

Robbe-Grillet, Greenaway, Rivette:

la escritura y los delirios de la carne

Silvana Santucci¹
Bruno Grossi²

34

Resumen:

El erotismo –tal como lo plantea Georges Bataille– funciona como un modo de conocer, como una situación epistémica para la elaboración imaginativa y crítica. Este trabajo propone revisar por lo tanto el modo en el que el arte y el erotismo se imbrican para desencadenar potencias que ponen al sujeto en un fuera-de-sí extático. Pero ese proceso no se realiza sin peligro: amenaza con separarlo de una sociedad en el que todo deviene pieza de un intercambio generalizado y significativo. Momento sublimatorio que expresa una verdad menos individual que social: el deseo de una praxis que sea *en-sí* en un mundo en el que todo se ha vuelto *para-otro*. De allí que proponemos leer en tres filmes, *L'Eden et Après* (1970) de Alain Robbe-Grillet, *La Belle Noiseuse* (1991) de Jacques Rivette y *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway, una figura muy particular de la historia del arte: la autorreflexión sobre el propio acto de creación y las consecuencias eróticas que ese trabajo supone –los modos de vinculación entre sujeto y objeto– exhibidas por distintas vías de apropiación y presentación simbólica de los cuerpos.

Palabras clave: Erotismo; Cine; Escritura.

1 Doutora em Letras pela Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Professora de Teoria Literária e Ciências das Linguagens na Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) e pós-doutoranda do CONICET no Instituto de Humanidades y Ciencias del Litoral.

2 Professor de Letras pela Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina. Doutorando em Literatura e Estudos Críticos pela Universidad Nacional de Rosario (UNR) e bolsista do CONICET no Instituto de Humanidades y Ciencias del Litoral.

Resumo:

O erotismo – segundo Georges Bataille – funciona como um modo de conhecer, como situação epistêmica para elaboração imaginativa e crítica. Este trabalho propõe-se a rever a maneira pela qual arte e erotismo se entrelaçam para desencadear potências que colocam o sujeito em êxtase, fora de si. Mas esse processo não é realizado sem perigo: ameaça separá-lo de uma sociedade em que tudo se torna parte de uma troca generalizada e significativa. Momento sublimador que expressa uma verdade menos individual que social: o desejo de uma práxis que é *em-si* num mundo em que tudo se tornou *para-outro*. Por isso propomos ler em três filmes, *L'Eden et Après* (1970) de Alain Robbe-Grillet, *La belle noiseuse* (1991) de Jacques Rivette e *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway, uma figura muito especial na história da arte: a auto-reflexão sobre o próprio ato de criação e as consequências eróticas que este trabalho implica – os modos de conexão entre sujeito e objeto – exibidos por diferentes formas de apropriação e apresentação simbólica dos corpos.

Palavras-chave: Erotismo; Cinema; Escritura.

*Las imágenes que excitan el deseo
o provocan el espasmo final son
generalmente turbias, equívocas.*
Georges Bataille

Presentación

El arte y la naturaleza coinciden, siguiendo a Georges Bataille (pero también a Severo Sarduy), en la posibilidad de establecer relaciones que vayan más allá de un interés o un fin exterior a sí mismas. Ambas ponen en ejercicio una praxis sin *utilidad*, que no necesita ser subsumida a una lógica de intercambio, representación o reproducción. Esto último es lo que las conecta íntimamente con el erotismo. Toda vinculación erótica supone una relación desnaturalizada de los cuerpos que permite explorar distintas variables de la animalidad humana, a la vez que humaniza los destinos animales de los hombres por la vía de nuestra cultura.

Para Bataille la actividad sexual se vuelve erótica cuando supera el aspecto animal rudimentario que la caracteriza (2002, p. 123), es decir, cuando excede la telicidad adquirida en el crecimiento orgánico, análoga a la esciparidad de los órganos unicelulares. Efectuación de la división reproductiva sin desaparición de la diferencia (2002, p. 26). De esta manera, puede entenderse que el erotismo elabora, en primer lugar, la lógica de una exterioridad que define una relación de elección entre un sujeto y un objeto (exterior) que no tiene cualidades objetivas por sí mismas, a la que delimita como *elección de un objeto X*. En segundo lugar, toda relación erótica comporta también una interioridad. La elección se realiza en la medida en que el objeto X responde a la interioridad suscitada en el sujeto: *experimentación interior Y*. El deseo incorporado como tercer componente a esta díada pone a funcionar la relación proyectando las necesidades (inconscientes) de un sujeto sobre un objeto (BATAILLE, 2002, p. 55). En esta lógica, entonces, el erotismo supone la superación de un conocimiento objetivable, ya que genera un nuevo conocimiento (*conocimiento Z*) no comunicable objetivamente. La conciencia del Hombre, entonces, es lo puesto en cuestión en toda relación erótica. Constituye un aspecto de la vida interior del hombre, un lugar donde conscientemente se desequilibra a sí mismo, donde se pone en juego la unidad del ser. Por lo tanto, Sexualidad y Erotismo, ponen en crisis la idea de unidad del sujeto, pero la conexión entre los datos internos y externos adquiere distinto *valor*. Por eso, podemos decir que no toda actividad sexual del hombre es necesariamente erótica y viceversa.

Por lo tanto, asumiendo que el erotismo funciona como un modo de conocer, como una situación epistémica para la elaboración imaginativa y crítica, este trabajo se propone revisar el modo en el que el arte y el erotismo se imbrican para desencadenar potencias que ponen al sujeto en un fuera-de-sí extático. Pero ese proceso no se realiza sin peligro: amenaza con separarlo de una sociedad en el que todo deviene pieza de un intercambio generalizado y significativo. El *para nada* del arte y el erotismo devienen escandalosos en el momento que niegan entrar en relación con el mundo de la (re)productividad. Sabemos, sin embargo, que en su potencia el arte crea, afirma, presenta. El artista derrocha energía para producir un objeto cuya función no puede deducirse de su origen. Momento sublimatorio que expresa una verdad menos individual que social: el deseo de una praxis que sea

en-sí en un mundo en el que todo sea ha vuelto *para-otro*. De allí que proponemos leer en *L'Eden et Après* (1970) de Alain Robbe-Grillet, *La Belle Noiseuse* (1991) de Jacques Rivette y *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway una figura muy particular de la historia del arte: la autorreflexión sobre el propio acto de creación y las consecuencias eróticas que ese trabajo supone –los modos de vinculación entre sujeto y objeto– exhibidas por distintas vías de apropiación y presentación simbólica de los cuerpos.

Desde las tempranas *écfrasis* en la épica griega a *Las meninas*, pasando por *Don Quijote* a *Ceci n'est pas une pipe* el arte ha puesto insistentemente en primer plano una reflexión sobre las propias condiciones de su producción y existencia. Reduplicación interior en la que sería ocioso señalar solamente el momento del artificio y la tensión de la representación con lo representado. Lo que nos interesa es, por el contrario, el modo en el que estos filmes ponen en escena, hacen visible una continuidad extraña entre escritura y erotismo. Experiencias de derroche y gasto que entran en relación con una tarea constructiva y afirmativa: movimiento paradójico del que no queríamos vernos dispensados, sino que, por el contrario, nos proponemos señalar cómo dicha tensión constituye la propia praxis artística.

Arte y derroche

Todo acto de creación aspira a la constitución de la obra. Sin embargo, en la escritura, inevitablemente la obra sale de sí, entra en contacto con lo desconocido, se des-obra, lo que le permite construir una economía estilística que en vez de generar un ahorro, un significado, una totalidad, sirve de fundamento para construir una transgresiva filosofía del excedente. Dicho movimiento se grafica espectacularmente en el cine: *a priori* realista, en cada film late algo, mínimo, un destello, que desrealiza la imagen. En el momento fotográfico del cine (el momento objetivo, de identificación de la cámara con el mundo) está paradójicamente aquello que lo subvierte: el momento en el que el significante sin dejar de ser lo que es deviene otra cosa: una experiencia. Momento efímero en el que la imagen adviene. En las tres películas seleccionadas podemos leer un gesto creador, el deseo de inscribir un trazo que haga la obra, que encarne las ideas, que de vida a las imágenes. Pero hay algo embarazoso, insoportable, incómodo en la misma idea

de arte: la escritura como algo que nada sabe del mundo, que nada quiere saber con el otro, que no puede entrar en contacto. El derroche, el tapar, el quemar, el escribir para no publicar, la no-representación (actos ilógicos para la moderna razón instrumental) aparecen como el momento paradójico en el que dichas imposibilidades revelan algo fundamental del arte mismo: su condición de gasto que enfrenta a las funciones de producción y adquisición (BATAILLE, 2002, p. 118).

En *L'Eden et Après*, Violette quiere recuperar un cuadro que originalmente le pertenecía, que ha perdido y que pretendía vender. Ello la conduce a Túnez. Excusa, *MacGuffin* narrativo³ que descentra la película y pone en movimiento a los vanos y apáticos estudiantes parisinos. Se intuye, se sabe, pero sin ninguna certeza, que todo lo que acontece en esta segunda parte del film es un mero truco o el efecto de un prestidigitador externo al grupo. La realidad se licúa en múltiples representaciones, derivas, dobles, simulacros. La trama, parece decirnos Robbe-Grillet, es lo primero que el cine debe abandonar: hipertelicidad narrativa, en la que se pierde todo principio de identidad. Derroche del que *The Pillow Book* no es ajeno. La educación caligráfica y sentimental hace de Nagiko una escritora y una amante. Un mal matrimonio le enseña que el arte no tiene ninguna finalidad: su primer diario es arrebatado por el fuego. Su segundo proyecto es más ambicioso: unir el arte y la vida, la escritura y el cuerpo. Las obras de Nagiko (escritas sobre sus propios amantes) son exhibidas al editor para su publicación, pero la obra misma es ese exhibir. El trazo se vuelve efímero, el momento objetual de la obra se pierde. Toda obra maestra es desconocida, parece decirnos Balzac y *La Belle Noiseuse* lo reafirma. Frenhofer se ha retirado del mundo del arte, las musas ya no le cantan, la sociedad ha hecho de él un hombre integrado. Pero

3 “¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?” Y el otro contesta: “Oh, es un *MacGuffin*”. Entonces el primero vuelve a preguntar: “¿Qué es un *MacGuffin*?” Y el otro: “Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak”. El primero exclama entonces: “¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!” A lo que contesta el segundo: “En ese caso, no es un “*MacGuffin*” (TRUFFAUT, 1947, p. 115). El *MacGuffin* es una figura vacía, una nada virtual a partir de la cual el relato se estructura, una excusa argumental que motiva la acción, aunque en sí carezca de relevancia en el desarrollo de la historia; o en todo caso lo tiene en un comienzo, pero ésta tiende a desmaterializarse, a perder importancia a medida que el film avanza, al punto de ser intrascendente al final del relato. El *MacGuffin* puede ser un objeto, una persona, un lugar o un ideal abstracto, pero éste nunca termina de especificarse, sino que se mantiene ambiguo, enigmático, incomprensible y libre a la interpretación del espectador.

Marianne *aparece*. Una belleza incalculable que el arte necesita, que lo moviliza y perturba. Modelo y pintor se enfrentan a una larga lucha durante extensas sesiones (encontrar el gesto, la pose, la técnica, el material, el trazo, el esbozo) que da como resultado la Obra. Ni él, ni ella, ni los espectadores podrán tolerarla. Se debe ocultar la belleza terrible, aquella que cantaba Rilke, y que amenaza con destrozarnos.

Escribir: tocar el extremo

Si cada cuerpo ya ha sido significado, determinado por lo que las instituciones han hecho con él, la escritura como tecnología puede reforzar ese significado (solución moderna) o bien, intentar tocarlo mediante la escritura (solución nancyana). El rechazo de Nancy a *La colonia penitenciaria* de Kafka señala la obviedad del dispositivo de control moderno del que la escritura es parte. En cambio una erótica de la escritura haría énfasis en la idea de *tacto*, de con-tacto, es decir, un ir más allá de toda lógica instrumental, que ni muestre ni demuestre un significado, sino que se construya como un gesto para tocar el sentido (NANCY, 2003, p. 18). De este modo, en el film de Robbe-Grillet los cuerpos de los protagonistas están dispuestos menos en una relación de conexión que de proximidad. Las escenas sexuales carecen de un acercamiento que provoque excitación. Por el contrario, entre los cuerpos que participan de las relaciones parece existir, mediar, necesariamente una distancia que, a su vez, *enfría* las escenas. El cuerpo femenino se exhibe pero se retira, se expone como objeto posible de consumo pornográfico pero los procedimientos (música atonal, fragmentación de las escenas, segmentación del cuerpo, repetición de cuadros, antipsicologismo que detiene la identificación) escanden el deseo e impiden la consumación. Las relaciones se vuelven ascéticas, sin fluidez, sin flujos, casi sin emociones. El cuerpo femenino de Violette se objetiviza bajo la mano masculina que ejecuta sobre sus límites una especie de *cinzelado*: Duchemin/Dutchman (doble enigmático del propio Robbe-Grillet y su relación con las mujeres) pasa sus manos sobre los bordes del cuerpo como el escultor cuando trabaja la piedra. No hay un contacto extasiado, sino uno privado, distanciado que ilustra una sexualidad sin erótica. El éxtasis aparece más en el consumo de drogas y el baile que en el sexo. La proximidad con el desastre surge en la vinculación entre belleza y muerte.

Si en Robbe-Grillet el desnudo se ha neutralizado, se lo ha retirado de la lógica del consumo, Rivette restituye la desnudez del desnudo: ha recobrado su inaprehensible e imprescindible obscenidad. Si la historia del arte ha hecho del cuerpo de Venus un tema, un motivo, un *género ideal* fue al precio de negar, olvidar, inhibir y aislar la carne (DIDI-HUBERMAN, 2005, pp. 20, 35). La estética idealista pasó por alto el momento sensible del arte, se desentendió de la vulgaridad de los cuerpos, de la incomodidad inherente al desnudo. La carne de Emmanuelle Beart es el tema mismo de *La Belle Noiseuse*. Es decir, la relación entre una belleza que transgrede, supera, que vas más allá de la propia obra, pero que también la posibilita. Hay en el film de Rivette una exhibición total. Si en Robbe-Grillet hay un cierto erotismo en la dialéctica de mostrar ocultar, aquí todo se da a la visión. El cuerpo de la protagonista se vuelve presencia absoluta: toca el cuadro y toca la pantalla. La imagen y su procedimiento se duplican, tal como sucede en *Out 1* (1971) o *36 vues du Pic Saint Loup* (2009): la representación al interior del mundo ficcional se vuelve equivalente al propio proceso de reflexión que propone la película. Las imágenes sobrescriben los cuerpos en el sentido de que propician una relación (artista-musa), acaban otra (matrimonio) y generan un modo de relación con la vida (igualdad entre sujeto y objeto). Marianne, la modelo, es coautora de la obra. Es y no es material que posibilita la pintura. La relación erótica es ambivalente, dialéctica, permutable, casi como replicaran la lógica amo-esclavo.

En *The Pillow Book* se podría leer lo contrario, una relación de la sexualidad como juego y como aprendizaje: *El libro de la almohada* de Sei Shōnagon no es una novela, ni siquiera un diario, es un catálogo de sensaciones de la que Nagiko se nutre. La ética del libro del siglo XI se traslada transformada hacia finales del siglo XX. Cuerpo y escritura, espíritu y materia se vuelven una sola cosa. Si Mallarmé pensaba que todo existe para acabar en un libro, Nagiko piensa que toda literatura debe pasar por el cuerpo. Si la escritura es ritual, la caligrafía deviene imagen, técnica, placer. No hay distinción por lo tanto entre el amante y el calígrafo. El caligrama japonés, inmotivado *per se*, señala una serialización, instala un sentido sagrado: isomorfismo entre los cuerpos de los amantes y las historias que los mismos relatan. Sin embargo, el erotismo es pasible de ser reincorporado a la lógica del intercambio. El sexo es, en la película, un proceso que se hace para ganar o perder algo.

La figura del editor es, en este sentido, central. Nagiko percibe desde pequeña la ambigüedad que la rodea, ya que tanto el padre como Jerome se entregan a ella para obtener un beneficio: el libro. Es decir, hay una relación falsa entre cuerpo y escritura que Nagiko quiere revertir para sí. Si antes lo escrito debió pasar por el cuerpo del editor para volverse libro (de ahí que el libro falsea el cuerpo), Nagiko quiere hacer del cuerpo un libro, pero lo efímero del procedimiento será nuevamente falseado por editor: hace de la piel de Jerome mero papel.

Furia seminal

Arnold Hauser afirma que antes del barroco podía decirse, con bastante precisión, si la intención artística en la representación de los cuerpos, en una determinada época, era en el fondo *naturalista* o *antinaturalista*. Sin embargo, luego del barroco, el arte deja de tener un carácter unitario y comienza, estrictamente, a ser, a la vez, muchas cosas, por ejemplo: Caravaggio y Poussin, Rubens y Hals, Rembrandt y Van Dick (HAUSER, 1964, p. 63). Para Severo Sarduy al barroco de Rubens hay que redescubrirlo como la posibilidad de un suplemento, donde brotan escenas sucesivas en la escena y donde, hoy, podemos advertir el surgimiento de todo aquello que formaba parte de la censura en su momento. Bajo el fasto de la catolicidad espectacular, la animalidad del mito griego, el barroco de Rubens repone “la furia seminal del brochazo: metonimia del falo en la mano y el pincel” (SARDUY, 1999, p. 1307).

En los tres filmes comentados la figura *del brochazo* como metonimia entre sexo y escritura se vuelve constitutiva de la imagen erótica, e incluso, revela algo particular de cada poética de los realizadores, de las decisiones formales en juego, de aquello que se exhibe y elide en cada película. *The Pillow Book*, quizás, sea la más característica en este sentido, ya que propone una relación específica de la imagen literaria. Si toda literatura traza un contacto con lo sensible, abstrayendo imágenes y experiencias del mundo, paradójicamente lo hace al precio de perder el mundo. Toda literatura aspira a ser más que mera literatura. El proyecto de Nagiko quería abolir la distancia entre la abstracción y el mundo, restituir lo sensible de toda escritura: “La pluma es como el instrumento del placer cuyo propósito nunca está en duda pero cuya eficiencia sorprendente siempre se olvida”. De allí

un cierto nominalismo en la película: la escritura sobre el cuerpo le da vida a la carne. Nagiko encarna el mandato paterno de la escritura (el estribillo que le da sentido al film, que toma de su padre y que luego repite con su hijo), pasando de la pasividad (mero lienzo de la escritura de los otros) a la actividad fálica (toma el pincel para escribir su literatura sobre los cuerpos ajenos): deviene escritora.

Un gesto se vuelve fascinante, hipnótico a la vez que repulsivo, en *La Belle Noiseuse*: Frenhofer raspando en un papel el primer borrador de Marianne. El deseo no solo se vuelve visual, sino táctil y sonoro. El proceso creativo del artista va progresivamente explorando técnicas que incorporan distintos materiales, de la pluma al lápiz, del lápiz a la carbonilla, de la carbonilla a la acuarela, así hasta llegar al color: la variable líquida. Para Didi-Huberman el color supone la delimitación de una dimensión erótica que “convierte cualquier superficie en una figuración” (2005, p. 10). Podemos pensar que, tal como postula Liz, en el origen de las artes plásticas hay una cruz: “la primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra” (2011, p.2). El trazo rojo de Frenhofer que atraviesa la figura de la modelo en el cuadro original (el verdadero, el que se oculta, el que no puede soportarse) puede leerse inicialmente como una tachadura de impugnación, como un deseo de arruinarlo frente a la imposibilidad de concretarlo; pero es también el deseo hecho trazo de marcar el cuerpo, de atravesarlo, de penetrarlo. Así, la representación del orgasmo aparece desplazada pero inscrita sobre la pantalla. Brochazo que contiene furia y excitación.

La representación negativa (la no-representación) del orgasmo puede verse también en *L'Eden et Après*. Anteriormente mencionamos que hay una relación distanciada, diferida con lo sexual (dialéctica de lo visible y lo invisible que puede leerse inclusive en el largo de la falda de Violette). De hecho hay escenas sexuales al inicio de la película, pero éstas son neutras, formales, reducidas prácticamente a gestos convencionales de lo sexual. Uno podría decir que el sexo ha sido burocratizado, sustraído de todo *pathos*, o en otro sentido, que éste se ha liberalizado a tal punto que se confunde con cualquier otra actividad: los juegos, la conspiración, la militancia. Bataille plantea al juego como el aspecto metafísico de la relación erótica. A partir de

allí distingue dos concepciones del hombre de la modernidad. Juego y trabajo generan una diferencia en la constitución de los sujetos modernos. Los juegos en el Café Edén parecen estar signados por la arbitrariedad y la falta de experiencia: hay un coqueteo con la muerte, con la violación, con el mundo del trabajo. Pero siempre en términos lúdicos y allí radica su momento positivo, un evadirse del mundo, una refutación de toda productividad, puro gasto incondicionado. Pero si de hecho al comienzo del film las acciones violentas de los personajes no tienen ningún tipo de repercusión en sus vidas, al abandonar la seguridad, la autonomía del Edén por Túnez la cosa cambia radicalmente. Allí, tal como lo plantea el viejo Duchtman en una suerte de estribillo, “la materia se vuelve mágica. La materia inerte que ya no es rígida. La materia inerte se vuelve mágica”. Abandonar la racional Europa por la *oscura razón* de Oriente. La relación paradigmática de Robbe-Grillet con lo real puede verse en la escena más erótica del film. Si antes Duchemin trazaba una línea sobre el cuerpo de Violette que simbolizaba cierta relación entre el artista y la materia, ahora el encuentro se transforma en algo eminentemente sexual. Sin embargo, la escena es menos transparente de lo que se podría pensar: el rostro de ella vira entre el pánico y el placer, la voluntad y el sometimiento. Las imágenes superpuestas del harén (mujeres en jaulas, torturadas, muertas) parecen sugerir el futuro de lo que le espera a Violette. Se podría pensar que hay en Robbe-Grillet un *ethos* sexual sin imagen de la penetración, en el que el tacto reemplaza a la visión. En cierto momento, culmen del acto sexual, un corte nos envía a una escena completamente diferente, en otro espacio y otro tiempo. Allí Duchtman ofrece a Violette un balde con una sustancia blanca y viscosa, a la que le agrega pintura roja. Acto seguido ella mete la mano en el balde, manipula la sustancia, juega con ella, se embadurna el cuerpo y el rostro. Un corte nos devuelve el final del abrazo de la pareja en la habitación anterior. Mediante el montaje⁴ Robbe-Grillet crea una representación antinaturalista del sexo, sin abandonar la obscenidad que conlleva. El semen aparece, entonces, como el límite de lo mostrable.

4 José Miccio (2018) ha rastreado y consignado muchas escenas de distintos films en las que el montaje sugiere la penetración sin mostrarla. El *montaje grosero* señala el momento paródico y autoconsciente de la elipsis sexual.

Sexo y muerte

Entre el ojo que ve y la mano que escribe o pinta se impone, vertiginosamente, una contorsión de los cuerpos: *la petite mort* (*la pequeña muerte*), expresión francesa, sin correlato en español, usada para referir a la eyaculación, cierre extasiado de la excitación sexual. En estos filmes, sin representaciones deliberadas del orgasmo, el erotismo toca una dimensión de lo sagrado en la medida en que transgrede una vivencia que se ha vuelto profana. La sexualidad adquiere su telicidad en la destrucción, una experiencia de la negatividad en la que los objetos eróticos se sustraen a determinados fines. El éxtasis al que nos arrojan es el de la vivencia de aquello que, como apuntara Bataille, antes que unificarnos “nos destruye” (2002, p. 273), perspectiva aún lejana de la muerte: Violette perdiendo su conciencia en una miríada de imágenes en un Túnez fantasmal; Frenhofer anulando su propio cuadro que amenaza con destruir su propio yo; Nagiko entregada a una experiencia interior que trasciende toda racionalidad. Imágenes que instalan una fastuosidad del derroche, en las que el propio acto de creación del arte y las figuras del artista no subliman la explosión caótica y contenedora del vacío originario de la vida, pero cuya opacidad extenua, turbiamente, la forma final de cualquier representación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007.

_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Losada, 2005.

HALFON, Samy (Productor), & ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Eden et après* [Largometraje]. Francia/Checoslovaquia: Como Film, 1970.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Ediciones Gualdarrama, 1964.

KASANDER, Kees (Productor), & GREENAWAY, Peter (Director). *The Pillow Book* [Largometraje]. Reino Unido/Países Bajos/Francia: Alpha Films/Channel 4/Delux Productions/Kasander & Wigman Productions/StudioCanal/Woodline Films, 1996.

MARIGNAC, Martine (Productora), & RIVETTE, Jacques (Director). *La belle noiseuse* [Largometraje]. Francia: Pierre Grise Productions, 1991.

MICCIO, José. "El lugar sin límites". In: *Calanda crítica*. [en línea]. Disponible en: <<https://calandacritica.com/2018/04/23/el-lugar-sin-limites/>> Accesado en: abril de 2018.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

SARDUY, Severo. *Obras Completas*. Madrid: Colección Archivos, 1999.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Alianza: Madrid, 1974.