

La elipse americana: volver de la nada y volverse a ir a la nada

American Ellipsis: Back from Nothing and Getting Again to Nothing

Raúl Antelo

(Universidade Federal de Santa Catarina)

antelo@floripa.com.br

RESUMEN

El pensamiento contemporáneo es una fuente fundamental de figuras desarrolladas por la tradición neobarroca (en especial, Eugeni d'Ors y sus admiradores latinoamericanos), así como la estética contemporánea es también una referencia de la Historia por venir. El poder de la ficción es el poder de conceder a la figura su misma ausencia de figurabilidad, que es el dominio de toda figura.

Palabras clave: Eugeni d'Ors; negativismo contemporáneo; Goya; no-figuración; anacronismo.

ABSTRACT

Contemporary thought is a major source of figures developed by neo-Baroque tradition (particularly Eugeni d'Ors and his Latin-American followers) as well as Contemporary Aesthetics is also a reference for History to come. The power of fiction is this power to give the figure to this figurelessness, which is the realm of every figure.

Keywords: Eugeni d'Ors; contemporary negativism; Goya; figurelessness; anachronism.

MÁS que por las certezas de un desarrollo continuo y ascendente, nuestra época se pauta por la intuición de que el reconocimiento de la ausencia de otra vía, literalmente la *aporía*, esa que para nosotros se manifiesta en la ausencia de un afuera y de un Otro, es la única experiencia posible para el hombre. El último cuarto de siglo XX fue marcado, en efecto, por una hermenéutica barrocoamericana (Lezama Lima, Severo Sarduy, Haroldo de Campos), que ya no perseguía el diálogo ni el consenso iluministas, sino una polifonía sin fusión homogénea, un disenso frecuentemente *dispars*, disparatado, crítico de la racionalidad hegemónica y de todo tipo de dogmatismo filosófico y político. La actual agonística, en particular, recuperando las categorías de lucha, tensión y conflicto, nos ayuda además a repensar la situación sociopolítica de lo contemporáneo que, como mecanismo de reflujos sobre la reflexión europea, marca la neutralización de Baudelaire (y la moda) como *telos* moderno, en beneficio de Goya (y la guerra) como base de una teoría de la Modernidad, algo que, sin ir más lejos, se constata en la obra de Georges Didi-Huberman, en especial, su concepto de *sublevación*¹.

Un siglo atrás, en 1924, José Moreno Villa traducía, a pedido de Ortega y Gasset, para figurar en su Biblioteca de ideas del siglo XX, los *Principios fundamentales en la historia del arte* (1915), en que Heinrich Wölfflin defendía una historia del arte sin nombres (*Kunstgeschichte ohne Namen*), de la cual derivan tanto la voluntad de Paul Valéry de realizar algo semejante en la literatura, como su traducción borgiana, el concepto de *anacronismo deliberado*², para no mencionar el anonimato forzado de una publicación de vanguardia como la *Da Costa. Le Memento Universel* (1950), cuya enigmática viñeta pedía *Ane au nid mat*,

¹ Ver Mouffe; Bertorello y Rossi (destaco, en particular, el ensayo de Beraldi). Ver asimismo Hansen. Pero no descartaría, muy por el contrario, subrayaría el *giro goyesco* que podemos observar en la obra de Georges Didi-Huberman, desde *Atlas* (2010) a *Sublevaciones* (2016), que, en pocas palabras, substituiría Baudelaire por el autor de los desastres de la guerra como héroe de la modernidad. El concepto aparece por primera vez en “Soulèvements poétiques (poésie, savoir, imagination)”.

² Para un desarrollo contemporáneo y latinoamericano del problema, ver Premat.

o la no menos anónima revista argentina *Literal* (1973-7). De manera sucinta ya establecía Wölfflin que,

Con extraordinaria y convincente acuidad se establece entonces una nueva manera “lineal” de ver el mundo frente a la pictórica del siglo XVIII. No se resuelve gran cosa con la aclaración general de que cada fenómeno engendra necesariamente su contrario. La interrupción seguirá siendo algo “anormal” y no se presentará nunca sino en relación con penetrantes variaciones del mundo espiritual. Si la capacidad de ver evoluciona casi por sí sola de lo plástico a lo pictórico, hasta el punto de que se pregunta uno si no se trata en realidad de una evolución puramente interna, en el retorno de lo pictórico a lo plástico el impulso cardinal proviene seguramente de circunstancias externas. No es difícil la demostración en nuestro caso. Es la época en que toma nueva valoración el ser en todos los terrenos. La nueva línea adviene al servicio de una nueva objetividad. Ya no se sigue queriendo el efecto total, sino la forma particular; ni el encanto de una apariencia imprecisa, aproximada, sino la figura tal como ella es.

[...]

Pero el caso de la renovación artística de 1800 es insólito; tan insólito como las circunstancias de época que le acompañaron. Dentro de un lapso de tiempo relativamente corto pasó entonces la humanidad occidental por un proceso de profunda regeneración. Lo nuevo se planta en franca oposición frente a lo viejo, y en toda la línea. En realidad parece como si todo pudiera comenzar otra vez.

Un examen más atento evidenciará pronto que el Arte no ha retrocedido por esto a un punto en que ya estuvo de antes; únicamente la imagen de un movimiento en espiral es lo que se acercaría al hecho real. Pero si se pregunta por los comienzos de la antecesora evolución, será vano buscar una situación parecida en la cual haya interceptado pronta y resueltamente el camino de la tradición pictórica libre un deseo general de lo lineal y riguroso. Hay analogías en el siglo XV sin duda, y al calificar de primitivos a los cuatrocentistas se quiere decir que allá está el principio del arte moderno. Sólo que Masaccio se basa en el trescientos; y los cuadros de Juan van Eyck no son sin duda el principio de una dirección, sino el fruto de una pictórica evolución gótica tardía, que tiene un largo alcance retrospectivo. A pesar de todo, nada hay que oponer a que nos parezca esta arte –desde ciertos puntos de vista– la fase previa de la época clásica del siglo XVI. Sólo que lo viejo y lo nuevo engranan aquí de tal suerte, que es difícil hacer la división. Lo mismo vacila el historiador una y otra vez respecto al punto en que ha de abrir capítulo a la historia del arte moderno. No se adelanta mucho con pretensiones severas de “pureza” en la división de los períodos. En la forma vieja está contenida ya la nueva, como junto a la hoja marchita el nuevo brote (317-319).

En todo caso y de cara al siglo XXI, la historia de nuestra disciplina se nos presenta menos como una sucesión cronológica que como una duración de distintos regímenes de permanencia. El montaje de momentos azarosos en una mesa de combinaciones ilimitadas. Ninguna obra responde a nuestro presente sino que todas atienden a una demanda que extraen del futuro. Se trata así de determinar las reglas que gobiernan regímenes de simultaneidad temporal discordantes, en que la “vida póstuma” es evaluada como intersección de vectores temporales coexistentes. No se propone un *revival*, lo cual *volet nolet* todavía supone una temporalidad lineal, aunque no progresiva, sino que el desafío ahora consiste en superar esta concepción de la temporalidad a favor de una visión de tiempos coextensivos, trabajando en una suerte de topología de los plegamientos temporales, justamente, sobre la mesa, en el estudio (Ludueña Romandini, *La ascensión de Atlas* 38-39).

Una figura decisiva en esa reconfiguración epistemológica es Eugeni d’Ors. Quisiera detenerme en una serie de consecuencias de su visita a Argentina, donde es recibido por Ernesto Laclau (padre), en sintonía justamente con la nueva sensibilidad elogiada por su contrincante, José Ortega y Gasset, y en un clima de abierta efervescencia que cristalizaría con la Reforma Universitaria de 1918. Como fruto de esa visita, se funda en Buenos Aires, el 23 de junio 1917 y con la presencia de Rubén Darío, el Colegio Novocentista, integrado por el mentor académico y amigo personal de Macedonio Fernández, el bergsonianos Carlos Malagarriga, así como por otros escritores como Julio Noé, Benjamín Taborga, José Gabriel, Carlos Boglio, Juan Rómulo Fernández, Tomás Casares y Ventura Pessolano. En ese mismo clima novocentista, debe también entenderse el reportaje del escritor Valentín de Pedro a Eugeni d’Ors, en la revista *Plus Ultra*, a principios de 1918, donde el pensador catalán revela acompañar, de lejos, pero intensamente, la vida cultural argentina³. Más aún, en un autógrafo, declara:

³ [Leopoldo Lugones] “Me parece una de las personalidades más interesantes de la República Argentina. Es un gran barroco... Aquella *Historia de Sarmiento*, donde pasa de la exaltación lírica a la nota de diccionario... Debe ser un hombre ansioso de libertad, pero como los grandes barrocos del siglo XVIII, que luchaban por deshacerse de los viejos clásicos sin haber encontrado los nuevos... Porque hay clásicos nuevos... que los encuentra la generación siguiente. Los románticos de principio de siglo XIX. Parece que los escritores jóvenes están afanados por la creación del alma nacional, muy noble

Lugones es el más prodigioso inventor verbal de las cuatro Españas –la castellana, la nuestra, la de los portugueses y la de los americanos. Cada palabra antigua en boca de este poeta parece pronunciada por primera vez. Cada palabra nueva, parece inmemorial⁴.

A poco de fundado el Colegio, sin embargo, la feroz represión de la Semana Trágica, con su lujo de vitalidad, su abundante optimismo y su huelga militante, tan denostada por Ortega, hace crujir la armonía del instituto, dividiéndolo entre, de un lado, un sector abiertamente *reformista*, que abogaba por autonomía de la educación superior; cercanía entre sociedad y Universidad; laicidad de la enseñanza y respeto a todos los credos; separación entre Iglesia y Estado; anticlericalismo y antimilitarismo; apoyo a los trabajadores en su lucha contra el capital y pleno empleo u oposición a la democracia electoralista y, por otro lado, en cambio, una segunda tendencia que rechazaba todos esos temas reformistas más radicales y prefería promover un sentimiento *nacionalista* más comedido y difuso.

Uno de los equívocos del viaje, precisamente, es que Eugeni d’Ors llega a la Argentina como *discípulo de Ortega*, no viendo la sociedad, o prefiriendo no ver, las diferencias entre ambos. Valentín Díaz, en su tesis *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX* (2016), ha destacado precisamente que, en *Lo barroco* (1935), d’Ors, nos plantea esa fuerza como una máquina (deleuziana) de lectura, cuyas cuatro características básicas serían la escatología, la disputa sobre lo moderno, el método y la reivindicación del anacronismo. En efecto, a diferencia de Ortega, d’Ors lee el mundo, en principio, como algo dividido en dos, según un paradigma bipolar clásico-barroco; pero, en cuanto bipolar, se trata de un paradigma estético no-vanguardista, es decir, un régimen que ya no trabaja con el tiempo-*Kronos* sino con el tiempo-*Eón*, lo cual le quita a la novedad todo su poder legislativo⁵, aunque le atribuya poder de redención, como

propósito. [...] Hemos pasado un período de silenciosa expectativa, en la que ha estado y está gestando una grande y nueva literatura...’. Lugones es entonces el hombre representativo de este momento” (Pedro).

⁴ La glosa se reproduce en d’Ors, *El nuevo Glosario* 206.

⁵ “¿Las transformaciones morfológicas en los organismos se verificarán, o no, según las mismas leyes que regulan aquellas otras transformaciones que pueden tener lugar entre las múltiples curvas representadas por una ecuación que confinara, a través de formas intermedias, cierto número de parámetros

en el cine de Jean-Luc Godard (Agamben, “Face au cinéma et à l’Histoire” X-XI)⁶.

Por eso, para d’Ors, era relevante la cadena de la sucesión histórica, aunque esto no significaba que abandonase la lógica de la transgresión, por el simple motivo que la dicotomía clásico-barroco era ella misma producto de ese principio. He ahí una de las paradojas del anacronismo: un refuerzo del mismo conocimiento histórico. Pero la postulación de una “tradición de malditos” barrocos, de la cual uno de los primeros sería Lugones, introduce además, en el pensamiento orsiano, una cierta noción de lejanía o extemporaneidad, que es, por lo demás, uno de los elementos de la teoría benjaminiana del aura. En cuanto al método del pensador catalán, deberíamos subrayar que lo barroco se construye en él como serie o lista disparatada, para retomar la categoría no sólo de Spitzer, sino de Bergamín (*El disparate en la literatura española*; “Pintar como querer”), lo cual significa que su eficacia depende menos de la coherencia interna de los elementos reunidos que del poder de arrastre, o sea, todo se subordina al poder de ficción que los somete a un determinado régimen de verdad. La mesa de montaje.

Un crítico brasileño, Araripe Jr., analizando la política panamericana en la región, propuso en 1909 el modelo epicicloidal para entender los vaivenes históricos de la expansión del capital. Coincidentemente, recordemos que, en *Las ideas y las formas*, d’Ors también llega a defender el esquema de la espiral,

arbitrarios, que pueden asumir sistemas distintos de valor? ¿El paso de una a otra forma se verificará a través de formas intermedias arbitrarias, o bien, únicamente, recorriendo aquellas que, entre tales formas intermedias, satisfacen la condición representada por la ecuación fundamental, que define la clase de curva considerada? Schiaparelli vota por la regularidad racional, al votar, en esta disyuntiva, por la disposición geométrica de la naturaleza. Schiaparelli encuentra, en tales exigencias de simetría, un límite a las posibilidades de ésta, y afirma, en parte al menos, su clásica disposición contra la tesis de su romántica potencia. La biología de Schiaparelli representa, respecto de la sucesión de formas en el espacio, lo mismo que la biología de Mendel significa respecto de la sucesión de formas en el tiempo: una rehabilitación del ‘tipo’ y, por consiguiente, de la ‘idea’, a expensas del ‘progreso’ y, por consiguiente, de la ‘fuerza’” (d’Ors, “Vida y geometría” 48-49). Con esa lógica cree d’Ors que las naciones latinoamericanas no llegaron sino a medias a realizar el pensamiento de Bolívar y “siguen pagando con su dispersión el precio de su libertad” (d’Ors, *La civilización en la historia* 151).

⁶ En clave americana, basta pensar en fotogramas de *La guerra gaucha* (Demare, 1942), película basada en el texto de Lugones, injertados por Glauber Rocha en *A idade da Terra* (1980). Ver también Didi-Huberman, “Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural” 39-70.

presente tanto en el pequeño molusco, como en la viruta de leña arrancada por el cepillo del carpintero o en la voluta ornamental de un arquitecto barroco. De ser así, es curioso pensar que los fotomontajes del gótico artista belga Victor Delhez, usando esas imágenes para ilustrar la caligrafía corralonera de Borges, tan luego en el primer número de *Sur*, es decir, en el corazón mismo de un proyecto orteguiano, instauren una lógica barroca (en sintonía con otros colaboradores de *Sur* como Henríquez Ureña o Mariano Picón Salas) que ni Borges ni Ocampo irían proseguir, aunque eso los alejase también del método constelacional benjaminiano, que se apoyaba en los mismos principios metodológicos que d'Ors⁷. En pocas palabras, entre Mallarmé y Valéry, la revista *Sur* prefiere quedarse con el discípulo. Eso marca medio siglo de la vida cultural de la región, entre 1930 y 1980.

Por último, y como consecuencia de lo anterior, esa torsión, reconocible tanto en un giro proverbial del lenguaje, como en la línea melódica de una composición musical o plástica, o hasta incluso a lo largo de un proceso político, en determinado período histórico, nos ofrecen un esquema formal encabalgado a dos dominios antitéticos, el espíritu y la naturaleza, la técnica y la magia, por lo cual es la temporalidad misma la que surge contorsionada en esos montajes bizarros⁸, que su autor denomina “sistemas sobretemporales” o “constantes históricas” (Lezama Lima las llamaría “eras imaginarias”) y cuyo objetivo último es redefinir el tiempo, ya no de acuerdo al historicismo factual del siglo XIX, sino fuera de toda sucesión cronológica. Es por ello que d'Ors entendía, antes que Kojève, que la arquitectura (y la política, como arquitectura del Estado) habría alcanzado la post-historia (d'Ors, “Metaglosa o glosa de glosas” 184). Estamos, en suma, ante un método intempestivo, *anacronista*, en que Eugeni d'Ors se enlaza, para atrás, a Nietzsche y, hacia adelante, con Didi-Huberman⁹.

⁷ “Un buen revolucionario se embriagará siempre ante el espectáculo de la actividad de un organismo; pero un buen conservador puede que suspire a menudo por la perfección de los cristales. Y otros, que no son precisamente conservadores, también” (d'Ors, *El nuevo Glosario* 26).

⁸ D'Ors, como Benjamín, los asocia a terremotos, del que el de Lisboa, que precipitó la entrada de las Luces en Portugal y, por ende, el fin del colonialismo, sea para ambos paradigmático (d'Ors, “Sobre el prospecto de una biblioteca histórica”). Ver también d'Ors, *Goya y lo goyesco*.

⁹ Una de sus primeras manifestaciones es la contribución de Didi-Huberman para la 24^a Bienal de São Paulo, dedicada a la antropofagia: “Disparates sobre a voracidade” 190-196.

Crisis

En 1931, en consonancia con la gran crisis del capitalismo, que reorganiza todo el juego de la historia regional, otro discípulo de d'Ors, el arquitecto argentino Ángel Guido, se aboca a analizar la obra de Aleijadinho¹⁰, el gran escultor de Minas, descubierto por Blaise Cendrars junto a los modernistas brasileños en 1924, y que también sería estudiado, en 1939, por otro argentino, Mario José Buschiazzo. Desarrolla Guido tales ideas, en 1932, en un curso sobre *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*, curso que imparte en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, esa réplica de la Escuela de Frankfurt, cuyo fundador, Félix Weil, que lo fuera también de la original, buscaba orientar hacia una *occidentalización* social y política de la cultura argentina. Guido entendía que había dos aspectos de la trasculturación americana a la que, con Ricardo Rojas, llamaba *Eurindia*: de un lado, la Eurindia arqueológica y, del otro, la Eurindia viva, reconocible en la pintura mural mexicana y los rascacielos americanos. Defendiendo la teoría de lo *háptico-óptico* de Riegl, aclimatada por Wölfflin, el arquitecto rosarino pretendía, como los surrealistas, captar una nueva *edad de oro*, otorgándole a las masas urbanas renovadas mitologías monumentales¹¹. Es en ese sentido que se refiere al barroco brasileño como una forma de *tropicalismo* (Guido, "Bahia: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII"), prefigurando las tesis de una cultura *trans-atlántica* que leeremos, más adelante, en Ángel Rama o Paul Gilroy, ya que Guido veía, en el artista y arquitecto criollo, un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia (Guido, *Eurindia en la arquitectura americana*). Precisamente,

¹⁰ "El Aleijadinho", de Guido, fue traducido al inglés: "O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais". Ver también Amaral, *Arquitectura neocolonial*.

¹¹ Ver Guido, *Supremacía del Espíritu en el Arte*. Allí recogemos ecos del estudio que Eugeni d'Ors había emprendido, en 1928, en el centenario de la muerte del pintor, sobre *El arte de Goya. Tres horas en el Museo del Prado. Otra visita al Museo del Prado*. En *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura*, del mismo año, d'Ors avanza argumentos "postmodernos" para considerar a la arquitectura como una práctica anti-autonómica. Ella ya no cumpliría una *función* aunque sería un *estado de cultura*, como él la llama, o una *posthistoria* (Cournot). Si "todo lo que no es tradición es plagio", la arquitectura, por su rechazo a ser un simple arte tradicional, se convierte en "el más plagiaro de los ejercicios" y, en consecuencia, "las formas arquitectónicas de un período histórico dado constituyen una nueva manifestación de la política de la misma" (Cf. d'Ors, "Cúpula y monarquía" 5).

para acelerar esa su “dramática cruzada”, Guido se lanza, en 1940, al *Redescubrimiento de América en el arte*, obra de la cual, precisamente, Lezama Lima tomaría un concepto clave para su elaboración acerca de *La expresión americana*: el de *contraconquista*, que con las inocultables tintas católicas e hispánicas, incluso integristas, de la *reconquista* y de la *cruzada*, es un concepto que acompañaba a Guido desde su pionero ensayo de 1931. No nos olvidemos, además, que antes de leerlos en *La expresión americana*, los análisis contrastivos entre el Aleijadinho y el indio Kondori, o sea, la transculturación atlántica y la andina, están presentes no sólo en el *Redescubrimiento de América en el arte*, de Guido, sino también en ciertos trabajos de la corriente teórica a la que ese arquitecto era afiliado, como los relevamientos de Noel y Vignale.

Todo este debate, sin sombra de dudas, está fuertemente impregnado de las ideas de Eugeni d’Ors (Mercader 468-472). Quisiera entonces detenerme en un poema suyo, publicado en el único número de la revista parisina *Imán*, una suerte de suplemento de la surrealista *Bifur*¹², editada por Alejo Carpentier en abril del emblemático año de 1931. “De la elipse en el misterio de lo barroco”, tal el título del poema de Eugeni d’Ors, se volvió, más aún que la misma revista, completamente fantasmático y nos impone, de cierta forma, el uso de las ruinas (Jouannais). La versión digitalizada de *Imán* en la Biblioteca Nacional de España está mutilada. Le falta, justamente, el poema de d’Ors. La versión Kindle de *Imán*, editada por Miguel D. Mena, se hizo a partir de ese ejemplar y reproduce, sin aclarar la omisión, dicha ausencia. Tienen ejemplares, hasta donde me consta, completos, la Biblioteca Nacional de Francia, la biblioteca latinoamericana de la Universidad de Texas en Austin y, más recientemente, el Instituto Iberoamericano de Berlín, de cuya copia extraigo el texto que no dudo en transcribir.

¹² *Bifur* (1929-31), dirigida por Pierre G. Levy y cuyo redactor principal era Georges Ribemont-Dessaignes, reunía en su consejo nombres como los de Ramón Gómez de la Serna, William Carlos Williams y James Joyce.

De la elipse en el misterio de lo barroco

*A Jorge Guillén,
al pasar por Valladolid.*

Elipse, maternidad:
Dos centros, dos corazones;
Paloma, el uno, entre pechos;
Ranilla, el otro, entre flancos.

Formas nuevas, vidas nuevas,
Blanda preñez de la elipse:
Curva de buena esperanza,
Geometría interesante.

Lo barroco... Kepler, que
Valsa en elipse, con astros.
Quien tal valsó, alumbrará
Desgarro y llanto entre muslos.

Y llanto. Elipse, ternuras,
¡Como acoges, como insertas,
Como incluyes, como guardas,
Como escondes, como abrigas,
Como bañas, como imbibes,
Como nutres, hinchas, medras,
Hipertrofias, tumefactas,
Creces, turges, sueltas, libras,
Túnel entre Cáos y Cósmos!

Agua guardas, agua, elipse,
Agua del mar primigenio,
Caldo en las sopas de que Él
Cata cada mediodía.

Substancioso caldo, en la
Gran sopera de la elipse.
Proceso del devenir
En su caldo de substancia.

Y con su pan se lo come
Él (Iavé, Saturno, el Tiempo) (d'Ors 95-96).

Eugeni d'Ors dedica el poema a Jorge Guillén, que a esas alturas acababa de traducir *El cementerio marino* de Paul Valéry. Es el catalán parangonándose a Valéry (pero también a Eliot), proponiendo la relectura de los clásicos como alternativa a la modernidad. Nos presenta entonces en su poema una arqueología situada más allá de la oposición entre la línea y el círculo y cuya negatividad niega ambos focos de la elipse ("dos centros, dos

corazones”, uno aéreo, *paloma*, otro reptil, *ranilla*). Uno es techo, bóveda celeste (“ce toit tranquille, où marchent des colombes”, diría Valéry); el otro, tierra yerma, como en Eliot. Recurre entonces el poeta a una metáfora que hallamos también en Marx, Flammarión, Blanqui, Benjamin: la línea del tiempo, no siendo infinitamente lineal (Kant), ni finitamente circular (Nietzsche), más que binariamente antitética, es contradictoria, valsa, pero también se desgarrar y llora, de tal suerte que su trazado no es dicotómico, ni substancial, sino bipolar y tenso: no hay fusión ideal para sus dos motores sino que ambos se encuentran preservados, aunque en constante tensión. La elipse acoge, inserta, incluye, guarda, esconde, abriga, baña, embebe, nutre, hincha, medra, crece, turge, suelta, libera el templo del tiempo (“Temple du Temps”, nuevamente el cementerio marino que, en Carpentier, será *guerra del tiempo*). Por eso no puede la elipse ser separada de los objetos que niega, al precio de girar en el vacío; pero, al mismo tiempo, su horizonte teórico, que nos preserva del dogmatismo, debe poder representar el complemento negativo de la totalidad. Zenón, pensador muy admirado por d’Ors (*Las aporías de Zenón de Elea*), lanza así su dardo alado, que, como dice Valéry, vibra, vuela, pero nunca vuela (“Qui vibre, vole, et qui ne vole pas”). Por eso mismo, la elipse, nos dirá más tarde Deleuze, es *caosmos*, túnel entre Caos y Cosmos, como subraya d’Ors, un caldo de mezcla *dispars*, “substancioso caldo”, donde se destaca Saturno que, como en Goya, devora a sus descendientes¹³.

La dialéctica elíptica sería así el método que, manteniéndose inseparable de su objeto finito, nos muestra su relación negativa con un complemento infinito en que la lectura se abre y

¹³ “Las obras de Goya son, tectónicamente, una ruina. Pero son una ruina *sabrosa*. El mismo fraccionamiento, la misma mescolanza, la misma incoherencia íntima de las intenciones, parece dar a cada elemento, a cada fragmento, a cada *tropezón* de materia pictórica, el máximo de su intensidad, el máximo de su calidad voluptuosa. Y aquí, al considerar con simpatía, con los sentidos bien abiertos, el secreto de esa estructura, el término definitorio, se nos viene a la imaginación sin esfuerzo. Nos llega, [...] el recuerdo de estos guisotes de la cocina popular y castiza, donde también la multiplicidad es ley y la abigarrada contradicción de elementos, la multipolaridad de intenciones, la alternativa entre la fluidez y la consistencia, entre el grano minúsculo y el recio tropezón. El recuerdo de estas paellas, estos pucheros, estas ‘ollas podridas’ de la mesa hispana, donde todo se junta y revuelve: lo cocido, lo crudo, lo semicrudo, la carne y el pescado, la vianda y la legumbre, el embutido y la verdura, lo seco y lo salsero, los huesos y los caldos, lo íntegro y lo trinchado, en divertida, y gruesa, y a la vez delicada suscitación salivera de la multiplicidad” (d’Ors, “Tectónica goyesca”).

cierra a lo abierto (“l’air immense ouvre et referme mon livre”). Ese valor no es otro que la *arché*, el sitio genesíaco (la “place première”, la llama Valéry), una protohistoria que nos permite acceder a la arqueología de una totalidad heterogénea, heterológica, heterocrónica y heterotópica, en que lo humano sólo sería una imagen móvil de su complemento infinito. En esa lucha entre modelos dialécticos y analógicos, en fin, la elipse nos propone, contra el principio identitario del tercero excluido, el principio del tercero incluido; frente al esquema de contradicción, lanza el de contrariedad; contra la identidad elemental, sugiere la identidad funcional; a la extensionalidad, ofrece la intencionalidad; a lo discreto, lo continuo y, en vez de la sustancia, prefiere trabajar con el campo. El objetivo de la elipse es por tanto transformar las dicotomías lógicas, identitarias, en bipolaridades, es decir, en un campo atravesado por tensiones vectoriales entre dos extremos, para hacer aparecer allí un tercer término, que no es la superación de los anteriores, sino un mecanismo de desidentificación y extrañamiento (Agamben, “Archeologia di un’archeologia”).

Ahora bien, para que esa fusión bipolar y heteroglósica (*Bifur...*) sea posible, son indispensables mediadores e intercesores. Saturnos. Allí están Góngora, Valéry, Jorge Guillén. Podríamos agregar a Michel Leiris y con él al círculo bataillano. En el diccionario crítico de la revista *Documents* (nº 6, 1930), Leiris, en particular, se refiere a los ángeles como una de esas entidades que allanan el acceso a lo absoluto. El ángel, como nos lo mostrará también Walter Benjamin, es un factor de redención. Tanto en las *Tesis sobre filosofía de la historia* como en el *Fragmento político-teológico*, Benjamin propone que el Reino no es el telos de la *dynamis* histórica y no puede, por tanto, ser propuesto como meta sino como final, de allí que el orden de lo profano no deba erigirse sobre la noción de Reino divino, sino de felicidad, clave de la decadencia de todo lo terreno.

¿Cómo evaluar pues esas ficciones elaboradas por Eugeni d’Ors, por el arquitecto Guido y que, más tarde, se reciclan en textos canónicos como *La expresión americana*? Para ensayar una respuesta, cabría recordar asimismo que ese moderno, libre hasta el extremo de poder cuestionar a la misma Modernidad, es crítico de la idea de Revolución, es escéptico ante el Iluminismo, es éticamente pesimista y, con un argumento abiertamente teológico, no deja tampoco de reconsiderar el pecado original. Es

ésa, justamente, a mi modo de ver, la Modernidad antimoderna de d'Ors y Guido que confluye en Lezama. Ella nos ayuda a armar—y no es poco mérito— una genealogía latinoamericana del posfuncionalismo.

Goya, lo nuevo

Pero al mirar hacia adelante, es bueno observar que cabe en esa genealogía un particular relieve a dos hitos que se dan con separación de pocos meses, el tercer centenario de Góngora y el primero de Goya. No me detendré en el primero, conocido como detonador de la así llamada generación del 27. En efecto, en junio de 1927, *La Gaceta Literaria* de Madrid le dedica un número especial al poeta cordobés y ese mismo mes *Síntesis* de Buenos Aires, la revista de Martín Noel, el arquitecto neocolonial, divulgaría también el conocido anatema de Borges: “Góngora —ojalá injustamente— es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre” (Borges 109). Se insinúa allí la noción de que el centenario es menos un pasado que vuelve y mucho más algo nuevo que emerge, una *arché*, que funciona como vehículo de una necesidad nueva, el gesto aporético de cansancio y hastío ante lo presente. No comenzaba sin embargo entonces este sentimiento. El primer manifiesto de Pombo ya lo reivindicaba.

Goya no es una evocación romántica en Pombo. Goya es un parroquiano asequible y real, aunque anacrónico. Goya es un hombre solitario que nos mira con sus ojos exaltados y misioneros. Cuando más solo se queda el gabinete en que estamos con él, mejor le vemos: extático, firme, y con la cabeza echada hacia atrás. [...] Le ha hecho incorruptible el haber echado de sí la corrupción inhumana y la infamia inhumana que seca y descompone a los hombres. Es el justo profano en un ambiente justo y civil en el que queda invariable algo de sus días de ciudadano. Engolado y distraído permanece en un mutismo y en una inmovilidad inmortal. Ayudan a su perennidad la gran dignidad que tuvo y su idea viva y latente de los instintos, las simplezas y los caprichos del mundo. Me recuerda a Silverio Lanza, que vive en algún rincón parecido también, porque si no se puede ir a la gloria, se puede ir á un sitio así. Silverio Lanza tuvo también un corazón sano y elemental, un corazón balbuciente, genial y deseoso como el de Goya. Por lo elementales, que se

conservan ciertos hombres se vuelven como creadores, y tienen las facultades imperecederas del creador, siempre presente en el presente esencialmente elemental (Gómez de la Serna, *Primera proclama de Pombo*).

En esa línea de razonamiento, la *Gaceta Literaria* de Madrid estipula, más adelante, en 1928, que “de Góngora, todos sus comentadores pasados y actuales, han querido hacer la llave de cierre de una época. Una cima. Un espléndido final de cultura. De Goya, al revés: un abridor. Una clave *auroral*”. Es decir que Giménez Caballero y Guillermo de Torre lo leen a Goya a partir de Nietzsche, el Nietzsche que desdeña a Wagner pero se extasía con *La Gran Vía* y sus contrapunto gatuno de los tres malandrines. Y en ese sentido todavía se pueden ensayar conexiones anacrónicas.

Góngora y Goya se aproximan, no sólo en sus aspectos cortesanos, sino en algo, quizá, aún más profundo: en sus amores a lo popular; en su fruición del género plebeyo y subversivo por excelencia: la sátira. Exquisitez y escándalo. [...]

Goya enlazó la tradición erasmista de nuestro Renacimiento, [...] Goya, con su pincel erasmiano, fue, en rigor, el primer pensador serio, *moderno*, que tuvo España. Sus “Caprichos” fueron la obra europea más cercana de Voltaire, es verdad; pero también de la *Aestultitiae laudatio* del de Rotterdam.

Con Goya, recuperaba España una historia estancada de dos siglos. La Inquisición quiso echarse encima. Era tarde. Los poderes autoritarios, desarticulados ya por Góngora en favor del arte, se mostraron protectores del revolucionario, del libertino genial de Fuendetodos (pueblo de nombre comunista), que les seducía las damas, estoqueaba a los maridos, se burlaba de los magistrados y resquebrajaba todas las categorías solemnes de la nación¹⁴.

Por eso mismo, Gómez de la Serna lo reputaba, en ese mismo número de la *Gaceta*, el primer humorista español, intencionado y suicida, el creador ideal de la literatura del momento:

Antes de Goya, lo picaresco, lo epigramático, lo cómico, lo satírico, hasta lo cáustico, alternan con lo dramático, pero aún estaba por hallar la primera lección de contraste (sic), que ha de ser base del humorismo español.

¹⁴ Ver nota de la redacción (sin título) en *La Gaceta Literaria*, n.º 13, Madrid, 1 jul. 1927, p. 1.

En lo picaresco, no tenía honda intervención el autor, y la burla pintada era la burla corriente de la malicia, burla de curso cristalino y sin resaltes, frente a cuyo transcurrir se aprende experiencia, pero ni genio ni conciencia.

Lo satírico no impresiona, es superficial y no tiene drama en sí, pues compuesto de mucha comicidad, sólo quien más aludido se sienta recibirá el coscorrón en su egoísmo.

El humorismo es aquello en que se mezcla la credulidad y la incredulidad, lo trágico y lo cómico, la vida y la muerte, es decir, todos los polos contradictorios pareciendo brotar del chispazo la única conclusión genial digna de la vida, siempre de un modo catastrófico, desesperado, barroco y con escasas palabras de agonía.

El humorista en trance siente el espanto de las formas, de las ideas y de la gracia; siente el espanto y el deseo del doble suicidio por amor, y, sin embargo, realiza lo mejor que puede las ideas, las formas y la gracia. ¡Extraño gusto el del humorismo! Es volver de la nada y volverse a ir a la nada (Gómez de la Serna “El primer humorista español” 1).

Ramón resume en esa frase paradigmática el *Eón* de nuestra cultura contemporánea. Lo presenta a Goya como un indignado, un sarcástico que, atendiendo a la lección lacaniana de “Kant con Sade”, no cree que sea la reforma moralista lo que cambie a la humanidad, porque con sus suplicios e injusticias, puede el Bien ser mucho peor, quizás, que toda la inmoralidad acumulada¹⁵. Ramón Gómez de la Serna vio así, en Goya, a un precursor de Baudelaire:

Vio al español abrupto y genial, aun estando fuera de su espesa salsa, lo que había en Goya, comprendiendo su teratología grotesca, su pasión por la verdad, su mérito de sofaldar lo encubierto, su crudeza que horripila al mismo tiempo que engracia de emoción artística.[...] Le une con Goya su propensión por lo

¹⁵ César Arconada colaboró en ese mismo número de la *Gaceta* con el artículo “Tonadillas goyescas”, ilustrado con un “cuadro-cartel” de Almada Negreiros, un casi heterónimo de Fernando Pessoa, quien, a la sazón, trazaba una diferencia de género entre la cultura española y la portuguesa. “Em Espanha há um intenso desenvolvimento da cultura secundária, da cultura cujo máximo representante é um homem de muito talento; em Portugal, essa cultura não existe. Há porém a superior cultura individual que produz os homens de génio. E, assim, não há em Espanha hoje uma figura de real destaque genial: o mais que há é figuras de grande talento — um Diego Ruiz, [escritor bilingue, espanhol-catalán, católico, exilado republicano en Francia] um Eugénio d’Ors, um Miguel de Unamuno, um Azorín. Em Portugal há figuras que começam na centelha genial e acabam no génio absoluto. Há individualidades vincadas. Há mais: há um fundo carácter europeu no fundo. [...] Em Espanha há um meio culto a mover, a influenciar, mas não há o Homem que o mova. Em Portugal há uns poucos homens capazes (pelo seu valor intelectual) de mover o meio; falta, porém, o meio culto que movam” (Pessoa 111).

macabro y lo fantasmal, y encuentra el regusto a subfondo de la vida que hay en sus pinturas negras, coincidiendo su “giganta” con su “gigante” del aguatinta goyesco como tropo de la desproporción para hacer más imponente lo humano (Gómez de la Serna, *Goya* 241).

He allí el método de montaje discontinuo que Ramón denominaría *gemelismo* y ensayaría además en una serie de biografías, en 1946, para *La Nación* de Buenos Aires. En ese ejercicio de anacronismo deliberado, Ramón vinculaba en efecto a escritores con pintores, Jorge Manrique y Pedro Berruguete, Quevedo y Valdés Leal, Lope de Vega y Velázquez, Ramón de la Cruz y Francisco de Goya. Es decir que, gracias a Ramón, en última instancia, un desterrado, se consolida la aventura de crear con Goya un nuevo marco de modernidad, asociándola no ya a la moda, como en Baudelaire, sino a la guerra, sus desastres y caprichos. Ramón trazaba así una elipse.

Su heredero, Georges Didi-Huberman (que ya había defendido, en 2002, “El punto de vista anacrónico” en las páginas de la *Revista de Occidente*), desarrolló, en su exposición (y luego libro) *Atlas*, un saber por imágenes que encontró equivalencias propias de una antropología de la visión, a través de la tensión y distorsión, muy característica en Goya y claramente anterior al Eterno Retorno nietzscheano, entre los *caprichos* de la imaginación y el trabajo de la *razón*. En ella, hay “máscaras y rostros, máscaras sin rostros o rostros-máscaras: Goya cuida a un tiempo la sencillez de su gesto de autorretrato y la complejidad, si no es la aporía, de todo conocimiento de sí” (Didi-Huberman, *Atlas* 82). En todo caso, entre risas histéricas y abismos de angustia, las figuras de los *Caprichos* señalan, en Goya, el apogeo de una tradición que, entre otros, pasa por Tiepolo y que le ha servido a Agamben para allí discriminar el ámbito de la persona (*Pulcinella*). Pero, al mismo tiempo, esos grabados son, junto a los *Disparates* y los *Desastres*, un punto alto en esa idea de retorno y elaboración que pautaría el trabajo, aún inexistente, de Nietzsche, Freud y Warburg, todos ellos reunidos por las sospechas en relación al Iluminismo y una inquietud desasosegada por las potencias, unidas o discordantes, de la imaginación y la razón, de

los *monstra* y los *astra*, en una palabra, de las sombras y las luces de lo moderno (Didi-Huberman, *Atlas* 84)¹⁶.

Didi-Huberman nos propone por tanto ver esas imágenes oníricas de los *Caprichos* goyescos como otras tantas huellas de un destino, o sea, marcas de una herida muy concreta, en que *Traum* y *Trauma* trabajan de común acuerdo. Pero lo hacen sobre un elemento material que el famoso capricho 43 introduce de modo inequívoco. El artista trabaja en la mesa, una simple arquitectura de tablas ensambladas en el primer dibujo preparatorio de Goya, que se vuelve un volumen cúbico, en el grabado final, donde el artista se representa a sí mismo dormido. No por otro motivo, la mesa forma parte integrante del acto de autorretrato: aparece como un rincón del estudio del artista, una herramienta del pintor¹⁷ (Agamben, *Autorretrato en el estudio*). La veríamos retornar, en la lectura de Salvador Dalí, a principios de los años 70, cuando el artista retoma el mote goyesco de *Veritas filia Temporis*, y respetando el epígrafe original del grabado 43, sólo le agrega algunos trazos de color y unas pocas formas superpuestas, cubriendo así el emblema, de tal suerte que, donde antes había un texto, “el sueño de la razón produce monstruos”, hay ahora un ícono, que puede leerse como alusión al yin-yang, algo que, Mira Schendel venía explorando, concomitantemente, en San Pablo, como contestación al autoritarismo militar¹⁸. En todo caso, el cuerpo del artista pasa a funcionar, en todos estos casos, como pantalla u operador de conversión entre esos dos órdenes de realidad que se encuentran disociados y yuxtapuestos sobre la mesa. Por un lado, la *obra* (el grabado, normalmente contemplado sobre un mueble) y, por otro, la *des-bra*, el *síntoma* (ese trabajo del sueño a mitad de camino entre memoria y olvido). “El síntoma es desorden privado, caos, hervidero, aparición no controlable; la obra es orden, serie publicable, clarificación gráfica” (Didi-Huberman, *Atlas* 86)¹⁹. Lo dejaba claro, desde el vamos, el poema de Eugeni d’Ors:

¹⁶ Ver asimismo Lesmes. Debo subrayar, no obstante, que, más que de una *responsabilidad* (la cual supone siempre una cuestión y su respuesta inequívoca, un deber ser) prefiero pensar, con Agamben, una *exigencia* que no es categoría moral sino de la memoria.

¹⁷ Agamben, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.

¹⁸ Pienso en la serie *I Ching* o en una de las *Monotipias* (1969) como “Nel vuoto del mondo”. Ver Amaral (“Mira Schendel: os cadernos”) y Salzstein.

¹⁹ Ver también Belhaj Kacem.

Elipse, maternidad:
 Dos centros, dos corazones;
 Paloma, el uno, entre pechos;
 Ranilla, el otro, entre flancos.

Es decir, la elipse que caracteriza todo movimiento del arte no es sino caosmos, un mero túnel entre Cosmos y Caos, *astra* y *monstra* conjugados. No en vano, en su *Théorie des tables*, otro poeta, Emmanuel Hocquard, admite:

Je travaille sur une table. J’y jette, à plat, une collection aléatoire “d’objets de mémoire”, qui restent à formuler. Au fur et à mesure que s’élaborent les formulations, des relations logiques (non causales) peuvent apparaître. Tel est le dispositif de base qui permet la mise au jour d’éventuelles connexions logiques. Alexandre Delay parle des pierres qui, du fait de la gravitation, remontent incessamment à la surface des champs. Ces relations logiques (de l’ordre du langage) forment entre elles des réseaux imprévisibles, inouïs. C’est là que “soudain, on voit quelque chose”, qu’un autre sens surgit, même à propos d’anciennes choses. À ce moment-là, un énoncé devient possible. Je dirai même qu’il s’impose alors avec la force de l’évidence (s.p.)²⁰.

Lucrecia Martel ha releído *Zama* (2017) quebrando la (todavía) dilemática ecuación entre una razón estilo *nouveau roman* y el desatino de la explotación colonial que veíamos en la novela de Antonio di Benedetto. La lectura de Martel, comenzando por los anacrónicos y cuasi hollywoodianos indios Tabajara de la columna sonora y pasando por la indefinición de planos posthistóricos entre humanos y animales, sin olvidar la plétora de lenguas y variantes (el español peninsular y el naciente criollo, las lenguas indígenas y el portugués americano de los bandeirantes), donde nada tiene traducción o equivalencia, recrea una Babel transcolonial y sitúa a Diego de Zama en el papel de un *monstruo* bataillano, la singularidad absoluta, lo cual altera cualquier tentativa arqueológica de reconstrucción de un pasado *tal como fue*, para postular a la ficción como un espacio del *como si*, la potencialidad de lo falso (Ludueña Romandini, “Eternidad, espectralidad, ontología” 9-44; *Arcana Imperii*). Su *Zama* es casi una ciencia ficción del futuro latinoamericano. No hay un exterior. No hay un Otro. El mensaje tarda en llegar. Se desconoce al

²⁰ Agradezco el recuerdo de este pasaje a Christian Galdon Gasco.

mensajero. En esa colección aleatoria de objetos de memoria, que antes de Martel o Emmanuel Hocquard, habían sido explorados, entre otros, por Roger Caillois, un Diego Zama abrigado por *Sur* durante la guerra, las relaciones azarosas, para nada causales o físicas, forman redes imprevistas e insospechadas, y es, en ese preciso momento, que lo posible, la potencia, se vuelve indispensable, se torna en fin una exigencia.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “Face au cinéma et à l’Histoire: à propos de Jean-Luc Godard”. *Le Monde*, I, 6 oct, 1995, pp. X–XI.

Agamben, Giorgio. “Archeologia di un’archeologia”. Melandri, Enzo. *Il circolo e la linea*. Macerata, Quodlibet, 2004, pp. XI–XXXV.

Agamben, Giorgio. *Pulcinella: ovvero Divertimento per li Regazzi in quattro scene*. Roma, notteteempo, 2016.

Agamben, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.

Amaral, Aracy. “Mira Schendel: os cadernos”. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 7 nov. 1971.

Amaral, Aracy (ed.) *Arquitectura neocolonial. América Latina-Caribe-Estados Unidos*. São Paulo, Memorial / Fondo de Cultura Económica, 1994.

Belhaj Kacem, Mehdi. *Inesthétique et mimésis*. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l’art. Paris, Lignes, 2010.

Beraldi, Gastón. “Del diálogo al conflicto. El agonismo barroco como alternativa a la retórica dialógica de la racionalidad hegemónica”. *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*, Bertorello, Adrián; Rossi, María José (eds.), Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, pp. 213-249.

Bergamín, José. “Pintar como querer (Goya, todo o nada de España)”. *Hora de España*, n.º 5, mayo 1937.

Bergamín, José. *El disparate en la literatura española*. Nigel Dennis (ed.). Sevilla, Renacimiento, 2005.

Bertorello, Adrián; Rossi, María José (eds.). *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017.

Borges, Jorge Luis. “Para el centenario de Góngora”. *Síntesis*, año I, n.º 1, jun. 1927, p. 109.

Didi-Huberman, Georges. “Disparates sobre a voracidade”. Trad. C. Frederico da Silva Ramos. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, V-2*, Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa (eds.), São Paulo, Fundação Bienal, 1998, pp. 190-196.

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Didi-Huberman, Georges. “Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural”. *A República por Vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Trad. João Pedro Cachopo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 39-70.

Didi-Huberman, Georges. “Soulèvements poétiques (poésie, savoir, imagination)”. *Po&sie*, n.º 143, ene. 2013, pp. 153-157.

D’Ors, Eugeni. *El nuevo Glosario*. Madrid, Caro Raggio, 1921.

D’Ors, Eugeni. “Metaglosa o glosa de glosas”. *El nuevo Glosario*. Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 184.

D’Ors, Eugeni. “Vida y geometría”. *El viento en Castilla*. Madrid, Caro Raggio, 1921.

D’Ors, Eugeni. “Sobre el prospecto de una biblioteca histórica”. *Pousin y El Greco*. Madrid, Caro Raggio, 1922, pp. 104-119.

D’Ors, Eugeni. “Cúpula y monarquía”. *La Gaceta Literaria*, a. 2, n.º 32, 15 abr. 1928, p. 5.

D’Ors, Eugeni. “Tectónica goyesca. Notas concretas y precisas”. *Blanco y Negro, ABC*, a. 38, n.º 1926, 15 abr. 1928.

D’Ors, Eugeni. “De la elipse en el misterio de lo barroco”. *Imán*, n.º 1, abr. 1931, pp. 95-96.

D’Ors, Eugeni. *Goya y lo goyesco. A la luz de la historia de la Cultura*. Valencia, La Enciclopedia Hispánica 2, E. López Mezquida, 1946.

D’Ors, Eugeni. *La civilización en la historia*. 3ª ed. Madrid, Criterio, 2003.

D'Ors, Eugeni. *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Ricardo Parellada (ed.). Madrid, Encuentro, 2009.

Gómez de la Serna, Ramón. *Primera proclama de Pombo*. Madrid, Imprenta de J. Fernández Arias, 1915.

Gómez de la Serna, Ramón. "El primer humorista español". *La Gaceta literaria*, n.º 13, 1 jul. 1927, p. 1.

Gómez de la Serna, Ramón. *Goya*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.

Guido, Ángel. *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. Departamento de Extensión Universitaria, 1930.

Guido, Ángel. "El Aleijadinho". *La Prensa*, 11 enero 1931.

Guido, Ángel. "O Aleijadinho: the little cripple of Minas Gerais". *Bulletin of the Pan-American Union*, v. 65, n.º 8, ago 1931, pp. 813-822.

Guido, Ángel. "Bahia: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII". *La Prensa*, 11 jun. 1933.

Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940 (3ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1944).

Guido, Ángel. *Supremacía del Espíritu en el Arte. Goya y El Aleijadinho*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1949.

Hansen, João Adolfo. "Barroco, neobarroco e outras ruínas". *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, n.º 2, 2001, pp. 10-67.

Hocquard, Emmanuel. *Théorie des Tables*. Paris, POL, 1992.

Jouannais, Jean-Yves. *El uso de las ruinas*. Trad. J. Ramón Monreal. Barcelona, Acantilado, 2016.

Lesmes, Daniel. "Una responsabilidad común: Didi-Huberman y Goya". *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, n.º 246, 2017, pp. 164-177 (Trad. francesa "Une responsabilité commune". *Europe*, n.º 1069, mayo 2018, pp. 91-107).

Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*. Julio Ortega (ed.). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Ludueña Romandini, Fabián. “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual”. Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Trad. Guadalupe Molina, Lucía Vogelfang, Jorge Caputo y Marcelo Burello. Buenos Aires, Prometeo, 2009, pp. 9-44.

Ludueña Romandini, Fabián. *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires, Miño & Dávila, 2017.

Ludueña Romandini, Fabián. *Arcana Imperii. Tratado metafísico político. La comunidad de los espectros III*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2018.

Mercader, Laura. “Eugenio d’Ors”. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, Visor, 1999, vol. II, pp. 468-472.

Mouffe, Chantal. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Pedro, Valentín de. “Eugenio d’Ors”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, n° 21, ene. 1918.

Pessoa, Fernando. *Ibéria. Introdução a um imperialismo futuro*. Jerónimo Pizarro e Pablo Javier Pérez López (eds.). Posfácios de Humberto Brito e Antonio Sáez Delgado. Lisboa, Ática, 2012.

Premat, Julio. *Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades y resistencias en la literatura contemporánea*. Roma, Quodlibet, 2017.

Salzstein, Sônia, org. *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo, Marca d’Água, 1996.

Wölfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 2ª. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

Recibido: 31 de octubre de 2018. Revisado: 6 de noviembre de 2018. Publicado: 31 de enero de 2019. *Revista Letral*, n.º 21, 2019, pp. 113-134. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi21.8106>