



Cuadernos del CILHA n 39 – 2024 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 10/11/23 - Aprobado: 07/02/24 | pp. 1 - 30

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.078>

Resistencia, anonimato, hermandad: una doxografía orquídea

Resistance, anonymity, brotherhood: an orchid doxography

Raúl Antelo

 <https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Universidade Federal de Santa Catarina

 antelo1950@gmail.com

Brasil

Resumen: Una de las publicaciones surrealistas más radicales, *Le Memento universel Da Costa*, publicado en París por la Revue Fontaine, a partir del otoño de 1947, no tenía ningún artículo firmado, tal como ya anunciaba la viñeta de tapa, que invocaba un asno en pálido nido («*l'âne au nid-mât!*»). Un año más tarde, en su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger (2006) reivindicaría la existencia en el anonimato como una forma de resistir a la tentación de la publicidad y a la impotencia de lo privado, algo que acataría, en Argentina, el grupo Literal. Lectores de Heidegger, el poeta Godofredo Iommi y el ensayista Efraín Tomás Bó, miembros de curiosa hermandad que recorre América en los años 40, viviendo alternativamente en Chile, Cuba, México y Brasil, acuñan una experiencia de lo poético que pasa por lo societario acéfalo, algo que marcará profundamente figuras tan destacadas como el poeta Michel Deguy o la filósofa Barbara Cassin. ¿Hasta qué punto la experiencia inónime coexiste con la resistencia positiva? ¿Cuál es su potencial de resistencia?

Palabras clave: resistencia, anonimato, París, surrealismo.

Abstract: One of the most radical surrealist publications, *Le Memento universel Da Costa*, published in Paris by the Revue Fontaine, beginning in the fall of 1947, did not have any signed articles, as the cover cartoon already announced, which invoked a donkey in pale nest ("l'âne au nid-mât!"). A year later, in his Letter on Humanism, Heidegger would claim existence in anonymity as a way of resisting the temptation of publicity and the impotence of the private, something that the Literal group would abide by in Argentina. Readers of Heidegger, the poet Godofredo Iommi and the essayist Efraín Tomás Bó, members of a curious brotherhood that traveled through America in the 1940s, living alternately in Chile, Cuba, Mexico and Brazil, coined an experience of the poetic that passes for the headless societal, something that will deeply mark such outstanding figures as the poet Michel Deguy or the philosopher Barbara Cassin. To what extent does nameless experience coexist with positive resistance? What is your resistance potential?

Keywords: resistance, anonymity, Paris, surrealism.

Quiero explorar una doxografía contemporánea. La doxografía consiste en pasar de una memoria a otra, de lo oral a lo escrito, por ejemplo. O viceversa. Una de las publicaciones surrealistas más radicales, *Le Memento universel Da Costa* (1947), publicado en Paris por la revista *Fontaine*, no tenía ningún artículo firmado, tal como ya anunciaba la viñeta de tapa, que invocaba un asno en pálido nido («l'âne au nid-mât!»). Un año más tarde, en su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger (2006) confirmaría la existencia en el anonimato como una forma de resistir a la tentación de la publicidad y a la impotencia de lo privado.

Pero si el hombre quiere volver a encontrarse alguna vez en la vecindad del ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres. Tiene que reconocer en la misma medida tanto la seducción de la opinión pública como la impotencia de lo privado. Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir. Solo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor preciso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser (Heidegger, 2006, p. 263).

Contra verdad, doxa. Contra *aletheia*, aletría, en el sentido con que Guimarães Rosa la utiliza en su “Aletria y hermenéutica”¹. En esa misma línea actuarían más adelante los autores de *Literal* (1973-1977): Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán, Josefina Ludmer, Héctor Libertella, Oscar Steimberg, Oscar del Barco, María Moreno, Oscar Masotta, Ricardo Zelarayán. Antes de ellos, sin embargo, otros lectores de Heidegger, como el poeta Godofredo Iommi y el ensayista Efraín Tomás Bó, miembros de curiosa hermandad que recorre América en los años 40, viviendo alternativamente en Chile, Cuba, México, Colombia y Brasil, acuñan una experiencia de lo poético que pasa por lo societario acéfalo, algo que marcará profundamente figuras francesas tan destacadas como el poeta Michel Deguy o la filósofa Barbara Cassin.

En efecto, con la guerra, se profundizan, en América Latina, las revisiones historiográficas orientadas a definir qué entendemos por moderno. Los jóvenes Iommi y Bó gravitaban por entonces en torno a la revista abstraccionista de Carmelo Arden Quin, *Arturo*, que funcionó en Buenos Aires como plataforma para proyectar contribuciones de artistas de la región y europeos en el exilio. No eran artistas de vanguardia, en el sentido de que no actuaban, ante lo completo, con una utopía revolucionaria. Pero lo eran como *pasantes*: la vida pasa y la hacen pasar por sus intervenciones. No reciben pasivamente lo que viene, sino que se reciben a sí mismos al sucederse de otro modo. En ese sentido, de que el acontecimiento artístico en la escena de posguerra es una irreductible coincidencia de excepciones, *Arturo* fue de los primeros grupos en teorizar sobre el marco recortado, claramente un avance respecto de las formulaciones de la abstracción europea y, no menos importante, se puede reconocer en la revista una de las claves para comprender la cultura artística durante la inmediata posguerra en la región, gracias al poder de las reproducciones².

¹ “A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fecho ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência” (Guimarães Rosa, 1967, p. 6).

² “El cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas, ya en ritmos de líneas oblicuas, ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon a sí mismos el problema de que un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento. Pronto se intuye esto y los cuadros muestran las soluciones buscadas. Por ejemplo, Man Ray, Léger, Bracque y más cerca

Un comentario casual de Adrienne Monnier, recogido por Walter Benjamin en su diario parisino de 1930, se reconfigura, junto a la “pinacoteca doméstica” de Moholy-Nagy, en su historia de la fotografía del año siguiente, y cristaliza, finalmente, en su ensayo sobre la obra de arte (1936). He allí un claro ejemplo de cómo opera la doxografía.

Los arturistas priorizan el marco como blanco de su ataque ya que, como sabemos, en él se muestra la persistencia del mercado y de la moda. Pensemos ese *parergon* a partir de las molduras siglo XVIII con que los coleccionistas norteamericanos adornaron a los impresionistas. O en la moldura más pomposa que la original, que el Prado le impone a las majas de Goya; o aun en el desacato que el mismo museo practica con las *Meninas*, que a pedido de Velázquez siempre debería ostentar marco dorado, pero ahora, en cambio, uno oscuro, que acentúa el perspectivismo de la obra, interferencia contemporánea, y por así decir “foucaultiana”, en la imagen misma. De suerte que, en el manifiesto de Rothfuss, hay la reivindicación de dos cosas, el marco recortado, es decir, la subdivisión con figuras de un perímetro irregular, y el *coplanar*, o estructura de elementos interrelacionados, donde el espacio circundante surge tramado con la forma y adquiere así relevancia plástica, algo de cierto modo inspirado en Malévich y Mondrian.

Pero quisiera detenerme en una palabra del texto inaugural de Rothfuss, la palabra *continuidad*, la cual, radicalizándose, abre una dimensión teórica para los textos literarios latinoamericanos y designa un brevísimo ensayo de ficción y metaficción combinadas, “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar (1956), donde se articulan tres espacios o parques, aquel en el que el lector está inmerso, digamos así, la tan mentada realidad; un segundo parque, que es lo que el lector capta al principio del

nuestro, el cubista de otoño Pettoruti, entre otros, componen algunas de sus obras en círculos, elipses o polígonos, que inscriben en el cuadrilongo del marco. Pero esto no es tampoco una solución. Porque, precisamente es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, simétrico, lo que domina la composición, cortándola. Es por esto que la generalidad de esos cuadros siguió en aquel concepto de *ventana* de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema, pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad” (Rothfuss, 1944, p. 60).



cuento, y un tercero, que es el entorno en el cual transcurre la novela leída por el personaje del cuento, arrellanado en su sillón. Los parques proliferan como conejos. Pues un relato anterior, “Carta a una señorita en París”, el segundo cuento del libro *Bestiario* (1951), ya hacía de esa reproducción infinita un motivo inquietante, ya que la obra de arte contemporánea se aleja de la reproducción técnica con el mismo gesto con que avanza y se perfecciona. He allí la paradoja, que Carl Einstein interpretaba como emergencia de un lenguaje poético hermético y sectario, un manierismo moderno.

Sin embargo, los artistas vinculados a esta redefinición de la vanguardia en la posguerra no se percibían a sí mismos como continuadores de remotos precursores europeos. Como señala Andrea Giunta (2020), las vanguardias europeas no eran, a sus ojos, ni deudas ni tributos, sino cajas de herramientas de las que se servían para formular sus propias vanguardias. Y esto generaba una discusión sobre el canon. En su clásica lectura adorniana, escindida entre vanguardias (centrales) y neovanguardias (periféricas), Peter Bürger ha señalado que, mientras las primeras eran innovadoras y cuestionadoras del *statu quo*, las segundas eran tan solo una repetición degradada, formulada desde la perspectiva de la moda y, por lo tanto, inauténtica. Críticos posteriores como Benjamin Buchloh detectaron, en el redescubrimiento de dadá y del constructivismo de los 50, el momento en que su productividad estética se volvió visible y así, contra el desencanto de Bürger, se rescata la capacidad de resistencia y la potencia crítica persistente en relación a la espectacularización de la cultura. El retorno neovanguardista de los 60 hace entonces legible a la misma vanguardia agotada. No es ya un pastiche ingenuo, sino una crítica contundente de la sociedad de posguerra. Hal Foster, otro de los críticos del sistema mundial evolutivo, piensa la acción diferida de las neovanguardias como una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos, una heterocronía que liquida cualquier esquema temporal de antes y después, causa y efecto, origen y repetición. Quisiera leer entonces la trayectoria de estos escritores del linaje Kafka-Heidegger³, en una perspectiva, más allá del libro, de contigüidad entre

³ “O agrimensor K., na obra de Franz Kafka, sabe que um alto funcionário do castelo tomará sua viatura num lugar determinado e para lá se conduz a fim de conseguir uma entrevista. Funcionários subalternos exigem-lhe que abandone sua espera. K. não obedecerá e verá retirar-se a sua viatura e a esperança da graça do encontro. Somente seu corpo, as dimensões sólidas do corpo testemunharão sua liberdade de esperar, de esperar infinitamente mesmo sem esperança. ‘Le jugement du corps vaut bien celui de l’esprit et le corps

vida y escritura, la mayor parte de ella dispersa y la poca que se volvió pública, póstuma. En todos ellos, la vida de secta es tan o más importante que los escritos que nos dejaron. La doxografía solo demuestra la inexistencia de los hechos y la superioridad de las versiones, que no son sino versiones de versiones.

Conejos

Si en el caso de Efraín Tomás Bó (1917-1978), pensamos la vida a partir de la obra, pero vemos a esta misma como vida, es sintomático reparar en una página suya, redactada un 26 de febrero, quizás de 1947 o 1948, fechas declaradas por el cuaderno, o poco después, donde leemos:

Los conejos

25/2- En la lujuria de la noche negra, el hombre-verde, tal como el amigo de Julio, eructa conejos verdes y grises, todos con el ojo amarillo de la bilis derramada.

Los conejos huyen, atraviesan agujeros ocultos de la última barrera y detienen con su cuerpo ofrecido la consumación del asalto de los lobos - el carlanco delante. La casa está sitiada. El hombre-verde, encerrado en el terror, engendra con su hipo más conejos fugitivos para alimentar la lujuria de sangre de los lobos sitiadores - el carlanco delante.

Soy la puerta amenazada - dice el hombre-verde - la última puerta que guarda la integridad de la fortaleza.

Ellos, los lobos - el carlanco delante - tomaron los cuartos, los corredores, los muebles, los hijos, la mujer, mi ropa, los íntimos lugares, las llaves que me socorrían. La casa está tomada y yo dejé todo lo que me pertenecía allí dentro.

¿Y si yo, en un ensimismamiento total, logro componer en mi memoria la música suave de una sonata renacentista? ¿Y si yo - ya sin la cordura - me yergo ajeno a lo que me rodea y me amenaza y me hiere? ¿Puedo dudar de mi cuerpo en la emergencia, cuando él, el cuerpo sea pasto de los lobos vencedores - el carlanco delante - que derribaron la última muralla? Yo soy mi cuerpo - continúa, con honda melancolía, el hombre-verde -

recule devant l'anéantissement'. Camus establece uma importante feição antropológica – e por que não morfológica? – entre a opinião sobre a vida e o gesto físico com que se externa esta opinião” (Bó, 1949, p. 15).

y nada puedo hacer ajeno a los sentidos. Si mi cuerpo es herido seré hombre de dolores; si los colmillos asesinos se entierran en la curva de mi pescuezo, hombre a la muerte seré en el momento de la sangre fugitiva. La amenaza de los lobos - el carlanco delante - me vuelve a mi cuerpo propio, a vivir y sufrir desde los sentidos, a ser carne antes que alma pensativa y peregrina (Bó, 1983, pp. 21-22).

La doxografía no fija una verdad sino un sentido. El sujeto que vomita repetidamente conejos es puro cuerpo, afección, pero ante él ya no dispone de un espejo iluminista, sino el de su propia deformación monstruosa. Seis veces se repite la fórmula “el carlanco delante”, es decir, un cuco, un monstruo, un animal terrorífico para asustar a los niños. El laberinto es la última muralla contra el asalto del *pharmakon* (droga, veneno, poción, filtro, encanto). Borges trató por esa vía de defenderse del carlanco que tenía frente a sí y escribió una zoología fantástica; pero para los más jóvenes, como Cortázar o Bó, la lucha biopolítica es más cruel aún, y más paradójica. Estos dos escritores, compañeros de formación en el Instituto Mariano Acosta, ensayan sus primeras letras abordando la amenaza biopolítica de la guerra:

Guerra... Chaco ... Petróleo... Muerte. En torno a esas palabras, giran todas las noticias del pavoroso drama que tiene por escenario el territorio chaqueño. Otro drama de todos los que debe vivir la humanidad. Los diarios de La Paz vociferan la culpabilidad del Paraguay en la guerra. Los diarios asunceños aseguran que históricamente, el Chaco les pertenece. Los diarios extranjeros, algunos quedamente, otros con acento estentóreo, dicen que la causa de las causas es Pe-tro-leo, y en ocasiones complementan su aserto con veladas menciones de cierto O-leo-duc-to. Los diarios bolivianos dirán una cosa, los paraguayos y extranjeros otra, pero todos coinciden en que más de ciento veinte mil hombres han sido tragados por la Guerra; que los mutilados deben su desgracia a la Guerra; que miles de niños gimen en el abandono por la Guerra; que el hambre es un monstruo incombustible en el frente y en las retaguardias, por causa de la Guerra; que cientos de luchadores antiguerreros yacen en las cárceles, simplemente porque levantaron su voz contra la Guerra (Bó, 1935, p. 5).

En la trayectoria antibelicista de lo nuevo latinoamericano, hubo diversos momentos en que, ante la emergencia de una desunión, divergencia o la simple diferencia de una singularidad irreductible, en una palabra, ante el riesgo de que el Dos estuviese, finalmente, a punto de mostrarse y abrir el mundo a un nuevo modelo, ya sea por agotamiento del surrealismo o por expansión del concreto-abstraccionismo, esa subjetividad anómala e infinita halló, sorprendentemente, la forma aleatoria o contingente

de una salida. Alain Badiou la llamaría encuentro o *acontecimiento*, es decir, algo que no ingresa en la ley inmediata de las cosas. Pero la política de la abstracción, cuyos primeros pasos se reconocen, a principios de los años 40, en Buenos Aires, en Edgar Bayley, Tomás Maldonado o el ya citado Rothfuss, es un discurso que no se refiere a lo histórico concreto, sino a la construcción de un modelo, en función del marco recortado y el coplanar, cuyos elementos se caracterizan por la singularidad del modelo mismo, como un conjunto de interrelaciones finalmente referidas a sí mismas y, en tanto arreferenciales, como simplemente “nada”.

Esos modelos representacionales de la dimensión imaginario-simbólica neovanguardista giran en torno a antagonismos, conflictos, puntos muertos, callejones sin salida, es decir que son esquemas que comienzan y terminan en el vacío. Se trata de la emergencia de un proceso que es una nueva experiencia del mundo, una construcción que se hace, ya no desde el punto de vista de lo Uno, la totalidad perseguida por el realismo dialéctico, la Realidad, sino desde la perspectiva del Dos, la vida simbolizada y la vida que resiste, lo Real. Reinventar lo nuevo pasa por reinventar esa reinención, o sea que, si aceptamos la idea dinámica, que nos propone Giunta, de un cierto número de modernidades simultáneas en el arte de posguerra, estamos cuestionando la noción, relativamente estable, nacionalmente estable, de “modernidades periféricas” (Sarlo) o “vanguardias descentradas” (Roberto Schwarz), que confirman los efectos de dispersión, antes que el análisis de las poéticas específicas. Analizando la poética de Iommi, Michel Deguy (1985) señalaba que todo el artificio del decir, en sus múltiples vueltas, de elisión y diéresis, crasis y tmesis, asíndeton y subordinación, síncope y dilatación, se resume en términos de *Dis-yunción*, que es el ritmo del deseo no solo de figurar, sino de volver enigmática toda aparición.

El símbolo es el lenguaje en que se comunica el dominio espiritual de la tragedia. Con sus conejos proliferantes, Efraín Tomás Bó, alumno de Arturo Marasso y Vicente Fatone (1944), adopta una perspectiva barroca o sofisticada (todo drama alegórico, aprendemos en Benjamin, es la realización de la tragedia en una época de pobreza) y esta consiste en ver al pensador como un poeta, como alguien que debe salir de su hábito, alienarse y escindir-se, para poder volver sobre sus pasos, atravesar la negatividad y absolverla de la escisión demoníaca, porque, como observa Agamben (2008), filósofo es aquel que,

al ser sorprendido por el lenguaje, y externo ya a la morada habitual en la palabra, debe retornar hacia donde el lenguaje tuvo origen. Como el escritor sorprende a la sorpresa misma, para Bó, el extrañamiento, y solo él, nos otorga conocimiento. Lector de *Extrañeza de estar* (1944) de Cintio Vitier, y de su reseña, “Después de lo raro, la extrañeza”, firmada por Lezama Lima, en el sexto número de *Orígenes*, Bó está adelantando una distinción extremadamente relevante en el último Lacan, tan aplicado lector de Joyce como él mismo. Una cosa es lo *literal* y otra, muy diferente, lo *litoral*. El psicoanálisis heideggeriano de Lacan quiso así pasar de la equívocidad general del lenguaje, es decir, de la impotencia (imaginaria) a lo imposible (real)⁴:

En un torrente de cierzo,
de alboradas, de años, de ocaso y de desiertos,
arguyo con sabor tenebroso frente a un mundo enemigo,
que en su lucha inesperada y sin pausa,
me incorpora a su nada escueta,
a su ser maduro en desapariciones (Bó, 1942, p. 4)⁵.

El “mundo enemigo” y su enemigo rumor hacen que Godofredo lommi, Efraín Tomás Bó o Juan Raúl Young quisiesen en 1940 llegar a Europa, pero la circunstancia de la guerra interrumpe el viaje en Río de Janeiro, donde Bó acabaría instalándose hacia fines de la década. Allí se encuentran con el escritor Gerardo Mello Mourão, traductor de Rilke; el artista y activista Abdias do Nascimento (1914-2011), creador del Teatro Experimental do Negro (1944-61) y Napoleão Lopes Filho (actor en *O pagador de promessas*, 1962, luego monje franciscano). Crean todos ellos una instancia anónima, la *Santa Hermandad de la Orquídea*, nombre inspirado en *Brother Orchid* (1940),

⁴ Ver la “Introducción” de Michel Deguy *Lacan con los filósofos* (1997) y el ensayo de Deguy «Écrire la psychanalyse» (1977). El mismo Deguy, François Fédier, Godofredo lommi, Robert Marteau, Edison Simons y Henri Tronquoy dedicaron el número 60 de la *Revue de poésie* (septiembre 1966) a Góngora. Robert Marteau realizaría una nueva traducción, a partir de aquella, en Góngora, L. (1991).

⁵ Este poema fue publicado en la revista *Nadie Parecía* (1942-1944), contemporánea de *Clavileño* (Gastón Baquero, Cintio Vitier y Emilio Ballagas) y de *Poeta* (Virgilio Piñera), fundada y dirigida por José Lezama Lima y Ángel Gaztelu, acogió también textos de Vicente Barbieri y Adolfo de Obieta. Mucho más tarde, Michel Deguy, en colaboración con Edison Simons y Juan Pablo lommi-Amunategui, traduciría “Les Dieux/Los Dioses”, de Lezama Lima, en *Poesía* (nº 2, 1977, pp. 4-17).

película de Lloyd Bacon, que narra las disputas de Little John Sarto (Edward G. Robinson) y Jack Buck (Humphrey Bogart) por liderar una banda. Vencido, Sarto se retira a un convento, tomando el nombre que da título a la película y, en Rio de Janeiro, al grupo de estudiantes disidentes, la Santa Hermandad Orquídea (ver: Iommi, 1981)⁶, la cual, entre 1941 y 1942, emprende la navegación mediterránea por el Brasil y la cuenca del Plata, tras las huellas de Canudos; luego pasan a Chile, la Patagonia argentina, Atacama, Coquimbo, Copiapó, Arica y Tacna, hasta el Perú, el altiplano boliviano, las selvas y sierras de Colombia y los llanos de Venezuela.

Es ese un momento de acalorada discusión de poéticas y radicalización de propuestas, muchas de ellas vinculadas a la arquitectura, a fin de transformar no solo el espacio bidimensional de las obras de arte, sino también el espacio en el que transcurría la vida misma. Eran jóvenes (doxógrafos) que recogían fragmentos de la tradición para contestarla o para transformarla en función de pensarlo todo de nuevo. *Da capo*, es la palabra de orden. En esta última perspectiva, podríamos citar artistas como Lucio Fontana o Torres-García, este último rescatando matrices provenientes del modernismo europeo, pero cruzándolas con la abstracción prehispánica y con referencias a arquetipos temporales, a la razón y las emociones, en la forma de miniaturas maquínicas, mujeres y hombres, figuras todas ellas organizadas desde la sección áurea, pero con innegable discurso americanista. *La tradición del hombre abstracto* (1938), de Torres García, libro leído, con ahínco, por estos artistas y también por el poeta Murilo Mendes, colaborador de *Arturo*, alimenta así las precursoras experiencias de Bó e Iommi.

⁶ El mismo Godo, su hijo Juan Pablo y Michel Deguy tradujeron un poema de Iommi, "La Guerra santa/La guerre sainte" (*Po&sie*, nº 6, 1978, p. 4-19). "Sin embargo, ¿el adjetivo «santa» es el nombre de qué miedos, sociales y pulsionales, de qué sadomasoquismo narcisista? ¿santa es el nombre de qué? ¿De un más allá de la instrumentalidad como categoría posible del cuerpo femenino? ¿o de la imposibilidad de hacer frente, por poco que sea, al hecho de que no hay relación sexual, ni siquiera con/ para un filósofo?" (Cassin, 2011, pp. 68-69).



Los orquídeos

Godofredo Iommi Marini (Buenos Aires, 1917- Valparaíso, 2001), hijo de un anarquista, Nicolás Iommi, y tío del escultor Enio Iommi, había estudiado economía y llegó a ser presidente de la Federación Universitaria de Buenos Aires, aunque sin concluir la carrera. Casado, en Chile, con la mujer de Vicente Huidobro, Ximena Amunátegui Lecaros, Iommi se inserta inmediatamente en la sociedad chilena, a través del cineasta Patricio Kaulen, así como de dos arquitectos y urbanistas locales, Miguel Eyquem y Alberto Cruz, quienes, junto a los también arquitectos Fabio Cruz, Jaime Bellalta, Francisco Méndez, José Vial y Arturo Baeza, reformulan, en 1952, la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso y crean el Instituto de Arquitectura. En 1953, con la llegada de su sobrino, el escultor argentino Claudio Girola, Iommi inaugura la exposición de arte concreto, en el Hotel Miramar, actual Sheraton de Viña del Mar. Girola parte, más adelante, hacia Francia, donde va a estudiar con Vantongerloo; su tío Godo, que le sigue los pasos, lleva consigo la experiencia chilena de la *phalène* (Valparaíso, 1953⁷) –un acto geopoético que, como una centelleante mariposa, se consume en su propia luz–. No necesito recordar que es el mismo tópico de Pasolini y Didi-Huberman con la cintilación epigonal de las luciérnagas. Participan de la experiencia, entre otros, el colega de la revista *Arturo*, Carmelo Arden Quin; el traductor de Heidegger, François Fédier⁸; la filósofa Barbara Cassin; la escritora y psicoanalista lacaniana Josée Lapeyrère, miembro de MADI; el *designer* Henri Tronquoy y el artista gráfico franco-chileno, Enrique Zañartu⁹. En 1964, Iommi crea, con el poeta Michel Deguy (1930-2022), la *Revue de Poésie*¹⁰, predecesora de la actual revista *Po&sie*. Allí aparecen ya los rasgos más convincentes de la poesía post-45: depreciación intelectual; desocialización de la poesía, ya sea por el abordaje cultural, ya por la performance; inversión de la imitación, a través de procedimientos oriundos de las artes plásticas; discurso alógico que produce generalización, iteración o semejanza paronomásticas, en detrimento de la simbolización metafórica; y consecuentemente, diversas disonancias (ahistoricidad transvanguardista, desplazamiento atropológico, abandono de toda representación retórica, en nombre de una recomposición sináptica, mix y mestizaje o simple *translatio studiorum*¹¹).

A partir de ese proceso, que implica incluso el cuestionamiento del mismo “ser americano”, Iommi emprende, en 1965, la travesía geopoética de *Amereida*, la *Eneida*

de América¹², mientras Michel Deguy constata, al año siguiente, que esa panorámica *amereida* obedecía, en última instancia, a las coordenadas constructivistas suministradas por Torres García¹³. Recién en 1970, como resto del proyecto de fundar una ciudad utópica, Iommi crea en Chile la Ciudad Abierta de Ritoque, espacio para las artes concebidas heideggerianamente como oficios da hospitalidad y como

⁷ Leemos, en *Grande sertão veredas*: “Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme” (Guimarães Rosa, 1958, p.24).

⁸ Consultar: Fédier (1989, 1995, 2006, 2007, 2008, 2009, 2012).

⁹ Godofredo Iommi, Jorge Pérez Román, Josée Lapeyrère, Carmelo Arden Quin, Michel Deguy, Antonio Asis, Bernard Olivier, Viky Messica, Yves Brunier, Michele Gleizes, Collette Parcheminier, Juana Prat-Gay y Henri Tronquoy publican la *Experiencia Poética*, en Viña del Mar, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, en 1962.

¹⁰ *Révue de Poésie*. 100 números (de 500 ejemplares) entre abril a junio de 1964 y febrero de 1971. Colaboraron Jacques Bellefroid, J. Bontemps, Jonathan Boulting, M.-Cl. Brossolet, Barbara Cassin, C. Clair, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Dante Alighieri, Robert Davreu, Michel Deguy, E. Denantes, C. Dupont, François Fédier, Dominique Fourcade, Claudio Girola, Luis de Góngora y Argote, Julien Hervier, S. Hicks, Alain Huraut, Godofredo Iommi, Patrick Lévy, Robert Marteau, Gerardo Mello Mourão, Francisco Mendez-Labbé, Jorge Perez-Roman, Juana Prat Gay, Edison Simons, Henri Tronquoy, Enrique Zañartu.

¹¹ Cf. Deguy (2007).

¹² Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Fabio Cruz, François Fédier, Michel Deguy, Claudio Girola, Gerardo Mello Mourão, Jorge Pérez Román, Edison Simons, Henri Tronquoy y Jonathan Boulting publican *Amereida* (Santiago, Lambda, 1967), retomada, en mayo de 1968, en el número 50 de la *Revue de Poésie*. Cf. DEGUY, Michel - “*Améréides ou d’un art poétique (art de vivre et art poétique, la vraie vie n’est pas si «ailleurs»*)” *Revue des deux océans*, n° 1, septiembre 1996, pp. 93-98. Ver también FLUSSER, Vilem – “Habitar a casa na apatridade” in *Bodenloss*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo, Annablume, 2007, p.221-236. Iommi publicó además *Número único*. Revista de Poesía (Viña del Mar, 1981) con colaboraciones suyas y de su hijo, Godofredo Iommi Amunátegui, Gonçalo de Barros Carvalho y Mello Mourão, Virgilio Rodríguez, Ernesto Rodríguez, Louis Dalla Fior, Mauricio Schiavetti, Ignacio Balcells, Leonidas Emilfork, Carlos Covarrubias, Gerardo Mello Mourão, Efraín Tomás Bo, Paulo Ramos Filho y Roberto Godoy Arcaya.

¹³ « Ces hommes sont donc remis très près du chaos, de telle sorte que cette terre extrême, cette fin du monde a les couleurs grisbleu, vert lichen, marron, de commencement du monde: et ce renversement de la fin au début (du sud au nord, disait l'Architecte) me paraît être comme la vérité de cette inversion constante qui ne peut pas ne pas frapper l'Européen - inversion de l'été en hiver ; inversion "générale" de cet hémisphère "à l'envers" où le désert est humide et où, le soir, c'est la terre en feu qui éclaire le ciel ». DEGUY, Michel – “Terre de Feu”, en *Raison présente*, n°93, 1990, p. 133-134 (“Comment tombent les dictatures?”).

fundamento del ser-en-el-mundo¹⁴. Lejos de la nerudiana *residencia en la tierra*, Iommi cree que “*le poète doit être l’itinérant de la poésie*”, como leemos en su “*Lettre de l’errant*”, publicada en el primer número de la revista (de título rimbaldiano) *Ailleurs*, creada por Arden Quin y dirigida, en París, por Henri Tronquoy.

Errante también era Bó. En 1945, tras la experiencia cubana y el contacto con los lezamianos, Efraín Tomás Bó se instala en México. Reseña los *Papeles de Recienvenido* para una revista de Octavio Paz, *El hijo pródigo* (1943-1946). Argumenta que, en la literatura argentina, hay un fuerte afán introspectivo, una suerte de autoanálisis y de busca minuciosa de la conducta colectiva, que siente con voluptuosidad la *extrañeza* de su vivir cotidiano, extrañeza resuelta en la doble significación de problemática y supervivencia. Se trata de una inquietud que sacudiera ya a Sarmiento, a Álvarez, a Ingenieros; se introdujo en las literaturas de Payró y de Lugones y hasta los mismos visitantes extranjeros, como Keyserling u Ortega y Gasset, creyeron sentirla.

Tal afán introspectivo no se agota; se dilata; se mete por las ranuras de la vida y del arte; se nutre de la geografía y de la historia; se hace el corazón de la política: indaga al

¹⁴ “De un modo especial la poesía –en su sentido propio y extenso– y el pensamiento conllevan consigo la crisis, en su sentido real y no peyorativo, desde hace largo tiempo. Pero ocurre que los modos mismos de convivencia humana que relativamente parecían puestos al abrigo de tal crisis, se ven afectados, de más en más, por esta. Tal crisis se manifiesta por el desnudamiento constante de cuantas paradojas puedan ser imaginadas sin reparo alguno. Lo religioso trata de no serlo a fin de serlo, la política cada vez desconoce más y mejor lo que es su propia salsa: el poder; la pseudo-poesía, para querer ser poesía, envidia y quiere desplazar al periodismo; la filosofía, para pretender serlo, se convierte de más en más en clases de historia de filosofía; la ciencia se pone en cuestión a sí misma desde el punto de vista moral; la moral, para serlo, ignora cada vez más el *ethos*; las artes para querer serlo se convierten en propaganda, etc., etc. Lejos de nosotros formular un juicio de valores. Nos basta anotar la situación crítica y la desazón reinante doquier como síntoma inequívoco de un cambio. [...] Lo oculto es la no propiedad de la muerte, en cuanto esta es realmente lo común y por ello, precisamente, la fiesta misma, el don, el pan. La muerte en cuanto «lo común» –aspecto de ese «común»– por serlo, abre la fiesta, de suyo, en vez de recoger la muerte como lo específicamente propio de cada cual –luz misma de toda guerra– ella comparece en cuanto obvia y común, como rostro de todo obvio y común, cuya abertura culmina en su forma propia, la fiesta. Todos los actos propios del hombre, sus «existenciales», sean estos los que fueren, precisamente por ser obvios y comunes nacimientos, matrimonios, investiduras, trabajos, distracciones, caídas o logros, etc.– culminan, es decir, se manifiestan– se hacen fiesta” (Iommi, 1971, s.p.) (Cf. Cáraves Silva, 2007; Heidegger, 1994; Dufourmantelle y Derrida, 2006).

hombre del campo y al ciudadano por la medida de su pasión, de su hastío, de su sensibilidad y de su actitud vital; se hace teoría y fórmula de existencia. En Macedonio Fernández se da esta preocupación desde la vida a la literatura. Toda su obra se compendia en esta busca afanosa de explicación personal y de comunicación. Hallar los límites precisos de su ontología es explicar la concepción del mundo del hombre de Buenos Aires, 'hombre que está solo y espera' como dijera uno de sus discípulos. La literatura de Macedonio Fernández involucra el hecho argentino con una perspectiva ampliada desde el mismo instinto concienical –para emplear una de sus palabras– de conocimiento. No en vano su influencia sobre generaciones, en actitud de pensamiento, se ha marcado como conducta estética, simultáneamente con la estimación moral que lleva implícita su cuerpo verbal. Borges ha sido el primero en elevar la categoría de esta influencia sobre la generación *martínfierrista* y el mismo Macedonio se confiesa renovado por el hacer de los jóvenes que lo aceptaron como mentor (Bó, 1945, p. 186).

Es por ello, a su juicio, que "la Belarte Concienical" debe buscar en el lector la conmoción de la certeza del ser de la conciencia, en un todo, sin participación racional.

Esta irracionalidad no deliberada explicará que la fisiología del humorismo, su condición hedónica, sea la razón que lleva al lector a la naturalidad del absurdo, que es 'la perfección del no-realismo' en el arte puro. Macedonio dirá en otra parte, con absoluta certeza de su idea, que 'si muchos miedos, y una constante imposición del Misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo (Bó, 1945, p. 186).

El logos como *pharmakon*

Macedonio Fernández decía que todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces, a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura y decidieron confeccionar copias. Y del mismo modo, a través del discípulo macedoniano, Borges, Michel Foucault nos dice, en "El pensamiento del afuera", que desde los primeros síntomas de la atracción entre el hombre y el lenguaje, se produce un movimiento tan suave y violento que irrumpe en la interioridad, la pone fuera de sí (como el *entusiasmo* de los griegos, o el de José Bergamín, un rastro que revela su época), produciendo la figura secundaria de un compañero siempre oculto, pero que, atento, se impone con evidencia imperturbable. Es un doble a distancia, una

semejanza que nos encara. El carlanco. En el momento en que se atrae la interioridad fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad suele encontrar su repliegue y la posibilidad misma de ese repliegue. Surge así una forma –o una infraforma, una especie de anonimato informe y obstinado– que desposee al sujeto de su identidad, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas, aunque no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir Yo y dirige contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y negación (Foucault, 1999, p. 314). Gilles Deleuze (2007) reitera la idea de que, no siendo comunicación, el arte nunca dice Yo y Georges Didi-Huberman (2023) recogerá el guante en sus *hechos de afecto* (pp. 39-67). No obstante, la eficacia del lenguaje es que nunca constituye mensaje, sino que solo se sustenta en la función de señalar un agujero en lo real. Una de esas logologías (o *hechos de afecto*) es, precisamente, la registrada por Bó en su cuaderno inédito, en noviembre de 1950:

¿Cómo comenzar un diario cuando las palabras se niegan a mi boca? No sé exactamente lo que quiero decir. Más sí sé que voy a registrar mis lecturas, que voy a aprehender la imagen de estos días que andan con mi paso. Necesito prefigurar mi diario. No habrá en él la confesión de una intimidad –es decir da la mía– por dos razones. La primera tiene el nombre adjetivo de pudor. No alcanza mi sentimiento a externarse en emociones que sean objeto público. Y la segunda razón está impuesta por una necesidad que se llama comunicación. Quiero purificar la comunicación con mis amigos; tener de ellos lo mejor, lo que registre la abertura de los labios a la corriente de la amistad. Hay una intención mayor –o más deseada– en estas páginas que no sé cuándo se cesará. Hace un tiempo –tal vez dos años– que intuyo que estoy sujeto a un orden que es como decir que mis huellas ya trazadas tienen una orientación común, una curva regular que las contiene. Si yo registro con cierta virtud objetiva mis pasos cotidianos, podrá ser que entre en la inteligencia del orden o que acabe por saber la magnitud que me separa de esa causa. Tengo aquí una nota de San Agustín: ‘Todo espíritu que no esté en el orden sea para él mismo su propio castigo’. El no-orden es el pecado, la esclavitud a esa falta en la cual caímos. La plena libertad está en la propia condenación dentro del orden. En el aparente galimatías de mi ‘gesticulación y memoria’ hay el cuidado de sostener la exposición en el orden, en la conducción de las cosas y las acciones que están dibujadas desde el primer impulso. En el cuento del Arlecchino que no consigo continuar y terminar me detiene el indeciso conocimiento del círculo total y de cada uno de los arcos que completan la circunvalación. Todo esto en cuanto a lo que escribo. Mas, en cuanto a lo que vivo, la visión del orden es más precisa, más estable y más abrumadora. Este diario puede ayudarme (Bó, 1950, “17-11-1950 17-10-1952”).

Arlecchino se perdió. Pero sabemos ser un traidor. Sirve a dos amos. Es un sofista, un logólogo. Curiosamente, la anotación de Bó es contemporánea de una placentera visita suya a Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), un escritor y sociólogo bahiano, de extracción católica, que proponía la *reducción sociológica* como una forma de acusar el impacto de la condición colonial en la escritura y la teoría (Bó, 1958, p. 100). En sintonía, Haroldo de Campos (1962) inscribiría sus primeras intervenciones en la órbita de la mentada reducción sociológica¹⁵, una forma de cuestionar el hipotético carácter universal del humanismo criticado por Heidegger y, posteriormente, por Lévi-Strauss, Althusser o Lacan. A título ilustrativo, recordemos que Foucault también nos ha mostrado que el humanismo ha inventado, paso a paso, todas las soberanías sometidas, como son el alma (soberana sobre el cuerpo, pero sometida a Dios), la conciencia (soberana en el ámbito del juicio, aunque sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, aun cuando sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad ciudadana (íntimamente soberana, pero externamente adaptada a su destino), es decir que el humanismo sería todo aquello a través de lo cual se ha obstruido o aplazado el deseo de poder en Occidente, de tal suerte que, en el corazón mismo del humanismo, vive (en el doble sentido del término) la teoría del *sujeto*. La alternativa descansaría entonces en un des-sometimiento colectivo a la voluntad de poder que, en el caso de Bó, pasaba por la ontología política proto-renacentista:

Aprendí en De Sanctis el itinerario ontológico de Dante. Los indiferentes, aquellos que ni pecaran ni tuvieron caridad, que no fueron —en la prueba de los ángeles— ni fieles ni rebeldes (*né lo profondo inferno li riceve*) son despreciados por el poeta (*non ragioniam di lor, ma guarda e passa*). Los pasionales, los que fueron al pecado por la vehemencia de la pasión, es decir por el uso libérrimo de la libertad, son contados con la infinita ternura del florentino e individualizados en el diálogo (Francesca). Cuando la pasión

¹⁵ Al comienzo de su famoso y posterior ensayo “De la razón antropofágica”(1980), Haroldo reivindicaba que la cuestión de lo nacional y de lo universal, en especial, lo eurocéntrico en la cultura latinoamericana, que implica, a su vez, otras más específicas, como la de la relación entre patrimonio cultural universal y peculiaridades locales o, en forma más determinada, la de la posibilidad misma de una literatura experimental, de vanguardia, en un país subdesarrollado, había sido abordada en ese trabajo de 1962, con el auxilio de una reflexión de Engels sobre el problema de la división del trabajo en filosofía.

deviene malicia, cuando el pecado es producto del espíritu fraudulento con fuerza viciosa no hay más grandeza (Malebolge) (Bó, 1951, “17-11-1950 17-10-1952”).

Es por ello que la consigna de los orquídeos era “Dante o nada” (Bó, 1956, pp. 102-103). Dante o la *res nata*, la cosa nacida; por lo tanto, Dante es lo no-nacido¹⁶. A Dante, como dice Borges en el prólogo a los *Nueve ensayos dantescos* (1982), no se lo puede leer con inocencia porque lo universal no sería lo primero en aparecer, y mucho menos lo sublime o grandioso. A Dante le fascina la variada y afortunada invención de rasgos precisos. Los poetas proceden generalmente por hipérbolos, aunque ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia de una observación imperfecta. En Dante, sin embargo, no hay palabra injustificada. Así también, en su opúsculo sobre por qué, cuándo y dónde existe el arte (1986), Godo Iommi ejemplifica el misterio de la escritura con un pasaje del *Purgatorio* (Canto XXIV, v 52-4), que era una vieja bandera de los orquídeos:

En el canto 24 del *Purgatorio*, Dante se encuentra con Buonagiunta, hijo de Riccomo de Buonagiunta Orbiccioni degli Overardi da Lucca (1296). Buonagiunta es un buen poeta, pero no un artista. Intrigado por el Estilo Nuevo de Dante le pregunta cómo se escribe en tal camino.

—Buonagiunta: Mas dí si veo aquel que afuera

trajo las nuevas rimas comenzando

«Dueñas que tienen intelecto de amor».

— Dante: Y yo a él: «Yo soy un que cuando

Amor me inspira anoto y de tal modo

que lo que dicta adentro voy significando»”.

¹⁶ Macedonio Fernández (1996): “Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma, como el mundo, el ser, nos parece real porque hay ensueños. A él le encomiendo salvar la fantasía aquí, si todo falla; al Viajero que en la misma vida quizá no existió nunca” (p. 40). Para el umbral entre muerte y vida, ver la reseña de Deguy a “*Méduse et Cie* de Roger Caillois (Gallimard)” (1961).

Hay dos interpretaciones posibles del fragmento, aunque ambas coincidan en señalarlo como una condensada arte poética, que se enuncia como paradigma doxográfico, un objeto meramente filológico (Dante), cuya transmisión descansa en la repetición pura. Eso o nada. Entonces, en 1949, Bó entiende que, en ese pasaje, Dante define al poeta tanto material como metafísicamente. Lo hace en concreto porque es un amanuense, alguien que anota, esboza algo y, conforme el Amor le dicta, lo transcribe; pero es una definición igualmente metafísica porque quien dicta es Eros, no solo el amor de la tradición lírica, sino también el amor transcendente que mueve al universo, de tal suerte que inspiración y ética se reconcilian en la retórica¹⁷(Templer, 1980), o sea, en el destino. *“O dolce stil novo, amparado na tradição agostinoplatônica, fundamentava sua potência de ato criador no amoroso movimento do amante ao formoso modelo amado. Cantava mais que a mulher concreta —Beatrice, Laura, Dulcinea— a ideia, o modelo transcendente imponderável”*, lo que le permitía a Bó concluir que *“se se toma em conta a matéria ou língua, a essência emocional, a intelectual e fonético-estética compreenderemos que há uma simbiose de forma e conteúdo e uma interinfluência tal, onde nem sempre se pode determinar que elemento é gerador ou gerado”* (Bó, 1949, p. 15). De ese modo, con una discusión acerca del marco, como las propuestas por Arturo, Bó proponía una definición por el *conchetto* (que, en Dante, es idea, pensamiento, imagen, intención, acto de imaginación creadora o, en fin, *concepto*, pluralidad de sentidos que el manierismo y el jesuitismo tratarían de conciliar como aspectos simbióticos de la elocuencia ciceroniana y la filosofía aristotélica), que relativizaba la tensión entre centro y periferia, causa y efecto, activo y pasivo, precursor y epígono. Iommi, por su lado, entendía, casi cuarenta años más tarde, que esa definición permitía concluir que solo hay arte en los pliegues del deseo, algo que conservaba los pasos de su amigo Deguy (1965):

En la década del 60 se aglutina ese esfuerzo teórico en la revista *Tel Quel*, que cubre desde Georges Bataille y el erotismo, a Derrida pasando por Althusser y Roland Barthes. La descripción de los mecanismos de placer y el dinamismo social como prueba del encanto o fascinación del arte no pueden silenciar la exclamación del propio Marx que califica al arte griego, lisa y llanamente de ‘modelo inaccesible’. Fuente de placer, más allá de cualquier circunstancia histórica. Una afirmación semejante desliga la posible

causalidad histórico-psicológica de la obra de arte. La obra de arte es un modelo de la manifestación del ritmo, no de la armonía, que posee el ser humano. Emerge aquí o allá como una transgresión que indica por una parte su vínculo con lo instituido, al que modifica, y por otra su autonomía, por cuanto cada obra se autosustenta con su lógica peculiar. Estas cadencias del trazo que manifiesta al par lo continuo y lo discreto fue aprehendida por Nietzsche contemplando a Heráclito (Iommi, 1986, pp. 8-13)¹⁸.

En *Estancias*, Agamben (2001) pondera que la idea de que el Amor *spira* debería ser restituida a una cultura neumatológica, en que el sentido metafórico no está separado del sentido recto. El Amor *spira* porque eso es esencial y específicamente un *moto spiritale*, así como la palabra *spirito*, en el vocabulario dantesco, debe entenderse en referencia a una cultura que comprende la sonoridad neumo-fantasmática. Dante, en una palabra, funde el *spirare* del Amor a una teoría del signo lingüístico, que es, al mismo tiempo, reconstrucción de una teoría medieval del espíritu, como anticipación del propio espíritu fantástico (Agamben, 2001, pp. 213-224). Estamos pues ante un claro ejemplo de doxografía, un fantasma, una ficción compartida que sueña atrapar el origen y una disciplina que gira en torno al copista, cuyo inspirado paradigma es la exactitud en la repetición. No olvidemos otras propuestas simultáneas: *Zama*, *Yo el Supremo*, *Em liberdade*. En efecto, la doxografía, una estrategia para ir más allá del libro, reitera informaciones cuyo valor depende de la cercanía al origen y de la desactivación de intermediaciones¹⁹. La erudición como pura forma, como una rama de la literatura fantástica, fue uno de los instrumentos usados por los orquídeos para incorporar la reproducción, ya explorada por los arturistas, de tal suerte que podríamos definir su escritura como una cita diseminada, aunque sin curvarse a la autoría. Paradoja: la letra ya no vale nada, pero por eso mismo debe ser transmitida literalmente.

¹⁸ En la previa traducción de Gerardo Mello Mourão, uno de los orquídeos, le sigue a la cita la siguiente ponderación, inexistente en castellano: “*A inspiração é o traço de amor que dita –através de todas as technês– e se manifesta cruzando significados. Essa é a distinção entre um bom poeta e aquele que é forçado por Amor, traço, Musa etc. a fazer Arte*” (Iommi, 1985, p. 48). Las ilustraciones, sin firma ni marco, son muy probablemente del editor de arte de la revista, Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, Tunga (1952-2016), escultor, dibujante y *performer*. Cf. Brett (2005) y Basualdo (1998).

¹⁹ Para ver Deguy consejero de Gallimard, cf. Bourdieu (1999).

Es en ese sentido de *literalidad* (Zourabichvili, 2023) que debemos entender experiencias como la traducción colectiva de los seis últimos cantos del *Purgatorio* (1966), realizada por Iommi, Deguy, Fédier, Girola, Marteau, Simons y Tronquoy, cuyo objetivo era “*faire venir Dante en poète*”. La iniciativa en verdad había sido precedida por una emisión radiofónica, “*Dante en notre temps*”, en septiembre de 1965, en que Umberto Eco, Edoardo Sanguineti y Philippe Sollers, trazaban coordenadas luego recuperadas por la revista *Tel quel* (nº 23, otoño 1965). El ensayo de Sollers, “*Dante et la traversée de l’écriture*”, reaparecería en *Logiques* (1968) y luego en *La escritura y la experiencia de los límites* (1971). Está claro que, en el caso del colectivo de la *Revue de poésie*, afrancesar a Dante no era superior a Dante mismo, aunque el objetivo, así como Góngora quería “latinizar” el español, era en verdad un extrañamiento, italianizar el francés, pero no el francés cotidiano, sino una lengua intermedia, suspendida entre los tiempos, y esa suspensión se reflejaba, asimismo, en la disposición gráfica del poema²⁰. Tal extrañamiento obedecía a la concepción rimbaldiana de la poesía (“*Il n’est de poésie que de la connaissance par la quête*”), contacto con una región inquietante, donde no hay buenos ni malos, hombres o dioses y donde se persigue, al mismo tiempo, una presencia sagrada y miserable, terrible y fascinante, que es la presencia de la materialidad de lo muerto y la fantasmática elusividad de lo viviente, lo cual hace que esa búsqueda de conocimiento penetre hasta lo más inamovible de la cultura, la misma piedra catedralicia, para insuflarle nuevo sople²¹. *Amor mi spira*. Ese extrañamiento lo vuelve también al poeta alguien que es el mismo Estado (todo gran poeta es nacional), pero sin *estado*²².

²⁰ «*La disposition des mots en groupes sur la page, ménageant la continuité et la discontinuité, les ruptures, les pauses, les enchaînements..., etc., favorise la littéralité. Elle permet de conserver les moments où le texte original débouche lui-même sur le blanc : fins de vers, fins de tercets, fins de chants ; elle est plus efficace que la ponctuation : l’isolement des groupes grammaticaux qui édifie le sens peut être transposé ainsi le plus souvent dans l’ordre voulu par Dante*» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, pp. 1-2).

²¹ El poeta, «*il délivre le chant tenu dans la pierre romane et franchissant le monde aérien où flambe la cathédrale il s’élance non pas vers l’inconnu, mais dans l’espace du souffle vers la connaissance*» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, p. 17).

²² «*La poésie révèle le caractère poétique des choses, même en celles qu’on lui croit le plus étrangères. Rien n’est plus malaisé à admettre, aujourd’hui, que cette vision poétique des choses, et c’est pourquoi Dante a beaucoup à nous apprendre. Ainsi aucun “engagement” de la poésie en des actions qu’on suppose autonomes*

El colectivo de la revista, sensible a la reciente traducción francesa, firmada por Maurice de Gandillac, del célebre ensayo de Benjamin sobre la tarea del traductor, pero no menos a las experiencias de Pierre Klossowski traduciendo la *Eneida*, Yves Bennefoy encarando nuevamente el *Hamlet* o Henri Meschonnic publicando su *Chant des chants*. entendía así que la poesía es afigural, aunque el ser en ella se multiplique, no obstante, en el modo de un *como*, comparecencia universal que es también una *comparación* de sus elementos (la gramática, la retórica, la mitología)²³. El ser no es solo *más de una lengua*, sino intersticio *entre* las lenguas («*L'être est originellement pris dans les langues, il n'y a qu'à remonter attentivement les filets. Les langues! Pluriel! L'être est babelisé*», Deguy, 1966, p. 27).

Después de las glotonerías didácticas o políticas de la poesía, muy inconsciente de sí misma, se anunciaba pues, nos decían, la moderna edad de la poesía: edad de la contracción, como se ve en la rima, practicada de modo *atolondradicho*²⁴. El poeta debe entonces escribir la gramática como poema²⁵. Prefigurando aquello que Sloterdijk

(politiques par exemple) ne peut venir garantir de l'extérieur 'l'intérêt' du poème. Au contraire, nous pourrions dire que par état le poète est sans état ; celui qui suspend tout engagement pour révéler l'assise poétique de tout état. Tels sont les grands poètes modernes, de Hölderlin à Trakl, Leopardi, Mallarmé, Hopkins, Reverdy ... etc.» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, p. 18).

²³ «C'est la multiplication de l'être en relation dans toutes ses parts sur le mode du comme, qui la requiert. Cette comparution universelle qui est en elle-même comparaison ; ou bien la poésie n'est qu'un passe-temps enjolivant, ou bien elle pense que l'être est poétiquement disposé, qu'il est fable de lui-même, parabole, de sorte que dire l'être selon ses tournures propres, selon cette articulation originelle que nous pouvons appeler symbolique, c'est le dire par figures et mouvements, tels que métaphores, appositions, métonymies, exclamations, etc. La logique de la poésie, c'est la grammaire, la prosodie, la rhétorique, la mythologie» (Deguy, 1996, *Revue de poésie*, p. 25). Para la comparecencia de lo común, ante la caída del comunismo, ver Bailly (1991).

²⁴ La rima puede ser paronomástica e interna, al estilo joyceano. «Prenons l'exemple de la rime. Nous mesurons mieux aujourd'hui le sens de la rime par la généralisation de l'homophonie, des allitérations, des paranomases - des jeux de mots (depuis Joyce). Et que la rime ne doit ou ne peut plus être assignée à désinence mais intérieure, et cryptogramme de multiple manière. Comme le feu entre deux homologues, deux morceaux de bois par exemple, ainsi le sens peut jaillir de l'ambiguïté de deux homonymes devenant synonyme par la rime» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, pp. 32-33).

²⁵ «Le poète témoigne du caractère non-conventionnel du langage naissant, de l'origine comme parole, et témoigne que Babel est première ; d'où vêt envoûtement, cette ivresse peu ordinaire, qu'il lui arrive de

atribuiría a Derrida, su condición *egipcia*, jeroglífica, los traductores afirmaban el nacimiento simultáneo de los signos y los dioses, es decir, la escritura como don conjunto de Hermes y Thot. Por ese mecanismo, el poema solo rescata, perpetuamente, ese nacimiento simultáneo²⁶, una vez que la revelación primordial es que el sentido primigenio es siempre el secundario. Alegoría y tautología son pues una unidad: una remite a la otra. Así también el poema dantesco descansa en la mutua remisión del macrocosmo al microcosmo. Nada es extraño a esa *divina comedia*, naturaleza, eros, historia, mística, moral, política, filosofía; pero todo se funde en el atañer para (por el fuego) volverse rosa, archimetáfora de lo visible. En último análisis, la experiencia colectiva de traducir a Dante rescata la noción, más tarde teorizada por Deguy, del ritmo como figura; y por esa vía, hay algo de pierremenardesco en ese esfuerzo de escribir a Dante, prescindiendo de la interpretación²⁷.

Miss Noailles

En mayo de 1968, la filósofa francesa Barbara Cassin, a quien Iommi y su grupo (Michel Deguy, Jorge Pérez Román, Joséé Lapeyrère, Juan Pablo Iommi...) apodan *Miss Noailles*²⁸, los reúne en un departamento suyo, en la calle de Lanneau, cerca del Collège de France, constituyendo una auténtica “mini-université alternative”. Allí el trabajo de

mentionner avec impudeur ; exaltation du poète qui invoque cette parole qui passe à travers lui (Muse)» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, pp. 40-41).

²⁶ El poeta, «[...] *il n'ignore pas davantage que le politique-tyran se voudrait, lui seul, Maître des correspondances, promulguant l'urgence, les priorités, les hiérarchies, prévalences et équivalences... : Il sait que l'homme n'est pas le maître des symboles ; que le centre n'est rien d'unique ; que c'est la valeur d'échange qui fonde la valeur d'usage ; que le langage, réseau des ambiguïtés, est l'ésotérique, en un sens qui a besoin du grand jour; qu'il n'y a pas de clé du symbole mais que c'est le symbole qui est la clé*» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, pp. 67-68).

²⁷ « J'ai signalé dans la *Commedia* et le *Quichotte* la présence du rythme : mots avec le désert. Cette parole qui advient sans appartenencia à aucun moi, est pour tous - il importe par qui et pour qui. Je crois que le combat de la poésie depuis Rimbaud, le combat spirituel, se place à cette frontière. Ce n'est pas tant le problème de tel ou tel poète que le combat de la poésie elle-même objective, qui me permet à aucun poète de se tirer d'affaire ». IDEM – *ibidem*, p.96.

²⁸ En el siglo XVIII, la condesa de Noailles, conocida por quisquillosa, fue bautizada por María Antonieta como *Madame L'Etiquette*.

logología, en que el discurso es pensado en relación a sí mismo, o digamos, en que la lengua se espejea en *lalengua*, redefine, quince años después, la primitiva performance chilena y, aunque cada uno se dedica a lo suyo, todos se encuentran *autour*, es decir, como *autores* errantes que, en la más absoluta disyunción, comprenden que, para hablar, hace falta el caos. Entre todos ellos, Godo, liderando como Sócrates²⁹, o como un sacerdote etrusco, según evoca Bó, que, con gusto asiático por epígonos y funerales, obedece a la premisa de Lautréamont, “*la poésie doit être faite par tous*”.

Esa experiencia, *autour*, de estos autores aún sin nombre, sería indispensable, admite Cassin, para su más ambicioso proyecto, el *Diccionario de intraducibles*³⁰, movilizándolo ciento y cincuenta personas, entre las cuales Charles Baladier, Etienne Balibar, Marc Buhot de Launay, Jean-François Courtine, Marc Crépon, Sandra Laugier, Alain de Libera, Jacqueline Lichtenstein, Philippe Raynaud, Irène Rosier-Catach, Éric Alliez, Alain Badiou,

²⁹ «Godo avait aussi inventé la Phalène, une sortie poétique improvisée toutes traditions confondues. ‘Phalène’, le mot s’était trouvé en ouvrant le dictionnaire au hasard et en posant le doigt sur la page. On se brûlait les ailes à tout bout de champ. Comme on s’arrêtait en pleine nuit et que les sites les plus sauvages sont souvent ceux des décharges publiques, on se réveillait près d’une poubelle. Godofredo déclamaît au petit matin : ‘Je suis le ténébreux, le veuf, l’inconsolé.’ Rue de Lanneau, nous à géométrie variable, nous de toutes les générations, nous de toutes les disciplines, lisions ensemble. La rue de Lanneau est réunie sur une photographie-mémoire, j’ai la plaque de cuivre gravée, je connais les noms des vivants et des morts, des célèbres et des oubliés, des aimés, des passants considérables, de ceux que je revois encore aujourd’hui en chair ou en rêve. Deguy Godo Perez-Roman Tronquoy Beaufrét Breton Fourcade Fédier Vezin Lévy Bontemps Davreux Huraut Josée Juan Pablo Laurette Dalla Fior Vergnioux j’en oublie, une trentaine sur la plaque photographique en cuivre que l’on m’a offerte en partage. Au travail, chacun à sa manière, mais tous *autour*. *Autour* de quelque chose à comprendre et à faire, même si Godo jouait l’aimant, c’était l’objet commun qui commandait. On filmait ‘la disjonction absolue’, on lisait la Théogonie d’Hésiode (‘pour parler, il faut le chaos’), la Rhétorique de Quintilien, le Banquet de Platon. Perez-Roman nous a peints la coupe à la main sur un immense papier kraft qui occupe tout un mur à la maison - enfin les hommes, pas les femmes : Robert Davreux, divinement beau en Alcibiade pampré, Jacques Bontemps en Aghaton constipé, et Godo en Socrate, avec ventre blanc et sereine attention» (Cassin, 2020, pp. 95-96).

³⁰ Consultar: Cassin (2004, 2008, 2013, 2014, 2011, 2018). Su maestro, Michel Deguy se había ocupado ya tempranamente de la cuestión en “La difficulté de traduire” (1963).

Remo Bodei, Jeanne-Marie Gagnebin, Marie-José Mondzain o Catherine Malabou, a lo largo de quince años de trabajo. La traducción debe ser hecha por todos³¹.

Cassin acuña entonces lo intraducible a partir de lo Real lacaniano (*"l'intraduisible, c'est plutôt ce qu'on ne cesse pas de [ne pas] traduire"*, Cassin, 2004, p. XVII). Por eso, un intraducible no es lo que no traducimos, sino algo que, pese a todo, se traduce. Es aquello en que no dejamos de trabajar por traducirlo. Pero, al hacerlo, surgen las cuestiones. Cargando la integridad de equívocos en que la historia ha permitido persistir, toda lengua tiene homónimos y es a partir de una lengua extranjera que detectamos los homónimos de la propia lengua, es decir, que hablar es siempre hablar más de una lengua, *plus d'une langue*, la fórmula usada por Derrida para, abreviadamente, definir la desconstrucción, pero utilizada por Cassin para rehabilitar la sofística de su misma logología, la estrategia del montaje doxográfico, que supone abandonar el dualismo y dejar de evaluar lo dicho en términos de verdadero o falso, bueno o malo, y pensar, en cambio, que siempre puede haber algo mejor. Al fin y al cabo, toda traducción es un saber hacer con las diferencias. Los orquídeos, y con ellos luego Deguy o Cassin, no practican una ontología, un discurso sobre el ser, sea este americano o universal; y así como Gorgias compuso su *Tratado sobre el no ser*, todos comprenden en cambio que el no ser (Dante) es del mismo modo que el ser es, lo cual supone un énfasis sofístico en la fuerza performativa del discurso, algo que no tiene que ver con la verdad, sino con la performatividad ella misma, una energía que, al mejor estilo Rimbaud, transforma el mundo y lo vuelve a fabricar, como fuerza política construida a partir del acontecimiento. De allí el interés de Cassin por el psicoanálisis, por ser un lenguaje que actúa tanto como expresa.

En *La Nostalgie* (2022), Cassin nos dice que hay tradicionalmente un desafío para la acción: la nostalgia o la tierra prometida. Dante invierte el simbolismo homérico de

³¹ «C'est un **nous** qui traduit. Ce fut un travail ensemble. La traduction doit être faite par tous, puisque c'est de la poésie qu'il s'agit. Quand on traduit à plusieurs, il arrive ceci : aucun traducteur "ne peut s'embarquer dans une 'idée à lui', se préférer sans cesse dans la ligne d'une 'vue', de Dante, par exemple, qu'il voudrait soutenir ; il est sans arrêt contestée, rappelé à l'ordre par les autres ; "Nous" nous assurons contre ces paresseuses inévitables qui font qu'on finit par se contenter de ce mot et de cette tournure. Tout est proposition, contestation, contrainte à une nouvelle proposition, jusqu'à ce que, comme dans un dialogue socratique, il semble à chacun qu'on peut se (re) poser sur cette forme» (Deguy, 1966, *Revue de poésie*, pp. 8-9).



Ulises, retornando a Itaca. Es ahora un emigrante que no desea más el regreso y se vuelve símbolo de un conocimiento que solo busca explorar e investigar *l'inconnu*. Sin límites. Por eso a su héroe, Dante lo manda al Infierno porque, a diferencia de Eneas, no respeta los límites de la razón y, aunque naufrague, le da chance a la fe. Rimbaud, con su *Saison en Enfer*, es su heredero. Es, como diría Bó, uno de los pasionales, los que fueron al pecado por la vehemencia de la pasión, es decir, por el uso libérrimo de la libertad. Un logólogo. Para los incrédulos, sin embargo, ese Ulises que parte para un radical e improbable más allá, se parece más a Ulises que el mismo Ulises, alguien ansioso ahora por la vuelta y que se instala cómodamente en su palacio, como rey sabio, patriarca y buen esposo. Ejemplo de virtud. El de Dante, no obstante, es de hecho un Ulises *polutropos*, que no cesa de inventarse una vida, una vuelta más, para no ser, exactamente, un ser doméstico, sino alguien "*à sa place en place*" (Cassin, 2022, p. 651).

En su poética, Godo Iommi también se apropia de una definición de estirpe dantesca, que prioriza el modo mismo del ritmo³², como una variable que constituye la lengua y acaba así con la idea de una lengua originaria, dividida y abastardada, a causa de la soberbia humana y de la división del trabajo, indicadas como torres de Babel. Dante dice, entonces, que cada lengua es una apertura real y que su sentido manifiesta el ritmo, que es la lengua en cuanto algo resplandeciente.

La aventura de la palabra que aquí y en los cielos manifiesta el ser en el hombre. Quiero recordar algo. Cuando decimos caída de significados no pretendemos ignorar que toda palabra lo tiene. Queremos indicar que no es la cota privilegiada de la palabra, que es simplemente un parámetro más, como la pronunciación o caligrafía que interviene como elemento constitutivo en la construcción de un sentido. No cuenta ya la dualidad lógica de fondo-forma, pensamiento-lirismo, continente-contenido, ideología-discurso, etc., para acercarse a la *poiesis*.

En nuestras horas lo desconocido deja de lado esos instrumentos quirúrgicos. No hay ya tema y expresión. Hay lenguaje. Es en la arquitectura íntima del lenguaje, que es otra cosa que la lingüística, donde y con el cual el cobre despierta clarín. La crítica artística todavía no sabe nada de esto. Es vetusta, como las cátedras. Aun a riesgo de equívocos

³² Michel Deguy toma el ritmo como figura, apoyado en el seminario de Heidegger con Fink sobre Heráclito. Cf. Deguy, 1999, pp. 56-63.

con palabras mediocres quiero decir que todo arte para serlo es de suyo vanguardia (término en desuso). Todo arte. No solo las bellas artes. Esta lucidez permitió a nuestro siglo borrar las supuestas fronteras entre pensar, ciencia, técnica, oficio y poesía. Ya otra videncia permite ver un algoritmo matemático con la intensidad de un poema, el arrojado de un Wittgenstein o de un Heidegger, la invención de los cuanta de Plank, las finuras de un auto Fórmula 1, etc. y aún más, nos permite leer la historia de la mente humana con toda libertad. También en 1852 se produjo en ciencia el salto semejante al de Baudelaire en la poesía (Iommi, 2016, p.107).

En sus fragmentos sobre las sectas del *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin (2005) destaca [5a, 2] el trabajo del médico fusionista Louis-Jean-Baptiste de Turreil (1798-1863), muy marcado por Fourier, para quien el comportamiento de la sustancia universal era determinado por tres procedimientos, la emanación, o sea la facultad de la substancia universal por expandirse infinitamente fuera de sí misma; la absorción, propiedad de la materia de volverse infinitamente sobre ella misma, y la asimilación, que es la posibilidad de la materia en penetrarse íntimamente a sí propia. De ese punto de vista, los muertos son multiformes y existen simultáneamente en múltiples dimensiones. Ya los hombres necesitan esforzarse mucho por la mejoría de la tierra, iluminada por una luz única (*unilumière*), que tras haber dejado atrás un estadio plural de muchos soles, concentra ahora, en esa única luz universal, las potencialidades de la región universalizante. La secta de los orquídeos ensaya, epigonalmente, una resistencia que, como diría Deguy, se sitúa entre dos intervalos, el de la tenebrosa *psyché* y el del mundo infinito, como el mapa que se posa sobre el regazo del aventurero, como un cielo suspendido que se ilumina por el vórtice del cosmos y el magma mismo de la libertad individual³³. *Ailleurs*. Más allá.

³³ Deguy sitúa ese heideggeriano claro en el bosque «entre ... entre ces nuées obscures que sont la ténébreuse *psyché* (inconscient) et l'infinité du monde (univers); s'interposant comme une carte sur les genoux de l'aventurier des îles au trésor, comme une chemise angélique sèche qui tient à un fil, ou les oriflammes japonaises dans le vent du film; comme un ciel suspendu qui (s')éclaircit entre le vortex du cosmos et le magma de ma liberté» (Deguy, 2000, pp. 19-20).



Referencias

- Agamben, G. (2001). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Trad. Tomás Segovia). Pre-textos.
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte* (Trad. Tomás Segovia). Pre-textos.
- Bailly, J. C. y Nancy, J. L. (1991). *La Comparution*. Christian Bourgois.
- Basualdo, C. (Ed.). (1998). *Tunga: 1977-1997. Textos de Paul De Angelis, Reinaldo Laddaga y George Pattison*. Center for Curatorial Studies, Bard College.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes* (Trad. Luis Fernández Castañeda). Akal.
- Bó, E. T. (1951). Registro de 13 de marzo 1951 en “17-11-1950 17-10-1952” [Manuscrito inédito]. Colección João Batista Lanari Bo.
- Bó, E. T. (1935). Guerra en el continente de la paz. *Addenda*, año 4, 1, 5-6.
- Bó, E. T. (1942). Poema. *Nadie parecía*, (3), 52.
- Bó, E. T. (1944). Vicente Fatone: Introducción al conocimiento de la filosofía en la India. *Letras de México*, 23, 277-278.
- Bó, E. T. (1945). *Papeles de Recienvenido* – Macedonio Fernández. *El Hijo Pródigo*, a. 2, 7(24), 186.
- Bó, E. T. (1949). Parágrafos sobre Camus. *Letras e Artes*, año 4, (131), 15
- Bó, E. T. (1949). Uma disputa poética do século XVI. *Letras e Artes*, (140), 15.
- Bó, E. T. (1950). Registro de 17 de noviembre de 1950 en “17-11-1950 17-10-1952” [Manuscrito inédito]. Colección João Batista Lanari Bo.
- Bó, E. T. (1958). A redução sociológica (Guerreiro Ramos). *Diálogo*, (10), 100-101.
- Bó, E. T. (1983). *Los cuadernos del hombre verde*. Viña del Mar.
- Bó, Efraín. (1956). Uma antropologia angélica. *Diálogo*, (3), 102-103.
- Bourdieu, P. (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (126-127), 3-28.
- Brett, Guy. (2005). Tunga: tudo simultaneamente presente (Contra Tapa). En Katia Maciel (Ed.), *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*.

- Cáraves Silva, P. (2007). *La Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura desde la Hospitalidad*. Editorial Académica Española.
- Cassin, B. (2004). *Vocabulaire européen des philosophies - Dictionnaire des intraduisibles*. Seuil-Le Robert.
- Cassin, B. (2008). *El efecto sofisticado* (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica.
- Cassin, B. (2011). Hipótesis I (pp. 68-70). En B. Cassin y A. Badiou (Eds.), *Heidegger. El nazismo, las mujeres, la filosofía* (Trad. Horacio Pons). Amorrortu.
- Cassin, B. (2013). *Jacques, el sofista. Lacan, logos y psicoanálisis* (Trad. Irene Agoff). Manantial.
- Cassin, B. (2014). *Más de una lengua* (Trad. Vera Waksman). Fondo de Cultura Económica.
- Cassin, B. (2020). *Le bonheur, sa dent douce à la mort. Autobiographie philosophique*. Fayard, 2020.
- Cassin, B. (2022). La Nostalgia (pp. 629-688). *Ce que peuvent les mots. Philosophistiser*. Bouquins.
- Cassin, B. y Badiou, A. (2011). *Heidegger: el nazismo, las mujeres, la filosofía* (Trad. H. Pons). Amorrortu.
- Cassin, B. y Sferco, S. (2018). *¿Qué es la traducción?* Libros del CCK. Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina.
- De Campos, H. (1962). A Poesia Concreta e a Realidade Nacional. *Tendência*, (4), 83-94.
- Deguy, M. (1961). *Méduse et Cie* de Roger Caillois (Gallimard) [Reseña]. *La Nouvelle Revue Française*, 17(97), 130-34.
- Deguy, M. (2000). *La raison poétique*. Galilée.
- Deguy, M. (1963). La difficulté de traduire. *La Nouvelle Revue Française*, 21(126), 1135-1139.
- Deguy, M. (1965). Quelques notes en marge de la *Divine Comédie*. *Critique*, 21(221), 827-840.
- Deguy, M. (1977). Écrire la psychanalyse. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, (16), 213-220.
- Deguy, M. (1985). Etourneaux. *Le discours psychanalytique*, 15, 38.
- Deguy, M. (2007). *Réouverture après travaux*. Galilée.
- Deguy, M. (Ed.). (1966). Dante. *Revue de poésie*, 70, 1-105.

- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (Trad. José Luis Pardo). Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2023). *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affect, 1*. Minuit.
- Dufourmantelle, A. y Derrida, J. (2006). *La hospitalidad*. De la flor.
- Fédier, F. (1989). *Hölderlin Revolución Modernidad* [Conferencia en el Seminario de Jacques Rancière]. Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Arte.
- Fédier, F. (1995). *Ver bajo el velo de la interpretación (Cézanne y Heidegger)*. Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Arte.
- Fédier, F. (2006). *L'art en liberté: Aristote, Baudelaire, Proust, Flaubert, Cézanne, Kant, Matisse, Heidegger*. Pocket.
- Fédier, F. (2007). *Voix de l'ami*. Éditions du Grand Est.
- Fédier, F. (2008). *Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute*. Le Grand Souffle.
- Fédier, F. (2009). *L'imaginaire*. Éditions du Grand Est.
- Fédier, F. (2012). *L'humanisme en question: pour aborder la lecture de la 'Lettre sur l'humanisme' de Martin Heidegger*. Le Cerf.
- Fernández, M. (1996). *Museo de la Novela de la Eterna* (Ed. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, 2a ed.). ALLCA XX.
- Foucault, M. (1999). El pensamiento del afuera. En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales* (vol. 1). Paidós.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Góngora, L. (1991). *Première Solitude*. Orphée/ La Différence.
- Guimarães Rosa, J. (1958). *Grande sertão: veredas* (2a ed.). José Olympio.
- Guimarães Rosa, J. (1967). Aletria e hermenéutica (pp. 140-141). En *Tutameia. Terceiras Estórias* (4a ed.). José Olympio.
- Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. Serbal.
- Heidegger, M. (2006). *Carta sobre el humanismo*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza.

- Iommi, G. (1971). *Notas a propósito de vida, trabajo y estudio y el real sentido contemporáneo de la hospitalidad como forma de vida cotidiana en la Ciudad Abierta* [Manuscrito]. Viña del Mar.
- Iommi, G. (1981). *Tratado La Santa Hermandad de la Orquídea*. Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV.
- Iommi, G. (1985). Por que, como e quando existe Arte? *Cadernos Rioarte*, año 1, (3), 48-51.
- Iommi, G. (1986). ¿Por qué, Cómo y Cuándo Hay Arte? *Revista Universitaria*, (19), 8-13.
- Iommi, G. (2016). *Poética I. Hay que ser absolutamente moderno*. Ediciones Universitarias de Valparaíso/ Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Meschonnic, H. (1999). Le rythme dans la figure ou il faut soigner ce rhume. *Littérature*, (114), 56-63.
- Rothfuss, R. (1944). El marco: un problema de plástica actual. *Arturo*, (1), 60-61.
- Templer De Bonfils, M. (1980). "Quando Amor Mi Spira, Noto ..." (*Purg.* XXIV). *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 79-98.
- Zourabichvili, F. (2023). *La literalidad y otros ensayos sobre arte* (Trad. Pablo M. Rodríguez). Cactus.