

Lo que puede un poema. La poesía como máquina de memoria desobrada

Paula Fleisner¹
Noelia Billi²

Resumen

A propósito de *El sexo de las piedras*, de Fernando Araldi Orsterheld, nos proponemos pensar la poesía como un modo de ejercicio de la memoria que ya no puede ser escrita y archivada para su conservación en un contenido definitivo. La máquina poética abre a otra dimensión de la memoria en donde es posible hacer jugar lo inolvidable sin reducirlo a lo memorable, pues el poeta se mueve siempre en la tensión entre el recuerdo de lo que quiere olvidar y el olvido de lo que busca recordar (Agamben, 2002: 34). Si, como sostiene Agamben, la poesía ofrece una experiencia de la lengua en la que el poeta permanece fiel a lo que no puede ser tematizado pero tampoco olvidado (cfr. Agamben, 2002: 43), quizás por la relación extraña que las palabras consiguen establecer con lo que no está meramente presente pero tampoco ausente. Así pues, la imagen poética apuntaría a conformar una presencia espectral que, lejos de la individualización de los contenidos de la memoria, circula transformándose y transformando el mundo en su contacto. En este sentido, la opera prima de Araldi Oesterheld nos ofrece la presencia imposible de sus padres (desaparecidos durante el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar) a través de imágenes que, al decir de Blanchot, restituyen su invisible “realidad de tierra”, su invisible materia-emoción.

¹ Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y docente de la misma universidad en la cátedra de Estética del Departamento de Filosofía. Es investigadora adjunta del CONICET y su tema de investigación es la relación entre arte y política en la estética contemporánea.

² Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente del Departamento de Filosofía (FFyL, UBA). Actualmente, finaliza sus estudios doctorales en la misma casa de estudios con una tesis acerca del pensamiento de M. Blanchot, dirigida por Mónica B. Cragolini y con una beca del CONICET.

Lo que puede un poema. La poesía como máquina de memoria desobrada

I. Arrinconar la memoria. La memoria como desobra en la experiencia poética

La posibilidad de pensar la literatura y, específicamente, la poesía como un tipo especial de testimonio de lo sucedido en pasados conflictivos ha sido largamente investigada desde el polémico y famoso *interdictum* adorniano “luego de lo que pasó en los campos de Auschwitz, es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno, 1962:29). Como se sabe, un largo debate se ha producido entre historiadores y filósofos acerca de la representación artística de masacres, exterminios y genocidios.

Esta prohibición ha servido de disparador para una serie de reflexiones acerca del problema de la representación artística y acerca de la relación entre arte y política después del experimento nazi que fusionó ambas esferas: eso que Lacoue-Labarthe llama, muy atinadamente, nacional esteticismo³. Se trataría, entonces, menos de un juicio sobre el futuro de la poesía como género literario, que de una seria duda respecto de la capacidad general del pensamiento de medirse con el exterminio (Härle, 2006:155). En las primeras páginas de *La escritura o la vida*, Semprún resume el problema en cuestión con una claridad meridiana, transcribimos el pasaje *in extenso*:

“¿Se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez? La duda me asalta desde este primer momento. Estamos a 12 de abril de 1945, el día siguiente de la liberación de Buchenwald. La historia está fresca [...]. No hace ninguna falta un esfuerzo particular de memoria. Tampoco hace ninguna falta una documentación digna de crédito, comprobada. Todavía está presente la muerte. Está ocurriendo ante nuestros ojos, basta con mirar [...].

La realidad está allí, disponible. La palabra también.

No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente [...]. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.” (Semprún, 2004:25)

Semprún, como muchos de los intelectuales que se han dedicado a pensar este asunto, comprende que no se trata de confinar lo sucedido a una sacralidad inefable a la que se debe un respetuoso silencio. “Lo inefable no es más que una coartada o una señal de

³ En “Aquellos años veinte”, Adorno afirma: “El concepto de una cultura resucitada después de Auschwitz es aparente y absurdo, y toda obra que aún se pueda crear tiene que pagar un precio amargo por ello. Pero como el mundo ha sobrevivido a su propio hundimiento, necesita el arte como su historiografía inconsciente. Los artistas auténticos de la actualidad son aquellos en cuyas obras resuena el horror extremo” (Adorno, 2009b:443). Y en “Arnold Schönberg” señala: “El núcleo expresivo de Schönberg, el miedo [*Angst*], se identifica con el miedo a morir de la gente bajo el dominio total” (Adorno, 2009a: 157). Para una crítica de la posición adorniana cf. Traverso, 2004:109-136. Además, cf. Lacoue-Labarthe, 2002:119 y Lacoue-Labarthe, 2007:44.

pereza”, escribe (Semprún, 2004:26). A pesar de las diferencias de enfoques o de opiniones respecto de cómo comprender este evento, ciertos autores (Nancy, Agamben o Didi-Huberman) comparten la necesidad de evitar los eufemismos⁴ y de exigir el discernimiento de la Shoah, en sus propias palabras, el imperativo de “poner en perspectiva la cuestión de su visibilidad y representabilidad”, o, “la posibilidad de hablar de este crimen y remitir a él nuestra historia” (Nancy, 2005:10).

En nuestro caso, habida cuenta de lo profuso del debate mencionado, hemos elegido un texto que no entra en la categoría de “testimonio” en el sentido de Celan o el de Levi, toda vez que *El sexo de las piedras* es escrito por un hijo de desaparecidos, cuya experiencia tiene una localización díscola en el campo de lo testimonial: en él, la memoria se relaciona con algo que no “vivió”, empujando las nociones de memoria, testimonio, experiencia y vida hacia un borde inestable en el cual no se oponen a ni se dialectizan con las de olvido, silencio y muerte. Antes bien, parecen confluír y circular en los cortes e intervalos que escanden lo acontecido en un pasado inmemorial (desde siempre ya perdido) y la inminencia de un recuerdo que nunca llega.

El sexo de las piedras narra una experiencia íntima pero no personal, y sin rasgos identitarios claros: una experiencia impersonal de vivencias fisiológicas, materiales, emotivas, pero primordiales (ovarios de piedras, etc). Se trata de una intimidad *sin interioridad*, pues en ese espacio de escritura no hay adensamiento donde las imágenes se fraguarían en lo oscuro de un fuero interno, imperceptible para los otros. Podría decirse que hay una analogía estructural entre la experiencia del poeta y la del sexo de las piedras, en cuanto a la especie de intimidad que allí tiene lugar: crea un espacio neutro en el cual la opacidad esencial no se debe a lo “invisible” de una acción que se produce “a escondidas”, sino al acontecimiento impersonal del encuentro. Es decir, el encuentro sólo puede producirse en un modo que no remite a la autoreflexión, que no fuerza a los involucrados a “rebotar” entre las paredes de su interior en busca de un sentido personal de la experiencia. Por el contrario, el encuentro queda caracterizado por la generación de una fuerza centrífuga que hace que tanto el poeta, como la piedra, como la escritura y el sexo se incrusten en un movimiento conjunto que los aleja de sí mismos. De allí que no sea el poeta, ni los *partenaires* sexuales quienes sean los testigos (privilegiados o no) de la experiencia –que les parece invisible si no inasible– sino aquellas excrecencias involuntarias derivadas de su entrelazamiento: el lector, el hijo. Pareciera que es sobre estos que recae como un imperativo lo que Jean-Luc Nancy dijera acerca de los ‘testimonios’ de los campos de exterminio del nazismo: ante la imposibilidad de ser experimentada, su “invisibilidad” debía ser expuesta⁵.

El sexo de las piedras es un poema sobre la ausencia de memoria, sobre la imposibilidad de recordar lo que no se vivió y que sin embargo es inolvidable “porque la ausencia transporta/ toda memoria/ que no puede reducirse/ al polvo” (Araldi Oesterheld, 2014:23). Atravesado por espacios en blanco y silencios, incluso entre sus versos se intercala explícitamente a veces un “acá falta algo” entre paréntesis. ¿Cómo pensar una memoria cuando lo “innato”

⁴ Agamben señala el origen etimológico de la palabra “eufemismo”: observar en silencio religioso (Agamben, 1998:30). A su vez, repudia la adoración mística que parece surgir de las proclamas de incomunicabilidad del genocidio (Agamben, 2004:48).

⁵ Contra el secretismo con que intentó protegerse la solución final, se tratará, dice Nancy, de “exponer su invisibilidad” (Nancy, 2005: 10).

equivale a lo “no nacido en lo verbal? (Araldi Oesterheld, 2014:12). Al hijo le está vedada la palabra que podría significar la ausencia de la madre y el padre, pero ello en lugar de conducir al silencio de las palabras lo fuerza a una anamnesis demente. A la ausencia se la escribe con la materialidad de la palabra que marca el desdoblamiento esencial de toda noción de origen: el hijo regresa al lugar en que sólo permanece la “palabra cortada en dos”. Cuando no hay asignación posible de significado, parece indicar el poema de Araldi, no es posible permanecer estupefacto frente al silencio. Porque el sonido asignificante mueve a construir un muro desde el exterior del sí mismo, e-mociona hacia un afuera que demoliendo la interioridad interrumpe la memoria narrativa y toma un atajo que le permite sorprender por la espalda al olvido:

“en el útero no hay nombre,

hay sonido.

También la emoción demuele también
la emoción transporta también
la emoción sobra”

(Araldi Oesterheld, 2014:35)

En rigor, el silencio atraviesa como un simún abrasador⁶ el cuerpo de la lengua, y hace que cada grano de arena del desierto del sentido se incruste allí.

“perforada la voz en un oído que implosiona,
[...]

y se verán caer
en una lluvia que se disuelve en agujas

enterradores de vacío para curar en el cuerpo los afectos”

(Araldi Oesterheld, 2014:36-37)

⁶ Es el poeta ruso Vadim Kozovoï (que reside en Francia desde 1981, después de haber pasado 5 años detenido en el campo de reclusión de Mordovia por “propaganda anti-soviética) quien escribe acerca del simún “en ese punto de tangencia, sobre la mejilla perforada por el ardor, voy a librarme a las llamas, exaltaré a mi hermano el simún para arrancar, grano por grano, uñas y dientes de tristeza, todo tu chirriante desierto refractario, de este lado, desertor, del beso” (Kozovoï, 1984:49). El simún es un “viento venenoso” (según la lengua árabe) de altísima temperatura, que sopla en el desierto del Sahara, un “viento rojo” cuyas ráfagas de arena hirviente lastiman, asfixian y matan a los seres vivos alcanzados.

En *Idea de la prosa*, Agamben analiza como experiencia de la lengua en que se está sin palabras frente al lenguaje y en la que el vacío de las palabras alcanza la altura del corazón (“Idea de la Única”). La poesía se encuentra siempre entre la incapacidad de recordar en la perfecta, amorosa adhesión al presente y la memoria que surge precisamente de la imposibilidad de ese amor. El poeta recuerda en el canto aquello que querría olvidar o bien olvida aquello que querría recordar en él. La lírica no tiene nada que decir o contar, demora en la palabra poética. La fidelidad del poeta es hacia lo que no puede ser tematizado ni olvidado, por eso él parece emerger del abrazo invertido de memoria y olvido. El poeta inspirado está sin obra. En esta línea, podría decirse que el recuerdo que no recuerda nada es el más fuerte. Y el olvido puede ser considerado la patria de la consciencia.

En “El final del poema” Agamben pregunta por lo que queda del poema después de su ruina. El poema se sostiene en la tensión entre sonido y sentido. El poema es como el *katechon*: algo que frena o retarda la llegada del mesías, aquel que cumpliendo el tiempo de la poesía destruiría la máquina poética precipitándola en el silencio.

Si la memoria es como un libro, como decía Dante, otro libro se abre frente a algunas obras contemporáneas en las que otra dimensión de lo memorial se pone en juego. Habría, entonces, que salir de la memoria que se puede escribir y archivar para entrar en lo Inolvidable. Así pues, “memorable” e “inolvidable” no son la misma cosa: lo verdaderamente inolvidable no puede confiarse a ningún archivo. He allí el umbral que divide las dos memorias: una zona en la que no se “tiene” experiencias (no es posible adquirirlas *haciendo uso* del lenguaje) sino que se experimenta con la palabra que no define, esencializa ni nomina. Lo experimental, en este sentido, hace a la vez imposible la experiencia y por ello sólo puede suceder en el ámbito de la memoria que, desfalleciendo, crea un lugar para el olvido persistente en la superficie de las palabras.

“La escritura no simula fuerza,

es la caída,

es la aventura de una esclavitud robotizada,

ausencia pura que se cura según su aparición/

porque la ausencia transporta
toda memoria
que no puede reducirse
al polvo.

Hablar,

de un sentido
fugitivo en una zona
de respuestas:

yo,

hijo de mí mismo,

madre de mí mismo/”

(Araldi Oesterheld, 2014:22-23)

Si, como escribía Blanchot, “el olvido [...] remite a formas no históricas del tiempo, a la otredad de los tiempos, a su indecisión eterna o eternamente provisional, sin destino, sin presencia”⁷, tal vez la escritura de Araldi se constituya en la sospecha de que una de esas “zonas no históricas del tiempo” es el lugar donde el huérfano retiene la energía de la ausencia y la convierte en la plataforma de despliegue de un polvo tan fino y tan frágil que es capaz de adherirse a las marcas y huellas mínimas que han dejado su no-madre y su no-padre en su paso ligero por el mundo. La tarea del hijo se aproxima, así, a la del forense que busca en las piedras un vestigio que no es testigo más que de la desaparición incompleta de lo que se ha olvidado.

“¿se puede dejar de enloquecer? ¿el día tiene memoria?

¿se la puede desconectar?

¿aislar? ¿desnutrir?
¿arrinconar?”

(Araldi Oesterheld, 2014:24)

“la memoria como náusea,

⁷ En *La escritura del desastre*, Blanchot escribe: “Si el olvido precede a la memoria o tal vez la funda o no tiene parte en ella, olvidar no sólo es una falta, un defecto, una ausencia, un vacío (a partir del cual recordáramos, pero que, en el mismo momento, sombra anticipadora, tacharía el recuerdo en su posibilidad misma, devolviendo lo memorable a su fragilidad, la memoria a la pérdida de memoria): el olvido, ni negativo ni positivo, sería la exigencia pasiva que no recibe ni quita el pasado, sino que, designando en él lo que nunca tuvo lugar (como en el por venir lo que no habrá de hallar su lugar en un presente), remite a formas no históricas del tiempo, a lo otro de los tiempos, a su indecisión eterna o eternamente provisoria, sin destino, sin presencia.” (Blanchot, 1980:134-135)

la memoria como radiación,”

(Araldi Oesterheld, 2014:50)

Sin embargo, la memoria a la que Araldi refiere debe soportar la exigencia de un olvido que no actúa negativamente, en segundo lugar, olvidando lo que alguna vez fue memoria. Más bien parece señalar que el olvido allí no actúa, no hace obra (es alternativamente la náusea y la radiación). El silencio aquí no es el producto del olvido, pues el silencio se ha hecho presente antes de que cualquier memoria fuera incluso posible. Es el silencio de los desaparecidos lo que no deja de escuchar el oído del hijo, y para él entonces el olvido puede ser la condición de base a partir de la cual comprender que olvidar no es *un acto*, el olvido no es *algo*, sino que es lo que no puede alcanzarse y por eso nos lanza al vértigo de lo inquieto que no se resuelve en un recuerdo⁸. La emotividad de la memoria de Araldi quizás se encuentra en la manera en que el olvido se aproxima a las piedras, cómo a partir de ese encuentro fortuito pero inexorable (el hueso resiste a las condiciones atmosféricas, al calor del fuego incluso) la memoria adquiere una dinámica mineral que nos brinda una noción de la imagen ligada no ya a la copia o al recuerdo de lo que no se olvida, sino una imagen hecha de lenguaje y cuya materialidad se engarza con los movimientos y conexiones que habilita.

II. La piedra y la imagen emoción

Si bien es relativamente reciente la exclusión de la piedra del ámbito de la vida (Foucault, 2014:178), para cierto pensamiento filosófico va de suyo que la piedra es el límite (inferior, vale recordarlo) de lo animado. Así, por ejemplo, dice Heidegger: “Lo que en general no es en el modo del ser capaz no puede tampoco estar muerto. La piedra no está nunca muerta porque su ser no es un ser capaz (...)” (Heidegger, 2004:343). Sin embargo, para el campo del arte esto no parece tan seguro. Es cierto que es posible hacer una lectura “humanista” de la capacidad de afección de la piedra (en términos de ser el mero “vehículo” de emociones puramente humanas), pero hay líneas de interpretación que lo impugnan y avanzan consideraciones acerca de la mineral que se desprenden de una manera divergente de comprender y valorar lo “inorgánico”. En dichas líneas, se relativiza la importancia de la noción de “unidad totalizadora funcional” y se la pone en tensión con modos de la

⁸ En este sentido, pueden leerse las palabras de Blanchot: “Suponemos que el olvido trabaja a la manera de lo negativo para restaurarse como memoria, memoria viva y revivificada. Así es. Puede ser de otra manera. Mas de todos modos, si separamos atrevidamente el olvido del recuerdo, buscamos todavía un efecto de olvido (efecto cuya causa no es el olvido), una especie de elaboración oculta y de lo oculto que se mantendría a distancia de lo manifiesto y que, identificándose con esta misma distancia (la no identidad) y manteniéndose como no manifiesta, tan sólo serviría para la manifestación; lo mismo que *lethe* acaba triste, gloriosamente en *aletheia*. El olvido inoperante, para siempre desobrado, que no es nada y no hace nada (al que ni siquiera alcanzaría el morir), esto es lo que, sustrayéndose tanto al conocimiento como al desconocimiento, no nos deja tranquilos, sin inquietarnos, ya que lo recubrimos con la inconsciencia-conciencia.” (Blanchot, 1980:135)

movilidad y la capacidad de afección que n dependen de una conciencia personal o individual. Ello conduce a un planteo disidente de la emotividad en una ontología emancipada de la atadura antrópica, liberando no sólo a la materialidad de las piedras de los reduccionismos humanísticos, sino también abriendo la brecha por donde pensar la materialidad de lo que existe de una manera que no la reduzca a algún tipo de idealismo. Así, por ejemplo, lo entiende Blanchot, al reivindicar el carácter mineral de la escritura y desplegar una ontología cuyo materialismo encuentra en dicha escritura un paradigma. En su caso, la literatura se perfila como la exposición de restos materiales, que deshacen (aunque sin aniquilar) los intentos tanto de clausura en el significado como de construcción de sentido a partir de “bases” sólidas, aunque estén rotas o en pedazos.

De este modo, podría decirse que si la poesía construye objetos, son de una especie singular, pues lo que el lenguaje hace allí no es proveer de un espacio alternativo donde la experiencia sería posible, sino que más bien la palabra hace existir a las cosas de una manera en la cual hay en ellas una excedencia de la que no es posible dar cuenta⁹. La palabra, en este sentido, es una fuerza que asedia a las cosas y las expulsa de sí mismas, las expone fuera de sí, constituyendo así la exhibición de los restos, olvidados de sí. Aquí la memoria, como en Araldi, vuelve a pensarse bajo el modo de la “radiación”, como una fuerza que atraviesa lo que es perforando invisiblemente las superficies, catalizando procesos de desagregación y a veces propiciando génesis que, por su inorganicidad, son desastrosas (Blanchot, 1949:317). Si en *El sexo de las piedras* se escribe: “La intensidad es materia” (Araldi Oesterheld, 2014:68), es también porque la memoria es inseparable de ésta.

En rigor, los “objetos” poéticos pueden ser llamados “imágenes”. Y quizás, en el poema la imagen se hace evidente porque no prevalece allí el intento cotidiano de enmascararla con significatividad y utilidad. Si, como piensa Blanchot, la imagen tiene una única pretensión, que consiste en restituírnos la “realidad de tierra” de lo ausente, su “materia-emoción”, parece ser la piedra aquello cuya economía de dispersión, acumulación, conexión y constitución, nos permite abordarla. En efecto, en tanto “cosa”, las piedras han sido consideradas como carentes de interioridad, volcadas al exterior en cada una de las capas cuyo apilamiento dan espesor (un espesor sin profundidad) a su existencia. La imagen así concebida se desprende del lastre de la voluntad, conciencia y moral humanas para adquirir el peso de las afecciones que es capaz de vehiculizar, no al servicio de lo humano sino expulsando lo que toca al afuera y, por ende, haciendo de las trayectorias, el contacto y la penetración los principios de su composición¹⁰.

⁹ “En el texto que acabamos de comentar, Kafka escribe «Nunca he podido comprender que fuera posible o casi, para quien quiera que deseara escribir, el objetivar el dolor en el dolor». La palabra objetivar llama la atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor al constituirlo en objeto. No lo experimenta, lo hace existir de otro modo, le da una materialidad que no es ya la del cuerpo, sino la materialidad de las palabras por las cuales es significada la conmoción del mundo que el sufrimiento pretende ser. Semejante objeto no es necesariamente una imitación de los cambios que el dolor nos hace vivir: él se constituye para presentar al dolor, no para representarlo; en principio, es preciso que este objeto exista, es decir, que sea un total siempre indeterminado de relaciones determinadas; dicho de otra manera, que haya en él, como en toda cosa existente, siempre una excedencia de la cual no sea posible dar cuenta.” (Blanchot, 1949:28).

¹⁰ “La imagen poética, en esta ausencia misma de la cosa, pretende restituírnos el fondo de su presencia, no su forma –que es lo que se ve–, sino su parte inferior –que es lo que se penetra–, su realidad de tierra, su

En este sentido, las palabras no son cápsulas huecas en las cuales viajan mensajes sino cosas que, al lanzarse, impactan, mueven, transforman y expulsan. Por eso, en este “lenguaje petrificado” (Blanchot, 1980:207) sobre todo no se habla desde la evidencia de la voz viva detrás de los recuerdos (no hay recuerdo porque no hay vivientes que los recuerden), sino desde el margen de todo ello, en la zona de los que no han sobrevivido y que, sin embargo, encontramos, bajo el modo del desmembramiento:

“no sobrevivirás

al incesto del sol y la luna en el paraíso desmembrado,

madre en el sudor

inevitablemente tu expansión
dibuja las señales”

(Araldi Oesterheld, 2014:82)

Se impugna, así, la idea de la memoria como recogimiento orgánico y funcional de las partes que han sido desparramadas por la historia. Ya no se trata de coser (e intentar ocultar las costuras) las imágenes que se han materializado por medio del gran revelador universal que sería el lenguaje, sino antes bien de compartir la des-unión, la deriva constelada de imágenes cuyos vínculos son los de la vecindad y que, en lugar de demandar una discursivización (una traducción a un logos inteligible), exigen la conexión generativa con otras tantas imágenes de procedencia ignota.

“*ahora sí,*

*el cielo, la soga,
la piedra,*

el mar.

ahora sí,

«materia-emoción». En esta nueva presencia, la cosa pierde su individualidad de objeto cerrado por el uso, tiende a metamorfosearse en una cosa completamente diferente.” (Blanchot, 1949:112).

*nos abrazamos a los huesos
enterrados
en el mar*

y nadie sabe que nacimos. que no nacimos.

atados a las piedras por esa muda libertad”

(Araldi Oesterheld, 2014:84-85)

Bibliografía

- Adorno, Theodor 1962 (1949) “Crítica de la cultura y sociedad” en *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad* (Barcelona: Ariel)
- Adorno, Theodor 2009a *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa* (Madrid:Akal) Vol. 10/1
- Adorno, Theodor 2009b *Crítica de la cultura y sociedad II, Intervenciones, Entradas, Obra completa* (Madrid:Akal) Vol. 10/2
- Agamben, Giorgio 2002 *Idea della prosa* (Macerata:Quodlibet)
- Agamben, Giorgio 1998 *Quel che resta di Auschwitz, L'archivio e il testimone, Homo sacer III* (Torino:Bollati Boringhieri)
- Agamben, Giorgio 2004 *Imágenes pese a todo, Memoria visual del holocausto* (Barcelona:Paidós)
- Araldi Oesterheld, Fernando 2014 *El sexo de las piedras* (Buenos Aires:Mansalva)
- Blanchot, Maurice 1949 *La part du feu* (París:Gallimard)
- Blanchot, Maurice 1980 *L'écriture du désastre* (París:Gallimard)
- Foucault, Michel 2014 (1969) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires:Siglo XXI)
- Härle, Clemens-Carl 2006 “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” en Härle, Clemens-Carl (ed.) *Shoah. Percorsi della memoria* (Napoli:Cronopio)
- Heidegger, Martin 2004 “Die Grundbegriffe der Metaphysik“ en *Gesamtausgabe* (Frankfurt:Klostermann) Vol. 29/30, 3ª ed.
- Kozovoï, Vadim 1984 *Hors de la colline* (París:Hermann)
- Lacoue-Labarthe, Philippe 2002 (1988) *La ficción de lo político, Heidegger, el arte y la política* (Madrid:Arena)
- Lacoue-Labarthe, Philippe 2007 (2002) *Heidegger. La política del poema* (Madrid:Trotta)
- Nancy, Jean-Luc 2005 *La representación prohibida* (Buenos Aires:Amorrortu)
- Semprún, Jorge 2004 *La escritura o la vida* (Buenos Aires:Tusquets)
- Traverso, Enzo 2004 “L'imperativo categorico di Adorno” en *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra* (Bologna:il Mulino)