinventada superando la lógica impuesta por la razón. Ello, porque esas materias aún calientes se sienten tan presentes que hacen imposible el distanciamiento que exige una representación, lo que activa un modo de percepción directo, ajeno al control racional. De este modo, se produce una oscura relación entre el «sujeto» y el «objeto», generando un diálogo fundamentalmente corporal entre la «obra» y el «espectador», todo lo cual nos ha obligado a rearticular nuestra relación con el arte —y también con la vida—. Al respecto, sostenemos que el cuerpo que ha emergido con este tipo de arte parece evidenciar que los contornos firmes construidos por sus dispositivos tradicionales se diluyen, en la misma medida en que desaparecen las creencias que tradicionalmente resguardaron nuestra relación con el mundo. Por lo tanto, el cuerpo se ha revelado como una experiencia de *riesgo*, que nos impulsa a experimentar y transgredir nuestros propios límites, lo que ha puesto en evidencia la naturaleza convencional de todos los límites con que el pensamiento racional ha determinado nuestra relación con el mundo.

Aunque podríamos interpretar los desechos corporales como una materia que simboliza los últimos restos del cuerpo construido por el humanismo, o bien, como la emergencia de un nuevo cuerpo, que se libera de los contornos que tradicionalmente le impuso la representación, estamos menos interesados en interpretar el signo -sometiéndolo a las determinaciones del orden simbólico- que en recalcar

la «pérdida» que se produce en el cuerpo del espectador por efecto de la experiencia que se abre con el arte de los desechos corporales. Al respecto, consideramos que el asco sirve como indicador de aquellas situaciones en que el cuerpo se trans-forma, transgrediendo los marcos que el pensamiento racional le ha fijado a la experiencia, lo que, desde nuestra perspectiva, da luces de un modo de conocimiento reprimido por la cultura, el cual cuestiona los límites que la razón le ha impuesto al cuerpo. De este modo, se produce un retorno -aunque siempre desplazado- de aquella noción del conocimiento que Nietzsche bosquejó en *Humano, demasiado humano* -cuando cuestionaba las concepciones tradicionales acerca del conocimiento y el cuerpo-, presentándonos al ejercicio del conocimiento como una curiosidad peligrosa, que nos empuja a rondar lo prohibido, recalcando que sólo el cuerpo posee la fuerza y flexibilidad necesarias para guiarnos en esta aventura.

Bibliografía:

- ARTAUD, Antonin (2005): *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- BATAILLE, Georges (1972): *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus.
- (2003): *La conjuración sagrada*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (2002): «Requichot y su cuerpo» en *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona.
- (2003): «La metáfora del ojo» en *Ensayos críticos*. Seix Barral, Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles (2009): *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires.
- (2005): *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona.
- (2004): *Mil mesetas*. Pretextos, Valencia.
- DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthopos.
- FOSTER, Hal (2008): *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2004): *Nietzsche y el círculo vicioso*. Arena libros, Madrid.
- KRISTEVA, Julia (2010): *Poderes de la perversión*. Siglo veintiuno, México.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005): *Humano, demasiado humano*. Edaf, Madrid.
- SONTAG, Susan (2007): «Una aproximación a Artaud» en *Bajo el signo de saturno*. Debolsillo, Buenos Aires.