

## Espacios de Especies

Raúl Antelo | Universidad Federal de Santa Catarina

### Resumen:

“Espacios de especies” interroga la noción de biopolítica a partir de la diferencia política entre bios y zoé. A partir del dato de que Foucault empieza a pensar la noción de biopolítica en Brasil, su autor, Raúl Antelo, construye una red de conexiones y contagios entre conceptos y obras poéticas y plásticas de la vanguardia para mostrar, sinuosamente, la relación entre la violencia fundadora del poder soberano y el gobierno de la vida. La figura de Prometeo y el águila como figuras de la biopolítica occidental le sirven al autor para pensar el origen negativo de lo humano. La vida carece de fundamento, y es inseparable de la sujeción al poder. Lo humano es un espacio vacío, desplegado por un deseo de poder que se relaciona tanto con los campos de concentración que estudió Agamben como con la implantación del neoliberalismo en Sudamérica.

### Parergon

Al final de *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault nos advierte que las ciencias humanas han ocupado, en la episteme occidental, una distancia ambivalente que discrimina, no sin, por ello mismo, articular conjuntamente, la biología, la economía o la filología, es decir, las disciplinas que definen la humanidad del hombre, pero agrega además que sería un error imaginar a esas ciencias como el mero prolongamiento interiorizado, en el hombre, de sus componentes biológicos, aunque no menos disparatado sería plantar, crudamente, en el corazón mismo de esas disciplinas, los saberes de la economía y el lenguaje, tendencia dominante en el momento en que se escribía aquella obra. Al contrario, Foucault cree que las ciencias humanas proyectan estos saberes hacia su vertiente más oculta, abandonándolos a su pura opacidad; acogiendo como enigmas los dispositivos que ellas mismas aíslan; cuestionándolos no exactamente en su esencia, sino en su ausencia de obra, cuando frente a ellos se dispone el espectáculo de la representación misma y, a partir de allí, otorgándose la tarea de persuadirnos acerca de la génesis y el desarrollo de la representación, que esos mismos saberes absolutamente encarnan (Foucault 1966, 365). Con esto Foucault se escudaba de cualquier uso *naïf* del empirismo más burdo, que no haría sino reiterar el descriptivismo de la edad clásica. En efecto, en esa obra seminal, el filósofo ya nos había mostrado que el mismo Linneo había usado la historia natural como un desarrollo, un relato, en que, en toda etapa, a cada animal debería serle atribuido un conjunto de rasgos clasificatorios propios (nombre, teoría, género, especie, atributos, uso y, finalmente, Litteraria) y, a su turno, todo el lenguaje depositado sobre las especies debería también ser llevado al extremo límite, como un suplemento, un *parergon*, en que el discurso se contase a sí mismo como el orden natural de los tiempos y trajera a la presencia del observador los descubrimientos, creencias,

# EMISFÉRICA

---

tradiciones y figuras poéticas mobilizadas para ese dinamismo simbólico. Ante este lenguaje del lenguaje, concluye Foucault, es la cosa misma, diríamos, es *Das Ding*, que resplandece, solitaria, en ese espacio recortado por el nombre. Especies de espacios, acotaría Perec, quien reconocía que en la contemporaneidad los espacios no cesan de reproducirse vertiginosamente (Perec 1999).

Ahora bien, las especies no por ello se reproducen menos. Ante ese desastre, que es el punto donde convergen las fuerzas desatadas, la ciencia clásica supo catapultar su poder justamente al descubrir que se podría escudriñar exhaustivamente todo un dominio de la experiencia sin mayores secuelas: cada grupo podría recibir un nombre y aunque una especie no hubiese sido aún descripta, podría merecer la más acabada designación por anticipado, gracias a los variados conjuntos en que ella misma estaba inmersa. Su nombre atravesaría toda la red de rasgos establecidos hasta agotar, de las más ínfimas a las más elevadas, todas las clases posibles. Pero ese nombre, como ya admitía Lineo y el mismo Foucault bien subraya, podría tranquilamente permanecer *silencioso*, aunque la otra parte debiera, por fuerza, exhibirse *sonora*, ya que, a efectos de la existencia, era imprescindible nombrar el género, la especie, la variedad, en una palabra, el rango. Si nos fijamos bien, ese sistema, que no es otro que el de la borgiana enciclopedia china, no nos evita, en absoluto, el riesgo de que el trabajo de clasificación sea perfectamente en balde.<sup>1</sup>

Estas cautelosas ponderaciones de Foucault no quieren decir que su autor ignorase, no sólo la articulación entre la vida y el saber sino, recíprocamente, la determinación del lenguaje sobre la experiencia. Aunque su propalada biopolítica no es anterior a los años 70, es asimismo sintomáticamente posterior a su curso sobre la verdad y las formas jurídicas, vale decir, a su experiencia, en Brasil, bajo régimen militar y sometido a discursos sobre cuerpo y etnia. En efecto, la primera mención al abordaje biopolítico se da en “La naissance de la médecine sociale” (1974),<sup>2</sup> reaparece conceptualizada al final de *La volonté de savoir* (1976) y más detenidamente en sus cursos del Collège de France, *Il faut défendre la société, Sécurité, territoire et population* (1978) y *Naissance de la biopolitique* (1979).

Recién en su curso sobre genealogía del racismo (1976), Foucault explicitaría la idea según la cual la guerra constituyó la trama ininterrumpida de la historia de Occidente en que, más que de conquista y esclavización de una raza por otra, pasan a eufemizarse las diferencias étnicas y discursivas y se alude en cambio a diferencias de fuerza, vigor o violencia, en suma, a diferencias de ferocidad y barbarie, contrapuestas a los ideales más o menos permanentes del Iluminismo.<sup>3</sup> En 1976, por lo tanto, Foucault ya no tiene empacho en decir que el cuerpo social, recorrido de un extremo a otro por un enfrentamiento de dos razas, actúa como matriz de todas las formas en las que se aborda la guerra social. Pero diez años antes, cuando publicaba *Las palabras y las cosas*, en una conferencia transmitida por *France-Culture*, “Le corps utopique”, Foucault ya construía

# EMISFÉRICA

---

su argumentación en torno a la idea de que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías. La tensión está, pero también está la ficción. Está la *especie*, pero también el *aspecto*.<sup>4</sup> Ambas cosas son relevantes para Foucault, quien no trata de aplicar categorías universales (la biopolítica), sino de proponer que los universales no existen y, por lo tanto, busca analizar el ejercicio de la razón gubernamental en sus aspectos (sus especies) efectivas. Siendo lenguaje, es también imagen porque el aspecto, como dirá Didi-Huberman, es una pequeña cara, una *faceta* del fenómeno visual. Mirar, por lo tanto, es renunciar a la ilusión de que lo que vemos en el presente abstracto sea un aspecto inmutable y, en consecuencia, equivale a reunir, en lo visible, la paradójica temporalidad en que la memoria se carga de inminencia y en que el pasado se vuelve síntoma de cosas por venir ( Didi Huberman 2006, 187-8).

En una charla con estudiantes (1971), Foucault definió el humanismo como un conjunto de discursos, no exactamente de quien ejerce el poder, sino de quien se somete a él, ante la posibilidad potencial de ejercerlo. Se somete a su aspecto. En función de esa *promesa de felicidad*, traducción humanista de la misma modernidad, ese discurso habría ido inventando, una tras otra, distintas categorías de soberanías sujetadas, tales como el alma (soberana sobre el cuerpo, aunque sometida a lo Absoluto), la conciencia (soberana en lo axiológico, pero sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano de sus derechos, pero sometido a la vida, tanto a la *zoé* cuanto a la *bios*), la autonomía (interiormente soberana, pero exteriormente entregada al albedrío), de tal suerte que humanismo, concluye Foucault, es todo aquello que barra el deseo de poder y, por ello mismo, cabe notar que, en el corazón del humanismo, habita el sujeto barrado (Foucault 1994, 226).

## Voz

Pues recién en 2008, al tener acceso a *Le courage de la vérité*, su curso en el Collège de France de 1984, comprenderíamos que Foucault da consistencia a la utopía de liberar el sujeto barrado, a través de la veredicción cínica, en la figura de Prometeo. Acompañando la lectura de Dion Crisóstomo, Foucault interpreta al sujeto acorrentado como un sofista que habría alejado al hombre de su animalidad, un cínico que se ve aunque no se reconoce, pero que, en ese sentido, su fábula indicaría que la historia de la verdad se habría inclinado hacia la reducción ascética, uno de los lados de la guerra social, aquello que, en *Hermenéutica del sujeto* (1981-2), todavía aparecía como simple especulación, y que ahora surge, claramente, en la tragedia griega, cuyo mejor ejemplo es precisamente Prometeo, comprometido en una feroz contienda entre los hombres y los dioses.<sup>5</sup>

Cabe destacar que poco después de Foucault acuñar la cifra biopolítica, entre el invierno del 79 y el verano del 80, Giorgio Agamben conduciría un seminario sobre la negatividad, *El lenguaje y la muerte*,<sup>6</sup> donde estipulaba que la enunciación (aquello que la ontología

siempre denominó el ser) dependía, en última instancia, de una Voz cuya existencia misma descansa en doble negatividad. Es una voz suprimida, pero esa supresión es el hecho originario, de allí que a la Voz no se la pueda decir, sino sólo mostrar. Muerte y Voz tienen ambas la misma consistencia negativa y son metafísicamente inseparables. Algo de ese borramiento del sentido está presente en la lectura foucaultiana de la *Olympia* de Manet, deudora, sin duda, de la de Bataille.<sup>7</sup> En ese sentido, Agamben, no menos inserto en esa tradición, argumenta que la filosofía, con su búsqueda de otra muerte u otra voz, no es sino una retomada, y hasta cierto punto una superación, del saber trágico, donde de lo que se trata en verdad es de dar voz a la experiencia silenciosa del héroe y constituir la como base de una experiencia eminentemente humana, en sintonía con la *syneídesis*, o conciencia.

En su lectura de Esquilo, Rodolfo Mondolfo ya había subrayado que, en esa versión ilustrada del mito, se le atribuyó a Prometeo no sólo la creación del fuego sino también la del número (Mondolfo 1995, 527). Pero Agamben recuerda, a su turno, que tanto *syneídesis*, la conciencia, como *synnoia*, es decir, el pensamiento, indican un con-saber consigo mismo, y que este con-saber supone una referencia a la esfera del discurso, ya que surge mudo y permanece en silencio angustiante. Ilustra la idea con el *Prometeo encadenado* de Esquilo, en que la *synnoia* del héroe se manifiesta como experiencia silenciosa que le devora el corazón. Prometeo no calla por arrogancia o soberbia letradas sino por la *synnoia*, el conocimiento de sí, la conciencia de saberse ultrajado. La apertura original del lenguaje, que le confiere al hombre el ser y la autonomía, no puede ser dicha por el lenguaje y, por lo tanto, no se atiene a la división entre mostrar y decir, entre *Sage* y *Sprache*, para Heidegger, o entre lengua y habla, para Saussure.

Solo la Voce ne mostra, in una muta meraviglia, il luogo inaccessibile e pensare la Voce è, perciò, necessariamente il compito supremo della filosofia. In quanto la Voce è, però, ciò che sempre già scinde ogni esperienza di linguaggio e struttura originalmente la differenza di mostrare e dire, essere e essente, mondo e cosa, cogliere la Voce può significare soltanto pensare al di là di queste opposizioni: pensare, cioè, l' Assoluto (Agamben 1982, 115).

## Absoluto

Lo absoluto es como la filosofía denomina el fundamento negativo. Puede ser la *Idea absoluta* hegeliana o la *Ereignis* heideggeriana, pero, en todo caso, lo absoluto tiene “la estructura de un proceso, de un uscir da sé che deve traversare un negativo e una scissione per far ritorno al proprio luogo” (Agamben 1982, 115). Uno de los filósofos contemporáneos que más se ha detenido sobre esa contingencia como un saber posterior a la finitud, Quentin Meillassoux, no sólo en su tesis sobre el dios inexistente, muy marcada por las ideas de Badiou, como así también en su instigante lectura de Mallarmé, nos ilustra que la singularidad específica de la poética de *Una tirada de dados* es la busca, como diría el

# EMISFÉRICA

---

poeta, de una *diffusion de l'absolu*, pero emancipado ahora de toda idea de representación, invirtiendo así cualquier parousia escatológica. El héroe—nos dice Meillassoux, pensando en el jugador mallarmeano, que bien podemos asimilar a Prometeo—está como agobiado, abrumado [*écrasé*] por el hecho de que todo regresa a lo Mismo, tan anulado como potencializado al infinito (Meillassoux 2011, 126). Y esto es así porque en el corazón desgarrado del poema de Mallarmé habita el número (la invención de Prometeo), que no es otro que el cero, es decir, el vacío (Badiou 1990), a lo que Meillassoux concluye que la modernidad produjo un profeta, en efecto, pero apagado; un mesías, pero hipotético; un dios, pero constelatorio, arquitectando, no obstante, un fabuloso cristal de inconsistencia, en cuyo centro, visible por transparencia, habita la sirena, el híbrido de animal y humano, tan vivo como imposible. Y, del mismo modo, el poeta difunde lo sacro de su propia Ficción a cada lector que quiera alimentarse con el alimento sagrado de sus páginas fragmentarias, siempre en un compás de completo ateísmo, para el cual lo divino es tan sólo un Sí mismo, articulado, sin embargo, a la contingencia más absoluta (Meillassoux 2011, 205-206).

Por eso uno de los fundadores del espíritu dadá, Arthur Cravan, decía que lo absoluto es el gran chiste (“la grande Rigolade est dans l’Absolu”).<sup>8</sup> Lo dice tras interrogar a un maestro del pasado, André Gide, acerca del tiempo y sobre cómo reinventarlo. A punto de abandonarlo, con voz fatigada y desalentada, el visitante indaga al huésped cómo estamos de tiempo (« Monsieur Gide, où en sommes-nous avec le temps? ») a lo que, constatando que eran ya las seis menos cuarto, la visita se levanta, aprieta la mano del escritor y da por encerrada la entrevista. Philippe Sollers, comentando el episodio, cree que el objetivo de Cravan era vengar la memoria de Oscar Wilde, de quien se decía descendiente, y mostrar que bien podría existir un margen convencional, «une homosexualité officielle, rangée, rentable, nobélisable» y que por lo tanto la cuestión en pauta no era orden o desvío.<sup>9</sup> Porque Cravan, desaparecido años más tarde, al salir de Méjico rumbo a Buenos Aires, en busca de su amada, la escritora judeo-británica Mina Loy, nos dice que pensar la ruptura es postular lo absoluto. Pero la Amada-América, vista como la negatividad absoluta, nos plantea pues la cuestión de que lo absoluto presupone, en último análisis, la cuestión del origen, que es siempre una cuestión circular. El origen, lejos de constituer plenitud, está asociado a aquello que de él mismo emerge, no en el sentido lineal o sucesivo de una causa y un efecto, sino, como la Venus, en el sentido disruptivo de cesura o hiato, es decir, de un vacío. El origen no es fundamento: es fundación construída, *de jure* y no *de facto*, funcionando como lo negativo de lo que él mismo es origen. El origen es la Voz.

Baudelaire, al reivindicar su derecho a “glorifier le culte des images” como su “primitive passion”, permite pensar lo primitivo como un absoluto óptico, más que como un origen verbal (Benjamin, *Libro de los pasajes*, J 59, 4) y asimismo Rimbaud reitera ese pensamiento con la noción de que “il faut être absolument moderne”, lo cual significa que es imprescindible ser absolutamente primitivo, visual, háptico-óptico.<sup>10</sup> No alcanzaría pues con buscar *das Ding*, sino que deberíamos ir atrás de *das Ur-Ding*. En esa línea de

# EMISFÉRICA

---

razonamiento recordemos que, en junio de 1929, el historiador del arte Carl Einstein define, en el *Diccionario Crítico* de la revista que él mismo animó junto a Bataille, *Documents* (Paris, 1929-1930), que lo absoluto, tal como una imagen, es poderoso porque es perfectamente vacío. Lo absoluto es la verdad suprema que se mantiene sin demostración efectiva, ya que de ella no se puede predicar nada, tan sólo mostrar detalles, intervalos, conexiones.

Habría, sin embargo, dos tipos de absoluto. Entre el absoluto como *dispositio* (estructura) y el absoluto como *dispensatio* (economía, consumo, gasto), Einstein avanza un muy posterior argumento bataillano, el de que “el absoluto es el mayor dispendio de fuerzas hecho por el hombre”(Einstein 1929, 169-170),<sup>11</sup> algo con lo cual el hombre se separa de lo mitológico, pero gracias a lo cual, sin embargo, obtiene su mayor derrota, inventar la propia servidumbre. Al poco tiempo, Eugène Jolas, rechazando la subjetividad para alcanzar la ruptura meta-antropológica, acogería, en su revista *transition*, un texto de Michel Leiris, también colaborador de la *Documents*, “From the Heart to the Absolute,” fragmento de su novela *Le Point Cardinal* (Leiris 1929, 277-82). Pero ya en mayo de 1929, el mismo Leiris había anotado en su diario que “la poésie n’est qu’une longue lutte contre la mort”(Leiris 1992, 164), o sea que la muerte funciona como significante absoluto y, al concebir al arte como lucha contra lo real de la muerte, Leiris anticipa los argumentos de Einstein y, diferidamente, del mismo Lacan en torno a lo Real, fruto ciertamente de debates compartidos (no nos olvidemos que Leiris era yerno de Kahnweiler, el marchand de Picasso, y amigo íntimo de Einstein).

Pero subrayemos además que, para Einstein, lo absoluto era también el poder, “idéntico al vacío y a lo que no tiene objeto”, es decir, al capital, esa religión sin dogmatismo (Benjamin), que puede ser trocado libremente por total ausencia de cualidades específicas. Lo absoluto—dice Einstein—pertenece a los jefes, a los sacerdotes, a los locos, a los animales y a las plantas. Lo absoluto *dis-pensa*. Lo absoluto es ausencia (de razón, de pensamiento, de *synnoia*), aquello que Lacan llamaría el *objeto a*, el objeto causa del deseo, y que Blanchot, a su vez, asociaría con la guerra, experiencia que no ha sido, en el siglo XX, un simple suceso histórico como los demás, limitado y circunscripto en sus causas, peripecias y resultados. Ha sido, en cambio, un *absoluto*, una difusión de lo absoluto, como decía Mallarmé. Ese absoluto se nombra cuando se oye la Voz de Auschwitz, Varsovia, Treblinka, Dachau, Buchenwald, Neuengamme, Oranienburg, Belsen, Mauthausen, Ravensbrück, Orletti, Pozo de Banfield, ESMA, DOI-CODI. Son *especies de espacios* puestos fuera del ordenamiento jurídico convencional, pero no por eso configuran un espacio externo. Lo que se excluye allí, no se omite a título individual, sino que se lo expulsa además de la ley, a través de su propia exclusión, pero asimismo, lo que ante todo se captura, en ese ordenamiento, es el propio estado de excepción. Como luego mostrará ejemplarmente Agamben, el campo es la estructura en que el estado de excepción, sobre cuya posible decisión se funda el poder, se realiza en forma estable, aún cuando el holocausto de los

judíos, el genocidio contra Polonia, o la implantación del neoliberalismo sudamericano, como formación de un universo concentracionario, sean, quiérase o no, como ya decía Blanchot, el fondo de la memoria en cuya intimidad, todos aprenderíamos a recordar pero también a olvidar.<sup>12</sup>

## La era del buitre

Ese es el linaje en que debemos pensar a Foucault. Pues, simultáneamente a su curso sobre la verdad y las formas jurídicas (Foucault 1994,538-646), en Rio de Janeiro, otro académico francés de larga permanencia en Brasil,<sup>13</sup> dictaba una conferencia en la España tardo-franquista, en que anunciaba la *era del buitre*, el Leviatán,<sup>14</sup> argumentando que “nous n’avons songé jusqu’à aujourd’hui qu’à Prométhée voleur de feu, en oubliant le vautour qui ronge son foie. Et voici que maintenant nous entrons dans l’ère du vautour”(Bastide 1975, 168).<sup>15</sup> En esa conferencia de Barcelona, en 1973, Roger Bastide creía reconocer, en la lucha entre Prometeo y el águila, un resíduo de la querrela entre antiguos y modernos o, en sus propias palabras, de modernismo y contra-modernismo. De un lado, pues, estarían los pueblos subdesarrollados y las clases subalternas, optando por el *modernismo*; por otro lado, sin embargo, las clases superiores y los hijos de la burguesía sentirían, en su misma carne, la devoración del animal, de la cual la esquizocrítica activada por Deleuze, con el *Anti-Édipo*, era, según Bastide, excelente ejemplo de *contra-modernismo*. La simple enunciación de una *era del buitre*, como un momento postfundacional,<sup>16</sup> más que propiamente (o binariamente) contra-modernista, nos permitiría trazar entonces una genealogía de ese concepto, en la misma modernidad, acompañando y a veces anticipando los señalamientos de Foucault.<sup>17</sup>

Recordemos, a tal efecto, que en un encuentro con Jacques Lipchitz, el escritor español Juan Larrea, un poco por acaso, le lee al amigo, y en atención a su sabor típico y jocoso, un trozo del libro de Ephraim George Squier, *Peru. Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*, 1877, en el que el enviado de Lincoln narra la graciosa aventura vivida por un arriero y sus dos cóndores, antigua costumbre que consistía en atar o coser un cóndor a los lomos de un toro.<sup>18</sup> De tal modo quedó Lipchitz impresionado con la anécdota que inmediatamente sintió la necesidad de dar cuerpo a esa sombra cultural en *El toro y el cóndor* (1932), escultura que se conserva en la Tate Gallery, y que, en un plano simbólico, presentaba una realidad inconsciente en que Lipchitz se encontró “como en un espejo”(Larrea 1990, 256-7). *Species*. El espejo es una utopía, porque, como argumenta Foucault, es un lugar sin lugar. En el espejo uno se ve donde no está, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras el azogue, transformado en una especie de sombra producida por la misma visibilidad, que permite contemplarnos allí mismo donde estamos ausentes. Pero esa utopía del espejo, analizada en *Las Meninas* o en *Olympia*, es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe de hecho y ostenta, en relación al espacio, una especie de efecto de remisión, ya que gracias al espejo nos vemos vacíos allí donde en

# EMISFÉRICA

---

verdad estamos de pleno derecho. Eso permite un regreso a lo mismo y un echar la vista a ello, o sea, a reconstituírnos allí donde de hecho estamos. Como Duchamp rápidamente comprendió con sus trabajos en vidrio, el espejo funciona como una heterotopía, en la medida en que hace que el espacio sea, al mismo tiempo, absolutamente real, con relación a todo aquello que lo rodea, y absolutamente irreal, porque está obligado, para ser percibido, a pasar por ese punto virtual y catastrófico que está bien lejos de lo familiar (Foucault 1999, 435). Tal el doble juego de identidad y diferencia que el Prometeo andino despierta en Lipchitz.

Espiritualista, pero no menos vanguardista, el escultor parecía, con esa obra paradójica que allí empieza a concebir, vengarse, como Arthur Cravan, de la versión laica y desengañada de André Gide, *Prométhée mal enchaîné* (1899, ed. 1925). Por esos años, Franz Kafka también había compuesto una versión nihilista del mito en que, más que la lucha titánica, resaltaba el olvido de la traición a lo largo de los siglos. Los dioses la habrían olvidado, las águilas la olvidaron, Prometeo mismo la olvidó. Porque, según Kafka, todos se cansaron de esa historia insensata, los dioses, las águilas y la herida misma se cerró por cansancio (el tópico postrero de Deleuze: *l'épuisé*, lo agotado [Deleuze 1992]). Quedó—nos dice Kafka—el inexplicable peñasco, un mero resto beckettiano, un vestigio, una huella. La ponderación final de Kafka era inquietantemente cauta: todo mito quiere explicar lo inexplicable y, como nacido de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable, al origen. Era eso mismo lo que lo atraía a Lipchitz, quien intentó una nueva traducción del mito en una obra posterior, suscitada por la caída de la república española (*Escena de guerra civil*, 1936, museo Reina Sofía) y, en el verano de ese mismo año, se dedicó a una serie de esbozos (Lipchitz 1940), que presentaría en 1937, materializados ya en escultura, en la exposición del Palacio de los Descubrimientos del Grand Palais, durante la Exposición Universal de París (Barbier 1978, 80-1). Se trataba de un bronce de Prometeo, desplazado, en mayo de 1938, al exterior del edificio, en los Campos Elíseos, y finalmente destruido por los nazis<sup>19</sup> (Barata 1979, 32-34). Aún cuando, en su discurso para el Rectorado, en 1933, Heidegger hubiese visto, en Prometeo, un mito tan fundacional como el del cristianismo, interpretando al héroe como *energeia*, es decir, como la posibilidad misma de pensar y actuar a partir del lenguaje, el Prometeo de Lipchitz era, para el consenso colaboracionista, ejemplo cabal de “arte degenerado”. Con la guerra—ante lo absoluto—Lipchitz emigra a Nueva York, donde expuso los bocetos y ensayos para el Prometeo en la galería Brummer, en 1939. Conociendo allí a la escultora brasileña Maria Martins, su discípula, recibe, en 1941, por su mediación, una encomienda oficial del gobierno brasileño, un Prometeo para el edificio del ministerio de cultura recién construido por el equipo entrenado por Le Corbusier, el mismo que más tarde llevaría a cabo Brasilia. El Prometeo tropical remitía a la colosal figura de Adamastor, el gigante con quien debe vérselas el héroe de *Os Lusíadas* de Camões, poema fundador de la comunidad lusa. Habiendo Lipchitz concluido el encargo el 6 de junio de 1944, día de la batalla de Normandía, se molda, en fin, la escultura, en Rio de Janeiro, pero con evidente impericia, ya que el resultado final es un tercio de lo indicado por el artista. Lipchitz,



# EMISFÉRICA

---

furioso, como un héroe trágico, se negó a firmarla, a darle nombre y lugar, jamás asumida entre sus obras realizadas. Retomaría, sin embargo, el tema en dos oportunidades más, una para Filadelfia y otra en Minneapolis, habiendo incluso otras obras, como *Jacobo luchando con el ángel*, o el tardío *Belerofonte domando el Pegaso*, frente a la facultad de Derecho de Columbia, que son innegables efectos residuales del abortado proyecto brasileño.

El mismo Juan Larrea, en una perspectiva próxima a la señalada por Agamben, la del rescate de la Voz, veía en la escultura del amigo una escisión entre lo significativo y lo insignificante, lo funcional y lo afuncional.<sup>20</sup> No obstante, en perspectiva claramente funcionalista, la crítica brasileña fue contundentemente impiadosa. Walter Zanini criticó el esquematismo de las composiciones cubistas, que sólo manifestaban un “paroxismo barroco”(Zanini 1980 108), tradición denostada en famoso ensayo contemporáneo de Mário de Andrade, sobre *O Ateneu* y la homosexualidad, que tal vez sin quererlo, denunciaba que la sociabilidad brasileña encuentra su origen en la prisión. Hasta hubo un concurso popular, en los diarios cariocas, para darle un nombre a la abyecta figura renegada por Lipchitz.

Pero aquello que los practicantes de la *dispositio* abominaban como locura, desvío y sin sentido, los críticos de la *dispensatio* acogían como circularidad de la fuerza negativa. En efecto, en 1937, uno de los discípulos de Warburg, Edgar Wind, publica “The criminal God”, ensayo donde, apoyado en Nietzsche y Frazer, Wind señalaba ya, en la circularidad del esquema soberano-*homo sacer*,<sup>21</sup> la forma de reconocer la emergencia de una biopolítica masiva.

This is the distinction of our age: *The criminal-god only incites and no longer atones for the viciousness of the masses*. We have reversed the procedure of our ancestors. They used to mock the criminal and then kill him. We worship him seriously – and let him live.<sup>22</sup>(Wind 1937, 245)

Foucault nos mostraría a lo largo de sus seminarios que la disciplina tradicional operaba, sobre el cuerpo individual, en atención al ejercicio de un poder estatal. Mientras el poder del soberano medieval o incipientemente moderno era el poder de hacer morir y dejar vivir, el poder del Estado totalitario o del biopoder contemporáneo consistiría, en cambio, en hacer vivir y dejar morir. Wind, con su idea de tatuaje biopolítico, da un paso en esa dirección y Foucault, como sabemos, leería el siglo XIX y, en particular, el liberalismo dominante, no ya como una ideología que intenta eliminar el poder de gobierno, sino como una técnica para gobernar a la sociedad, según el modelo del poder pastoral cristiano, lo cual supone analizar el tema prometeico de las *metamorfosis*, que ha hecho posible pasar de la razón de Estado centralista al tipo de gubernamentalización diseminada liberal-capitalista. Es allí, según Foucault, que se puede trazar una genealogía de la subjetividad moderna, la subjetividad barrada, y por lo tanto, emprender

# EMISFÉRICA

---

un análisis de la objetivación del sujeto, a partir de técnicas pastorales que lo moldean, a este abandonado y agotado *homo figulus*, como un individuo normalizado, ya sea a través de mecanismos disciplinarios que actúan sobre su cuerpo o conducta, ya sea como objeto de técnicas reguladoras de *management* que intervienen, igual y globalmente, sobre el conjunto de la población.

Prometeo es entonces no sólo el héroe del saber, como defendió, a partir de Goethe, la corriente liberal universalista, sino el soberano del poder y, como tal, su posición es indecible, en la medida en que señala una inclusión excluyente. Se diseña así, para este héroe fundador, algo de lo monstruoso de la democracia contemporánea (Rancière 2005) y, sintomáticamente, es el mismo Wind quien admite esa línea de fuga ya que, en otro ensayo contemporáneo, analiza la figura de san Juan Crisóstomo (otro buen practicante del poder pastoral ya que su mismo nombre significa *boca de oro*, o sea, excelente predicador), a quien Wind compara con el soberano de las ciudades multitudinarias, Nabucodonosor, elegido también por Rimbaud para ser el príncipe populista de su poema, “Villes”, donde recogemos una versión, más que demótica, demoníaca de Londres, transformada en caótica ciudad moderna.<sup>23</sup> Pero este príncipe-Prometeo, que ya no se siente atraído por un vínculo social complementario de su naturaleza, se hunde irremisiblemente ante la falta de fundamento de todo vínculo, intuyendo así una sociedad posfundacional, que es la que emergería, de hecho, al fin de la guerra del 45. Prometeo funde pues, inestablemente en sí mismo, tanto la *ratio* político-jurídica, cuanto la ambición económico-gubernamental, equilibrándose entre una forma de constitución (la lengua) y una forma de gobierno (la Voz).

Al Prometeo de Lipchitz se le trató en vano de adjudicar un valor inequívoco y homogéneo (de arte degenerado, para los nazis, o de arte emergente, para el populismo latinoamericano), pero esa escisión axiológica, antes de ser una contienda ideológica, es constitutiva e inherente a la misma fábula, es un aspecto de ella, define su especie, porque, aún cuando Wilamowitz nos hubiese hablado de dos Prometeos, uno jónico-ático, ceramista y metalúrgico, y otro beocio-locrio, un titán rebelde, lo cierto es que ha predominado siempre la noción de un personaje dividido (ya sea Prometeo, la Visión, y Epimeteo, la Repetición;<sup>24</sup> ya sea Prometeo, el continental europeo, y Atlas, el que, más allá de las columnas de Hércules, en la Atlántida, soporta el mundo a sus espaldas [Didi-Huberman 2011]).<sup>25</sup> Esos dos aspectos, el del iluminista *pirfórico* (Esquilo) y el del demiúrgico *plasticator* (Ovidio), confluyen como metades escindidas, en la inquietante extrañeza de *Frankenstein*, que Mary Shelley no dudó en apostillarlo *Prometeo moderno*. Pero Lipchitz, con todas sus limitaciones, intuyó en su obra—y en los varios retornos diferidos, como en red, de su ficción—una estructura circular, porque comprendió que Prometeo se opone al poder, una vez que su desafío, como decía Foucault, es contra los dioses, pero, en su intimidad, Prometeo está atado al poder, porque su misma soberanía es mortífera. El buitro, en cambio, no espera nada y por lo tanto la muerte no lo sorprende; pero Prometeo, el constructor, espera, en cambio, el resultado de su obra y la muerte destruye el fruto de esa

construcción, que es el pensamiento. Porque el pensamiento es espera y la muerte a ella responde, aniquilándola.

## Ausencia de obra

Volvamos a 1966. Tan sólo seis meses después de *Las palabras y las cosas*, en noviembre de ese año, Giorgio Agamben publicaba uno de sus primeros ensayos, donde ya se cuestionaba acerca del concepto de obra, algo que retomaría, a partir de Aristóteles, en *La potencia del pensamiento*. El desafío a los dioses no era esta vez como el de Nemrod, el de erigir una torre alta en el cielo, sino franquear la abyección del pozo, el onettiano pozo babélico. Pero una vez más, el pozo no es lo contrario a la torre, un contraideal, sino la completa ausencia de ideal, lo neutro. Es verdad que Bataille ya había mostrado que una obra de arte o un sacrificio participan de un mismo espíritu de fiesta que desborda el mundo del trabajo y el peso de las prohibiciones indispensables para la protección de ese mundo. Cada obra de arte posee, aisladamente, un sentido, independiente del deseo de prodigarse, que la conecta a todas las otras, así como, del mismo modo, todo sacrificio tiene un sentido preciso, aunque también responda a la búsqueda de un instante sagrado, superando el tiempo profano, en que las prohibiciones garantizan la posibilidad misma de la vida (Bataille 2003, 54). En ese mismo espíritu, escribe Agamben que el concepto de obra sólo puede pensarse de manera ambivalente porque, quien haya tomado la pluma para escribir conoce muy bien la íntima contradicción de ese acto. Escribimos por tener la necesidad de escribir, pero recién podemos escribir cuando nos liberamos de esa necesidad y entonces escribir se transforma en el acto por el que nos defendemos de la necesidad de escribir.

Esa idea, no muy lejana del axioma bergsoniano de que el animal posee instintos pero sólo el hombre crea instituciones, punto de partida, si se quiere, de los primeros trabajos de Deleuze (2002, 24-7), repercute en Agamben, quien parte entonces de una de las *Consideraciones sobre el pecado* de Kafka, más precisamente, la número 16, una jaula fue en busca de un pájaro, que el joven filósofo asocia con el deseo de escribir, ya que muy bien se puede, en nombre de la liberación, condenar al silencio incluso hasta quien está dominado.

A partir de ese instante, la obra es objeto de una obsesión a la cual todo debe sacrificarse, pero, simultáneamente, sólo existe obra si ese furor se controla. En parte, una tal impaciencia declara la abolición de la historia, pero asimismo, es el espacio que la sostiene. Pero, según Agamben, no sólo la necesidad de la ausencia de obra, es decir, su absoluta contingencia, atraviesa el acto de creación, sino que, apoyado en Heidegger, recuerda otra paradoja, que la obra surge a través de la actividad del artista aunque el artista le debe el hecho de ser artista a la obra, por lo cual el origen de la obra de arte es el artista, pero el origen del artista es la obra de arte (Agamben 1966, 42).

Del mismo modo, razona Agamben, la literatura también es un tiempo de espera, así como

# EMISFÉRICA

---

Prometeo espera inutilmente que el buitre se canse de roerle las carnes, pero esa impaciencia puede interpretarse como una insoportable angustia por abandonar el binarismo metafísico de la misma Historia, que condena al hombre a no poder ir en pòs de su objeto, a no ser negándolo, y a no poder negarlo, sino por la vía de una rotunda autoafirmación. Kafka, justamente, hablaba de dos pecados capitales, la impaciencia y la indolencia. A causa de la impaciencia, el hombre perdió el paraíso, al que no puede volver por culpa de su indolencia. Aunque quizá, pondera Kafka, no exista sino la impaciencia. Ella hizo que lo expulsaran y es por ella que no regresa.

Agamben sólo podía concordar con esa condena del impaciente tiempo de las vanguardias y por ello argumenta que el *ergon*, es decir, la obra, es la continua irrupción, en nuestro tiempo lineal, del *escaton*, es decir, el fin de las obras. Es la intrusión de la metahistoria en la historia. Pero esta irrupción sólo puede celebrarse negativamente, a no ser que querramos hundirnos en el absoluto del sin sentido. Por un lado, esa irrupción destruye la obra, pero por otra parte, esa destrucción, esa Beatriz, es la única vía que la obra faculta hacia el sentido y, de ese modo, la Obra misma se vuelve la afasia que amenaza a la literatura, pero gracias a la cual, en fin, la propia literatura medra. Cuando la obra, el *ergon*, se separa del *parergon*, el suplemento, el ornato, el resto, pero también, lo excepcional, lo insólito, lo extraordinario (Derrida 2001, 27-153), eso instaaura el terror y revela que el único contenido de la obra era ya la muerte: entonces, la obra devora la obra y el mundo se vuelve un cementerio de formas que, por idéntico gesto, quedan, al mismo tiempo, convocadas y abolidas, pero, *contrario sensu*, cuando el *parergon* se separa del *ergon*, entonces es la edad de la eterna repetición (la pornografía).<sup>26</sup> Esos actos de lenguaje fabrican nuevos cuerpos para un espíritu que ya ha sido abolido, sacrificándolos a un dios ya muerto, en la forma de esos jóvenes natimortos. La obra, concluye Agamben, es tanto el sentido absoluto que amenaza y protege el horizonte del hombre, cuanto una mera forma vacía, un signo insensato, un pensamiento agotado. Tal el sentido oculto y la tragedia misma de la literatura moderna. (Agamben 1966, 42).

## Kyria

Pero ese equilibrio inestable entre una forma de constitución, la lengua, y una forma de gobierno que opera sobre la Voz, presente en *Moby Dick*, por ejemplo, donde perviven claramente elementos de Prometeo, admite todavía una traducción final. Cuando Lipchitz comienza a pensar en Prometeo, y en el mismo círculo artístico, en pleno corazón de París, corazón ya devastado por el buitre, otro artista, Pedro Figari, urde una ficción, *Historia Kiria*, manuscrito supuestamente comprado en los márgenes del Sena, el espacio de la *desaparecida* (Supervielle), en el verano de 1928, y que recogería impresiones de visita a un utópico país. En sus conclusiones, editadas en Montevideo recién en 1930, Figari afirma que hemos perdido contacto con la vida natural, de tal modo, que hasta nos cuesta concebarnos como elementos integrantes en la naturaleza. Se nos antoja que estamos aquí según se está en un vestíbulo, a la espera de que se nos mande pasar sin saber adónde.

# EMISFÉRICA

---

La mentalidad humana se encandiló con sus visiones, imaginó un reino sobrenatural, ya sea mirífico o terrible, y el hombre se ubicó en él envanecido con la idea de una falsa superioridad en la naturaleza, como ser de excepción, no por su más compleja organización, sino por su esencia misma. De este espejismo originario, como desvío cardinal, surgieron las consecuencias que estamos palpando, aun hoy, en medio de una aturdidora eclosión de conquistas científicas y de aplicaciones industriales, las que nos encandilan y jaquean en vez de consolidarnos, dado que ponen de manifiesto todas las incongruencias e incoherencias de nuestra mentalidad, y con ello las de la acción, la que debe ser reformada a cada paso de un modo serio, cuando no fundamental, y no sin formular salvedades ni sin oponer resistencias. No son los pueblos ni los hombres los que van ordenando sus progresos, para disfrutarlos; se diría más bien que son los progresos los que nos llevan hacia adelante aturdidamente, lo cual es un contrasentido. (Figari 1989, 196)

Contra esa revelación luchaba, por esos mismos años, Walter Benjamin. Aunque el ángel nuevo avanzaba con el viento castigándole su frente, no por ello dejaba de echar una vista atrás. En esa nada banal historia *kyria*, historia de soberanía, que eso quiere decir el gentilicio en griego, se anudan y distinguen, en un solo acto, los dos problemas centrales que hemos venido examinando, la constitución y el gobierno. La constitución (el paradigma), es decir, una mera forma, desplazó los aspectos efectivos del discurso, o sea, el gobierno como política de la Voz. No cesamos de constatar, día a día, que la escena contemporánea revela la dominación aplastante de la economía sobre cualquier otra expresión de soberanía popular, previa y progresivamente vaciada de todo valor. Al identificar a Prometeo con el constructor del auto-gobierno, y a éste con el simple poder ejecutivo, se introduce uno de los desvíos más insidiosos de la política occidental. La reflexión política de la modernidad, como sabemos, ha claramente priorizado abstracciones vacías de poder, principios ideal-formales tales como la soberanía estatal, el interés general o, en una palabra, la ley, desestimando la cuestión del gobierno y su articulación con lo soberano. La fábula de Prometeo expresa así la fusión inestable de dos elementos heterogéneos, que mutuamente se legitiman y recíprocamente se dan entidad: una lógica político-jurídica y una lógica económico-gubernamental, una forma de constitución y una forma de gobierno (Agamben 2010, 11-3). Giorgio Agamben y Roberto Espósito, entre otros, han venido llamando la atención para el hecho de que la cuestión central de la política actual es la doble máquina gubernamental que figuras como Prometeo encarnan y mantienen en movimiento, de tal suerte que no es la soberanía sino la *oikonomia*, no es lo genérico sino la especie, no es lo Absoluto sino el ángel, no es el príncipe sino el buitre, no es la ley sino la policía, no es el lenguaje sino la Voz, lo que debe atraer nuestra atención para salir del atolladero.

---

**Raúl Antelo** cursó estudios en las Universidades de Buenos Aires y San Pablo. Es profesor titular de literatura brasileña en la Universidade Federal de Santa Catarina y lo ha sido en las de Yale, Duke, Texas at Austin y Leiden. Presidió la Associação Brasileira de Literatura

Comparada (ABRALIC) y ha contado asimismo con el apoyo del CNPq y la Fundación Guggenheim. Es autor de *Literatura em Revista*; *Na ilha de Marapatá*; *João do Rio: o dândi e a especulação*; *Parque de diversões Aníbal Machado*; *Algaravia: discursos de nação*; *Transgressão & Modernidade y Potências da imagem*. Ha editado *A alma encantadora das ruas de João do Rio*; *Ronda das Américas de Jorge Amado*; *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, así como la *Obra Completa de Oliverio Girondo*, para la colección *Archivos de la Unesco*, donde colaboró además en los volúmenes de *Henriquez Ureña y Mário de Andrade*. Entre sus participaciones más recientes en obras colectivas, figuran las historias de la literatura argentina de *David Viñas y Noé Jitrik*, la coordinación parcial de *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, de Oxford, *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente y Candido Portinari y el sentido social del arte*.

---

## Notas

<sup>1</sup> “Qui peut garantir que les descriptions ne vont pas déployer des éléments si divers d’un individu au suivant ou d’une espèce à l’autre que toute tentative pour fonder un nom commun serait ruinée à l’avance? Qui peut assurer que chaque structure n’est pas rigoureusement isolée de toute autre et qu’elle ne fonctionne pas comme une marque individuelle?”. FOUCAULT, Michel – *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>2</sup> Foucault no inventa el término biopolítica, que ya había sido usado por el teórico sueco Rudolf Kjellén y lo sería también, en 1968, por el colaboracionista franco-argentino Jacques de Mahieu, director del Instituto de Antropología y Ciencias del Hombre de Buenos Aires. Ver también DELEUZE, Gilles - “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle” in *Pourparlers 1972-1990*. Paris, Minuit, 1992, p. 240-247; ESPOSITO, Roberto - *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Turin, Einaudi, 2004; HARAWAY, Donna – “The Biopolitics of Postmodern Bodies. Constitution of Self in Immune System Discourse” in *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Nueva York, Routledge, 1991; KÉCK, Frédéric - “Les usages du biopolitique” in *L’homme . Miroirs transatlantiques*, nº 187-188, 2008, p. 295- 314; CUTRO, Antonella - *Biopolítica. Storia e attualità di un concetto*. Verona, Ombre corte, 2005; SLOTERDIJK, Peter - *Crítica de la razón cínica*. Trad. M.A. Vega. Madrid, Siruela, 2007; CASTRO, Edgardo - *Lecturas foucaulteanas. Una historia conceptual de la biopolítica*. La Plata, UNIPE, 2011. Cuesta creer que, en ese encuentro en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, en 1974, Foucault no haya conocido los trabajos, a fines del XIX, de Nina Rodrigues, sobre animismo, fetichismo, la *folie des foules*, o su contribución póstuma sobre *colectividades anormales*, discípulo que era de Armand Corre, legista de Brest, cuya carrera comenzó en Méjico y tomó frecuentemente como objeto cultos senegaleses, autor que Foucault bien conocía porque lo cita varias veces en su libro del año siguiente, *Vigilar y castigar*.

<sup>3</sup> Agamben dirá que de ese estado de cosas se concluye el fin de las democracias

occidentales y la bancarrota de la socialdemocracia. Cf. “La guerra e il dominio”. *Aut – aut*, nº 293-4, Milán, set-dic. 1999, p.23-4.

<sup>4</sup> La literatura, “ella tenía su lugar abiertamente temporal en el espacio a la vez real y fantástico de la Biblioteca; ahí, cada libro estaba hecho para recoger todos los demás, consumirlos, reducirlos al silencio y finalmente venir a instalarse a su lado – fuera de ellos y en su centro (Sade y Mallarmé con sus libros, con El Libro, son por definición el Infierno de las bibliotecas). De una manera más arcaica todavía, antes de la gran mutación de la que Sade fue contemporáneo, la literatura se reflejaba y se criticaba a sí misma en el modo de la Retórica; eso era porque se apoyaba a distancia en un Habla, retirada pero presente (Verdad y Ley), que tenía que restituir mediante figuras” de allí que “la literatura, que no existía ya como Retórica, deja de existir como biblioteca”. En consecuencia, “no hay, pues una serie lineal que vaya desde el pasado que se rememora hasta el presente actual y que el recuerdo una vez vuelto y el instante de escribir definan. Sino más bien una relación vertical y arborescente donde una actualidad paciente, casi siempre silenciosa, nunca dada en función de sí misma, sostiene figuras que, en lugar de obedecer al tiempo, se distribuyen según otras reglas: el propio presente sólo aparece en el momento en que la actualidad de la escritura está finalmente dada, cuando la novela se acaba y el lenguaje no es ya posible. Antes y en otras partes del libro, quien reina es otro orden: entre los diferentes episodios (pero esta palabra es de hecho cronológica; quizás conviniera más decir ‘fases’, pegándonos a la etimología), la distinción de los tiempos y los modos (presente, futuro, imperfecto o condicional) no remite sino muy indirectamente a un calendario; dibuja referencias, índices, remisiones donde están en juego las categorías de lo acabado, lo inacabado, la continuidad, la iteración, la inminencia, la proximidad y el alejamiento, que los gramáticos designan como categorías del *aspecto*. Hay sin duda que dar un sentido profundo a esta frase de aire discreto, una de las primeras de la novela de Baudry: ‘Dispongo de lo que me rodea por un tiempo *indeterminado*’. Es decir, que la repartición del tiempo – de los tiempos – se hace no imprecisa en sí misma, sino enteramente relativa al juego del aspecto y gobernada por él – por este juego en que se trata de la digresión, el trayecto, la venida y el retorno. Lo que instaura secretamente y determina este tiempo indeterminado es, pues, una red más espacial que temporal; habría aún que quitarle a la palabra espacial lo que la emparenta con una mirada imperiosa o una andadura sucesiva [...] Lenguaje del aspecto que intenta hacer que llegue a las palabras un juego más soberano que el del tiempo; lenguaje de la distancia que distribuye según una profundidad distinta las relaciones del espacio. Pero la distancia y el aspecto están vinculados entre sí de manera más estrecha que el espacio y el tiempo; forman una red que ninguna psicología puede desenredar (el aspecto que ofrece no el tiempo mismo, sino el movimiento de su *venida*; la distancia que ofrecen no las cosas en su sitio, sino el movimiento que las *presenta* y hace que pasen). Y el lenguaje que hace que venga a la luz esta profunda pertenencia no es un lenguaje de la subjetividad; abre y, en sentido estricto, ‘da lugar’ a algo que podría designarse con la

# EMISFÉRICA

---

palabra neutra experiencia: ni verdadero ni falso, ni vigilia ni sueño, ni locura ni razón”. FOUCAULT, Michel “Distancia, aspecto, origen” in *De lenguaje y literatura*. Introd. Angel Gabilondo. Trad. I. Herrera Baquero. Barcelona, Paidós, 1996, p.175-7.

<sup>5</sup> “C'est là un thème qui est assez caractéristique des cyniques. Prométhée était en effet une figure négative chez les cyniques, parce qu'il était celui qui, en donnant aux hommes l'invention du feu et en les initiant aux techniques et au savoir-faire, avait déplacé les hommes par rapport à leur animalité primitive, par rapport à la nature qui avait été la leur au départ. Prométhée, c'est celui qui a séparé l'homme de sa naturalité primitive, et l'a, par conséquent, voué à tous ses maux ultérieurs. Prométhée est donc exactement le sophiste. Et lorsque Héraclès vient délivrer Prométhée, cela ne veut pas dire qu'il a libéré ce sophiste pour qu'il puisse continuer toutes ses mauvaises actions et exercer sa mauvaise influence sur l'humanité. Si Hercule a libéré Prométhée, cela veut dire qu'il l'a libéré de ses propres opinions (de l'opinion avantageuse qu'il avait de lui-même et de tout ce qu'il croyait en ce qui concerne le savoir, les techniques, l'enseignement). Délivrance de Prométhée, c'est-à-dire: restitution de Prométhée et de l'humanité à sa naturalité première”. FOUCAULT, Michel *Le courage de la vérité . Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*. Paris, Gallimard/Seuil, 2009, p 260.

<sup>6</sup> Em “Il congedo della tragedia”, Giorgio Agamben narra un episodio con la autora de *Historia*, Elsa Morante. “Quando, tanti anni dopo, le dissi che stavo scrivendo un libro che si chiamava *Il linguaggio e la morte*, Elsa commentò: ‘Il linguaggio e la morte? Il linguaggio è la morte!’”. AGAMBEN, Giorgio *Categorie Italiane. Studi di poetica*. Venecia, Marsilio, 1996, p. 136.

<sup>7</sup> Foucault entiende, en esa conferencia de 1968, que Olympia, la Venus de Manet, replica la Venus de Ticiano, pero con una sutil diferencia. Si la Venus antecedente es visible, es porque hay una fuente luminosa lateral que nos la hace visible, pero, en el caso de la Olympia de Manet, su visibilidad deriva de una luz violenta que la toma por asalto y que proviene del lugar que nosotros mismos, espectadores del cuadro, ocupamos. Se recortan así tres elementos, la desnudez, la iluminación y nosotros mismos que comprendemos el juego de luces y sombras. Por ello dice Foucault que nuestra mirada sobre Olympia es *lampadophore*, portadora de luz, término que toma prestado a Mallarmé y que explica el motivo por el cual una transformación estética puede, en casos como éste, provocar un escándalo moral. Olympia es un espejo. FOUCAULT, Michel *La Peinture de Manet*. Paris, Seuil, 2004, p.40. Prometeo, ladrón del fuego, es igualmente *lampadóforo* y lo que contará, en su caso, será ver el cuerpo lacerado, el fuego y nosotros mismos enredados en el juego de razón y locura, que no es exactamente una dialéctica entre luz y sombra, que termina, fatalmente, en guerra santa a las tinieblas, sino un juego en que la sombra es entendida, a la manera de san Agustín, como ausencia de luz.

<sup>8</sup> *Maintenant*, Paris, nº 2, 1913. Mucho más tarde, Jacques Derrida insistirá en la



# EMISFÉRICA

---

idea de que la coexistencia comunitaria de heterogeneidades es lo absolutamente imposible de pensar, y viceversa. Lo imposible, la co-existencia de dos ahora, no surge sino en una síntesis cómplice o implicada que mantiene [*maintenant*] juntos varios ahora [*maintenants*] de los que se dice que uno es pasado y otro futuro. La imposible co-mantenencia [*co-maintenance*] de esos ahora [*maintenants*] presentes sólo es posible como mantenimiento [*maintenance*] de varios ahora [*maintenants*] en acto. El tiempo—concluye Derrida—es el nombre de esta imposible posibilidad. DERRIDA, Jacques. 1972. “*Ousia et grammè*. Note sur une note de *Sein und Zeit*” in *Marges de la philosophie*, París, Minuit, p.63.

<sup>9</sup> “Gide, lui, a dû penser qu’il avait affaire à un fou. Que répondre à un grand type de vingt-cinq ans pesant cent kilos qui vous dit tout à coup : “*La grande Rigolade est dans l’Absolu*”? Que murmurer, sinon l’heure qu’il est (six heures moins le quart), à un énergumène qui d’une voix très fatiguée vous demande: “*Monsieur Gide, où en sommes-nous avec le temps ?*” Le malentendu est hilarant et total. “*La marche de M. Gide*, écrit Cravan, *trahit le prosateur qui ne pourra jamais faire un vers*.” Voilà de l’excellente critique littéraire”. SOLLERS, Philippe. 2001. *Éloge de l’infini*. Paris, Folio p. 545-550.

<sup>10</sup> Habría dos maneras de pensar la pintura. Una es conforme al sistema línea/color; la otra, según el esquema trazo/mancha. La primera está situada (*pictura* como efecto de *punctum*); la segunda, derramada (la pintura, en alemán, *malerei*, deriva de la *macula* latina. Una tiende a lo ideal inmaculado, la otra libera fuerzas indisciplinadas. Una es lenguaje; la otra, Voz. Reiner Rumold argumenta que “the history of the twentieth-century avant-garde, from its wildly iconoclastic teens to the fifties and beyond, can well be discussed as a function of its fascination with the non-Western *primitive* (prehistoric life worlds, myths and *art*). In fact, the avant-garde’s historical trajectory enacted Rimbaud’s postulate of the ‘absolutely modern’ as the flip side of the desire for the ‘absolutely primitive.’ The primitivist vision provided the intoxication of forgetting the burden of conceptual, historical and moral memory, and it freed the intellect for a critique of Western rationalist subjectivity. *Absolutely modern* was the vantage point of a radically *aesthetic* relation to the world, the aesthetic experience being for Nietzsche the ‘essential,’ ‘metaphysical activity of life,’ for Gottfried Benn the *final* metaphysical activity, for Rimbaud, later Dada or in Oswald Spengler’s scheme of decadence, the stage before a debunking of art altogether. Delinked from the rational and moral, the aesthetic intuition rendered a site from which the identity of Western cultural traditions and institutions appeared to the European avant-garde, Italian Futurism, Expressionism, Dada and Surrealism, as strange and unfamiliar as the sight of exotic cultures had once appeared to the Western explorer. By the same token, the insight into primitive cultures was to produce universal images of kinship, of familiarity. A crucial paradox was that the exclusivity of the aesthetic vantage point was an eminently Western product of a lengthy evolution and emancipation of art from the communal religious context to the autonomy of art”.

RUMOLD, Reiner – “Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/30” in *Comparative Literature Studies* 37, nº 1, 2000, p. 45–67.

<sup>11</sup> EINSTEIN, Carl. 1929. “Absolu” in *Documents*, nº 3, p. 169-170. El coeditor de la revista, Georges Bataille, estaba por entonces empeñado en construir una teoría de la razón moderna como una lógica de consunción y atrofia. En su famoso texto de 1933 sobre la noción de gasto, Bataille argumentaría que la humanidad occidental repele, de modo general, el gasto improductivo (el lujo, los duelos, las guerras, los monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, el arte y la actividad sexual perversa, no reproductiva). En el campo del arte, Bataille discriminaba la arquitectura, la música y la danza, que comportan gastos reales, aunque la escultura introduzca también, en la arquitectura, el gasto simbólico, que caracteriza a la música y la danza. En particular, la literatura y el teatro provocan la angustia y el horror, por medio de representaciones simbólicas de pérdida trágica, que se expresa como decadencia o muerte, y más aún, la poesía, a la que se puede concebir como un estado de pérdida, puede ser considerada, en última instancia, como sinónimo de gasto, ya que es creación por medio de la pérdida y, en ese sentido, equivale a sacrificio. En las sociedades modernas, aunque haya desaparecido el gasto improductivo en su forma ostensiva, el gasto sigue siendo destinado a adquirir o mantener el rango, pero en principio ya no tiene por función hacérselo perder a otro. No obstante, para Bataille, la lucha de clases se convierte, en fin, en la forma más grandiosa de gasto social contemporáneo, en la medida en que, llevada adelante por los trabajadores, amenaza la existencia misma de los patrones.

<sup>12</sup> “Si en Francia, en el levantamiento que fue Mayo del 68, momento único y siempre brillante, en el curso de una manifestación espontánea, millares de jóvenes revolucionarios han lanzado el grito: ‘Todos somos judíos alemanes’, eso significaba la relación de solidaridad y de fraternidad con las víctimas de la omnipotencia totalitaria, de la inhumanidad política y racista, representada por el nazismo – relación, así pues, con lo absoluto –. De ahí viene también que los libros salidos de esa experiencia de la que los campos fueron el lugar para siempre sin lugar, hayan conservado su sombría irradiación: no leídos y consumidos a la manera de otros libros, aunque sean importantes, sino presentes como señales nocturnas, advertencias silenciosas”. BLANCHOT, Maurice. 1976. “Guerra y literatura”. *La risa de los dioses*. Trad. J.A. Doval Liz. Madrid, Taurus p.99-100.

<sup>13</sup> INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - A *produção intelectual de Roger Bastide. Análise documentária e indexação*. São Paulo, IEB-USP, 1985; MELLO E SOUZA, Antonio Candido - “Roger Bastide e a literatura brasileira” in *Recortes*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993; PEIXOTO, Fernanda – “Diálogo ‘Interessantíssimo’: Roger Bastide e o modernismo” in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.14, nº40, São Paulo, jun. 1999.

<sup>14</sup> Recordemos que a esa alegoría de la *civitas*, Hobbes la define, en su introducción, como “an artificial man, though of greater stature and strength than the natural, for whose protection and defence it was intended; and in which the sovereignty is an artificial soul, as giving life and

motion to the whole body; the magistrates and other officers of judicature and execution, artificial joints; reward and punishment (...) are the nerves, that do the same in the body natural; the wealth and riches of all the particular members are the strength”.

<sup>15</sup> El escultor brasileño Francisco de Andrade había presentado, en el salón de 1919, un *Prometeo* en mármol que se destacaba por el descomunal tamaño del águila en detrimento a la miniaturización del protagonista.

<sup>16</sup> Desarrollé algunas de estas consecuencias en “El paradigma analógico bipolar. La estética posfundacional” in CROLLA, Adriana (comp.) – *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2011, p.157-167.

<sup>17</sup> Amplio aquí algunas ideas presentadas en mi ensayo “Prometeo *plasticator*” in VÁRIOS AUTORES - *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2009, p.23-40.

<sup>18</sup> La historia se correlaciona inmediatamente con un episodio crudo / cocido que tiene como protagonista a Prometeo. Robert Graves refiere que un día se produjo en Sición una disputa sobre qué partes de un toro sacrificado se debían ofrecer a los dioses y cuáles, por el contrario, se debían reservar a los hombres, y se invitó a Prometeo a actuar como árbitro de esa disputa, sobre lo sacro y lo profano. Prometeo descuartizó un toro, cosió su piel y formó con ella dos bolsas de boca ancha, que llenó con lo que había cortado. La bolsa que tenía toda la carne la ocultó bajo el estómago, que es la parte menos apetecible de cualquier animal; la otra bolsa tenía los huesos, ocultos bajo una espesa capa de grasa. Cuando le ofreció a Zeus las dos bolsas para que eligiera, Zeus, engañado, eligió la de los huesos y la grasa (que son, sin embargo, la porción divina), pero, humillado, castigó a Prometeo, que se reía de él a sus espaldas, privando a los hombres del fuego y haciéndoles comer así la carne cruda. Rembrandt, Soutine, Bacon: Deleuze hablaría en esos casos de una fuerza que deriva de los huesos, un dispendio que se separa de la estructura.

<sup>19</sup> Paradojalmente el nombre del héroe provendría de una interpretación errónea de la palabra sánscrita *pramantha*, la esvástica, el taladro de fuego, uno de los inventos, justamente, de Prometeo. La misma esvástica, sin embargo, es ambivalente, porque la figura con movimiento a la derecha es un símbolo del sol, mientras que la del movimiento a la izquierda es un símbolo de la luna.

<sup>20</sup> “¿Cual es el exacto alcance de esta potencia creadora? ¿Se limita a la realización de un objeto bello, según el gusto preponderante en una fracción de tiempo y de espacio, o labora en campos deslindados, un poco a la manera como pretendía Mallarmé para quien sólo en el dominio de la lírica existía una doble vertiente con planos tan distintos, uno de ellos nuevo, que podían ser considerados como dos artes autónomas? ¿No hay junto al plano concurrido y frondoso de lo insignificante otro más orgánico y significativo? El problema esencial del arte al

contrastar sus posibilidades con el exigente anhelo que emite la entraña de la especie, plantéase actualmente en el área demarcada por estas preguntas. Y su destino depende de la virtud de los estratos creadores donde, en busca de alimento, hunde lo humano sus raíces que, cuando alcanzan la exacta profundidad, establecen un contacto entre la conciencia superficial y los focos de energía subconsciente dando así ocasión para que brille esa lucidez de vida que se acumula en las profundidades del ser. De la doble índole de tales estratos – aparential y esencial – depende que la obra de arte sea una obra muerta o una obra viva; un elemento compensador que tiende a conservar el equilibrio estático de que forma parte, oficiando como leña de su oscuro fuego, o un artefacto creador que, al vehicular el dinamismo esencial, origina los desequilibrios inherentes a la subida de un tramo en el nivel de la Presencia”. LARREA, Juan – “Liberación de Prometeo”. *Cuadernos Americanos*. México, nº 1, enero-febrero 1942, reproducido en *Raíces*. Revista judía de cultura, nº 30, Madrid, 1997, p.30. Larrea, que no lo asocia a Prometeo con la leña (naturaleza) sino con el “artefacto creador”, puede pensarlo además como Quijote, como novela de los orígenes y origen de la novela (la circularidad de Marthe Robert tan apreciada por Foucault).

<sup>21</sup> “Among primitive men, it was one of the duties of a ‘Divine King’ to have himself killed for the benefit of his people. Happily for the king, this periodic sacrifice degenerated into a symbolic form. In order to spare the life of the sovereign and yet reap the benefit of the ritual, a criminal was substituted for the king and was both honoured and killed in his place. Frazer, in an argument of appealing simplicity, explains the substitution as an act of economy. But granting that the life of the king was saved by that act, how is it to be explained that the sacrifice continued to be considered effective? (...) The connotation of a beneficial sacrifice had vanished, yet the killing retained the association of a feast. ‘It is not so long ago’, says Nietzsche in one of his most forceful attacks against the utilitarian explanation of punishment, ‘that princely weddings and great popular festivals were inconceivable without executions, tortures, or perhaps an *Autodafé*.’ In rejecting the view that legal punishment originated as an attempt at just retribution, he declares that in those powerful springs of human action which lie ‘beyond good and evil’ the desire to punish and the desire to hurt, which he calls ‘man’s most elementary pleasure of feasting’, are indistinguishable”. Cf. WIND, Edgar – “The Criminal-God”, *The Journal of the Warburg and Coulter Institutes*, vol. I, Londres, 1937, p. 243.

<sup>22</sup> En *La voluntad de saber* y en *Defender la sociedad*, Foucault traza una genealogía del racismo atribuyéndole un papel a la muerte en la economía del biopoder, según el principio de que la muerte de los otros es el refuerzo biológico de sí mismo. En esa línea se inscriben trabajos posteriores de Deleuze y Agamben, donde la vida es tomada como inmanencia, asimismo los desarrollos tanatopolíticos de Roberto Espósito, o las relecturas foucaultianas de Mariapaola Fimiani o incluso el trabajo de Dominique Memmi (*Faire vivre et laisser mourir. Le gouvernement contemporain de la naissance et de la mort*. Paris, La

Découverte, 2003).

<sup>23</sup> ¿Quién es el soberano? “The monstrous old man was once upon a time a saint by the name of Chrysostom. He lived as a hermit until one day the daughter of a king lost her way in the wilderness. When he saw her he fell a victim to carnal temptation, and by violating her he became the worst of sinners. But the atonement he offered was formidable. As he looked upon the woman as the cause of his sin, he threw her down from a rock. To this sacrifice he added a vow that he would live like a beast, crawling on his hands and feet, and eating nothing but grass, after the model of Nebuchadnezzar. The ardour of his grief was soon rewarded. One day, when he was moving about in his penitent posture, he saw in the distance a naked woman sitting near a rock and feeding a child. She was the victim of his violence, who had been saved by a miracle. The child she nursed was his own”. WIND, Edgar –“The saint as a monster”. *The Journal of the Warburg and Coulter Institutes*, vol. I, Londres, 1937, p. 183.

<sup>24</sup> WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich von - *Aischylos: Interpretationen*. Berlin, 1914; DUMÉZIL, Georges - *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris, Annales du Musée Guimet, nº 34, Paul Geuthner, 1924, cap. IV ; HIGHET, Gilbert - *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford, University Press, 1985, p. 528.

<sup>25</sup> Atlas, nos dice Robert Graves, era padre de las Pléyades, las Híades y las Hespérides; fue petrificado por Perseo, que lo convirtió en el monte Atlas, al mostrarle la cabeza de la Gorgona. Atlas es, por lo tanto, un testigo.

<sup>26</sup> En la pornografía, dice Agamben, la utopía de una sociedad sin clases se presenta a través de la exageración caricaturesca de los rasgos mundanos en la relación carnal. En ningún espacio, ni siquiera en las mascaradas carnavalescas, se encuentra una insistencia tan tenaz acerca de los signos de clase en el vestuario en el momento mismo en que ese acto los infringe y devalúa. Las cofias y los delantales de las camareras, la ropa del obrero, los guantes blancos del mayordomo o las mascarillas de las enfermeras celebran su apoteosis en el momento que, posándose como amuletos sobre cuerpos desnudos, parecen anunciar, como la trompeta del juicio final, el agotamiento de una comunidad aún no presagiada. En la pornografía, en cambio, la felicidad que se exhibe es simple anecdótica, es simple historia pero nunca condición natural, nunca algo ya ocurrido. El naturismo de cuerpos desnudos en la playa es lo opuesto a la pornografía, y, de la misma manera que una película pornográfica sin acto sexual no tendría sentido, no se puede definir pornográfica la simple e inmóvil exposición de la sexualidad natural del hombre. Mostrar el potencial de felicidad presente en cada situación cotidiana y que implique sociabilidad humana es la eterna razón política de la pornografía. Pero su contenido de verdad, que la sitúa en las antípodas de los cuerpos desnudos del arte monumental de finales de siglo, reside en que no eleva lo cotidiano al cielo eterno del placer, sino que exhibe el mero carácter efímero de todo placer y la íntima digresión de todo universal. La

pornografía no señala la torre sino el pozo de Babel. Ver AGAMBEN, Giorgio - *Idea della prosa* . Milán, Feltrinelli, 1985, p.55-6. Más tarde, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, esquematizaría la idea diciendo que, en la publicidad y en la pornografía, es decir, en la sociedad de consumo, se destacan ojos y bocas, mientras en los estados burocrático-totalitarios domina el fondo pasivo, los retratos oficiales de los poderosos en las oficinas públicas. No miramos, nos miran; y sólo el juego recíproco de ambos ojos da vida al rostro. IDEM - *Mezzi senza fine: Note sulla politica*. Turín, Bollati Boringhieri, 1996, p. 79.

---

#### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 1966. "Il pozzo di Babele" *Tempo presente*, año XI, nº 11
- 1982. *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*. Turín: Einaudi
- 1985. *Idea della prosa*. Milán: Feltrinelli
- 1996. *Categorie Italiane. Studi di poetica*. Venecia: Marsilio
- 1996. *Mezzi senza fine: Note sulla politica*. Turín: Bollati Boringhieri
- 1999. "La guerra e il dominio". *Aut – aut*, nº 293-4
- 2010. "Nota preliminar sobre el concepto de la democracia". *Democracia, ¿en qué Estado?* Trad. Matthew Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Badiou, Alain 1990. *Le Nombre et les nombres*, Paris: Seuil
- Blanchot, Maurice. 1976. "Guerra y literatura". *La risa de los dioses*. Trad. J.A. Doval Liz. Madrid: Taurus
- Barata, Mario. 1979. "O ressentimento de Lipchitz" *Arte Hoje*, año 2, nº 23, Rio de Janeiro.
- Barbier, Nicole. 1978. *Lipchitz. Oeuvres de Jacques Lipchitz (1891-1973)*. Paris :Musée National d'Art Moderne
- Bastide, Roger. 1975. "Prométhée ou son vautour" *Le sacré sauvage et autres essais*. Pref. H. Desroche. Paris: Payot
- Bataille, Georges. 2003. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Trad. Axel Gasquet. Córdoba: Alción

# EMISFÉRICA

---

- Castro, Edgardo. 2011. *Lecturas foucaulteanas. Una historia conceptual de la biopolítica*. La Plata, UNIPE: 2011.
- Cutro, Antonella. 2005. *Biopolítica. Storia e attualità di un concetto*. Verona: Ombre corte
- Deleuze, Gilles. 1992. "L'épuisé" BECKETT, Samuel – *Quad*. Paris: Minuit
- 1992. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle" *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Minuit
- 2002. "Instincts et institutions". *L'île déserte*. Ed.
- D. Lapoujade. Paris: Minuit
- Derrida, Jacques. 1972. "Ousia et grammè. Note sur une note de *Sein und Zeit*" *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit
- 2001 "Párreron". *La verdad en pintura*. Trad. M.C. González y D. Scavino. Buenos Aires: Paidós
- Didi-Huberman, Georges. 2006. "L'épidémie des mots" in *Mémoire de la peste*. Paris: Christian Bourgois.
- 2011. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Dumézil, Georges. 1924. *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris: Annales du Musée Guimet.
- Einstein, Carl. 1929. "Absolu" in *Documents*, n° 3
- Esposito, Roberto. 2004. *Bíos. Biopolítica e filosofía*. Turin: Einaudi
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris :Gallimard
- 1994. *Dits et écrits* vol. III, Paris: Gallimard
- 1994. "Par delà le bien et le mal". *Dits et écrits*, vol. II. Paris: Gallimard
- 1994. "La vérité et les formes juridiques". *Dits et écrits*, vol. II. Paris: Gallimard
- 1996. "Distancia, aspecto, origen". *De lenguaje y literatura*. Introd. Angel Gabilondo. Trad. I. Herrera Baquero. Barcelona: Paidós

# EMISFÉRICA

---

----- 1999. "Espacios diferentes" *Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Angel Gabilondo. Barcelona: Paidós

----- 2004. *La Peinture de Manet*. Paris: Seuil

----- 2009. *Le courage de la vérité . Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*. Paris : Gallimard/Seuil

Figari, Pedro.1989. *Historia kiria*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, Amesur

Haraway, Donna. 1991. "The Biopolitics of Postmodern Bodies. Constitution of Self in Immune System Discourse" *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.

Hight, Gilbert. 1985. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: University Press

Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. 1985. *A produção intelectual de Roger Bastide. Análise documentária e indexação*. São Paulo, IEB-USP

Kéck, Frédéric. 2008. "Les usages du biopolitique" in *L 'homme. Miroirs transatlantiques*, nº 187-188

Larrea, Juan. 1990. *Orbe*, Ed. Pere Gimferrer. Barcelona : Seix Barral

----- 1997. "Liberación de Prometeo". *Cuadernos Americanos*. México, nº 1, enero-febrero 1942, reproducido en *Raíces*. Revista judía de cultura, nº 30, Madrid.

Leiris, Michel. 1929. "From the Heart of the Absolute," trad. E. Jolas, *transition*, La Haya, nº 16–17

Lipchitz, Jacques. 1940. *12 Dessins pour Prométhée*. Paris : Jeanne Boucher

Marchart, Oliver. 2009. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Meillassoux, Quentin. 2011. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard

Mello Souza, Antonio Candido. 1993. "Roger Bastide e a literatura brasileira" *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras.



# EMISFÉRICA

---

Memmi, Dominique. 2003. *Faire vivre et laisser mourir. Le gouvernement contemporain de la naissance et de la mort*. Paris: La Découverte

Mondolfo, Rodolfo. 1955. "La creatividad del espíritu y la idea de progreso" *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires: Imán

Peixoto, Fernanda. 1999. "Diálogo 'Interessantíssimo': Roger Bastide e o modernismo" in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.14, nº40: São Paulo

Pérec, Georges. 1999. *Especies de espacios*. Trad. Jesús Camarero. Barcelona : Montesinos

Rancière, Jacques. 2005. *La haine de la démocratie*. Paris:La Fabrique

Rumold, Reiner. 2000. "Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/30" *Comparative Literature Studies* 37, nº 1

Sloterdijk, . 2007. *Crítica de la razón cínica*. Trad. M.A..Vega. Madrid: Siruela

Sollers, Philippe. 2001. *Éloge de l'infini*. Paris : Folio.

Wind, Edgar. 1937. "The Criminal-God", *The Journal of the Warburg and Coulter Institutes*, vol. I, Londres

----- 1937. "The Saint as a Monster" *The Journal of the Warburg and Coulter Institutes*, vol. I, Londres

Wilamowitz-Mollendorff, Ulrich von. 1914. - *Aischylos: Interpretationen*. Berlin

Zanini, Walter. 1980. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix