

Cuerpo mediado (llamado cuerpo), ser Pervertimento. Pensamiento, cinematografía y objeto social

Mediated body (called body), being Pervertimento. Thought, cinematography and social object

Alfonso Legaz

Investigador independiente en artes visuales. Artista multidisciplinar.

How to cite: Legaz, A. (2024). Cuerpo mediado (llamado cuerpo), ser Pervertimento. Pensamiento, cinematografía y objeto social. En libro de actas: EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18283>

Resumen

Cuerpo mediado (llamado "cuerpo") es una conceptualización que atiende la imposibilidad de conocer el cuerpo sin mediación. Se define desde un supuesto inaccesible a un conocimiento que busca afirmar por la reducción al desmembramiento, por la exterioridad de su dimensión relacional, un conocimiento dispuesto en torno a un fondo que silencia la condición ficcional de la "estética consensual" (Rancière, 2010), que remite de un documento a otro en una interminable figura circular (Ferraris, 2023). No accedemos al "cuerpo" propio por no dejar de ser el cuerpo que estamos siendo; no accedemos al "cuerpo" de la otredad sino como imagen sin precedente, sin vector, con tacto, olor, sabor y sonido perpetuamente renovados en su límite externo (Nancy, 1988); no accedemos al conocimiento de "vida" mediados por la ficción bioquímica (Barrau, 2016). El vacío ontológico se tensa entre el régimen escópico de las máquinas y nuevos modos de objetivación social como emergencias religiosas que mitigan la angustia del animal técnico.

La escena 6ª del ensayo audiovisual "Pervertimento (la pregunta por el teatro)" (Legaz, 2022), piensa estéticamente la condición ficcional de lo que en la actualidad categoriza como "Objeto (social)= Acto inscrito" (Ferraris, 2023). El diseño del dispositivo videográfico re-considera el concepto anglosajón Blow up aplicado sobre una figura que atraviesa desde la antigüedad el pensamiento occidental: "pompa de jabón", dispositivo desarrollado por Antonioni (1966) para la imagen fija. "Pervertimento (la pregunta por el teatro)" lo desarrolla hasta su límite implosivo para la imagen cinematográfica, la cinematografía, sobre la supuesta inscripción en la categoría de "objeto social" (Ferraris, 2023) de siete cuerpos de estudiantes de teatro, considerando corrientes de pensamiento contemporáneo como el "Nuevo Realismo", que sistematiza capitalizaciones del cuerpo, "cuerpo mediado" (Alfonso Legaz, 2023), buscando establecer nuevos poderes constituyentes de subjetividad y realidad.

Palabras clave: *pervertimento; disenso; cinematografía; cuerpo mediado; acto inscrito; objeto social.*

Abstract

Mediated body (called "body") is a conceptualisation that addresses the impossibility of knowing the body without mediation. It is defined from an inaccessible assumption to a knowledge that seeks to affirm by reduction to dismemberment, by the exteriority of its relational dimension, a knowledge arranged around a background that silences the fictional condition of the "consensual aesthetic" (Rancière, 2010), which refers from one document to another in an endless circular figure (Ferraris, 2023). We do not access our own "body" for not ceasing to be the body we are being; we do not access the "body" of otherness except

as an image without precedent, without vector, with touch, smell, taste and sound perpetually renewed in its external limit (Nancy, 1988); we do not access the knowledge of "life" mediated by biochemical fiction (Barrau, 2016). The ontological void is strained between the scopical regime of machines and new modes of social objectification as religious emergencies that mitigate the anguish of the technical animal.

The 6th scene of the audiovisual essay "Pervertimento (the question for the theatre)" (Legaz, 2022), thinks aesthetically about the fictional condition of what is currently categorised as "Objet (social)=Act registered" (Ferraris, 2023). The design of the videographic device re-considers the Anglo-Saxon concept Blow up applied to a figure that has crossed Western thought since antiquity: the "soap bubble", a device developed by Antonioni (1966) for the still image. "Pervertimento (the question for the theatre)", develops it to its implosive limit for the cinematic image, cinematography, on the supposed inscription in the category of "social object" of seven bodies of theatre students, considering contemporary currents of thought such as "New Realism", which systematises capitalisations of the body, "mediated body" (Legaz, 2023), seeking to establish new constituent powers of subjectivity and reality.

Keywords: *pervertimento; dissent; cinematography; mediated body; inscribed act; social object.*

INTRODUCCIÓN. "NINGÚN ARADO SE DETIENE PORQUE UN HOMBRE MUERA"

Esta comunicación atiende la existencia de la 2ª sección de la investigación que estructura el proyecto artístico multidisciplinar "La noche del hashshashín" (Legaz, 2024). Esta sección de la investigación se presentará públicamente con texto teórico específico, actualmente en proceso de publicación, desarrollando la conceptualización propia: "Cuerpo mediado (llamado 'cuerpo')". El objeto de análisis del texto que refiere esta comunicación, se ubica en la temporalidad nihilista adelantada por Nietzsche (2006, p. 489) para Occidente a finales del siglo XIX, argumentada en el actual modo dominante de presentar-nos visualmente fuera del cuerpo que estamos siendo, que implementa iteración vírica de la representación del cuerpo propio y del ajeno, de acciones privada o pública —propia o ajena— en busca del "objeto social" que procura existencia social. Junto a esta manifestación problematizada, se plantea una ecología productiva para la capitalización que constituye esa documentalidad¹. De entre la heterogeneidad del cuerpo social, se separa el modo de presentar —y autopresentar— para su conocimiento el "cuerpo escénico" (artes escénicas) mediante audiovisual vinculado a la subjetividad de quien lo produce, en redes sociales digitales. Cómo se socializa y establece su significado a través del estatus comunicativo, del conocimiento previo y compartido por los participantes del mensaje, por las relaciones interpersonales, implica la Pragmática que de común se esquiva y que estudiaría las redes sociales digitales, el espacio menos político del espacio social contemporáneo, el más homogenizado, homogenizante y determinado por intereses velados y tecnologías influyentes no declaradas, que es el contexto socializador donde se arrojan las representaciones digitales del "cuerpo escénico", declaradas documento del arte efímero por quien ejecuta la acción. El "cuerpo escénico" —encarnación del arte escénico— arrastrado al intento de su autoría por el logro categórico "objeto social" (categoría obligada para existir en el nuevo escenario de subjetividades establecido por la máquina "web"), produce su propia reproductibilidad técnica o encarga esa reproductibilidad a otros, situando en plano de inferioridad respecto de sí la construcción del documento de sí. La finalidad del citado texto analítico, objeto de esta comunicación, es pujar por una ampliación de conciencia sobre el manejo del "cuerpo escénico" cuando se dice que se reproduce, colaborando a pensar y ejecutar modos de presentación que no desactiven su condición artística (que presenta), ni políticamente a su autoría² (si alcanza condición de arte). Como proceso artístico real que visibiliza la problemática descrita anteriormente, pervirtiendo estéticas consensuales-profesionalizadas y

¹ "Los documentos son tanto la condición necesaria como la condición suficiente de la realidad social. (...) la documentalidad genera la intencionalidad y no al revés." "Documanidad" (Ferraris, 2023). El significado del documento, integrado a su intencionalidad, se establece no durante su construcción sino en su difusión. Algo ya advertido por Foucault cuando del audiovisual afirmó que distribuye aquello que presenta.

² Lo político es en oposición a lo consensual. Rancière define "consenso" en "Paradojas del arte político" (2010) el "acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de representación sensible y un régimen de interpretación de los signos".

retribuidas económicamente al representar acontecimientos escénicos, se trata en el estudio teórico que refiere esta comunicación la 6ª escena del ensayo audiovisual “Pervertimento (la pregunta por el teatro)” (Legaz, 2022), perteneciente a “La noche del hashshasín” (2024).

DESARROLLO. EN LA RUPTURA HAY BOCAS QUE AÚN NO HA RESPIRADO NADIE

Los Regímenes Escópicos de la modernidad están vinculados a un pensamiento hegemónico que los justifica y a una tecnología emergente que los llena de artefactos de esperanza para el sentido. Podemos saber esto no por la narrativa de un cuerpo investigador, sino por la estética política que producen artistas que rompen el consenso³ —visibilizándolo— de esa estética reductora inaugurando, al sobrepasarla, otra que es invadida progresivamente por agencias productoras que trabajan funcionarias de la industria cultural, “Estética de Adorno” (2024), en muchos casos sin saberlo —revela Foucault (2012)— como superconductores del poder, colaborando a trazar la figura circular de un “Eterno Retorno”, itinerario previsto por Nietzsche para nuestro presente nihilista y desesperado (2006). La retirada de los dioses en Occidente activa un retorno incesante por la paz perdida al suprimir el destinatario a quien se formulaba la pregunta por la “existencia”, una búsqueda que no deja de bloquearse y reiniciarse a través de la “técnica” mientras se admite estar “arrojados al mundo”⁴. “Técnica” es lo que permite considerarnos animales humanos frente a los animales no-humanos (determinados por los fines de la naturaleza), apuntando una responsabilidad cuasi divina al intentar responder a través de ella lo que antes respondía un dios, responsabilidad que quizá explica la tradición beligerante de la crítica a esa separación, o la marcha de quienes eligen una naturaleza como segunda naturaleza, y que no se les facilita por instalarse a vivir en el bosque, algo que se manifiesta objetivamente de manera cruenta por la falta de garras, colmillos y pelo. El movimiento de retorno hacia el paraíso de sentido que Occidente extravió, manifestado como errancia mosaica por el sujeto social en el cuerpo del discurso histórico y como exilio interior revelado en la productividad simbólica del sujeto privado, va desde el nihilismo positivo de Nietzsche en su intento por generar nuevas subjetividades operativas, hasta la antropología del Giro Ontológico y sus múltiples despieces propuestos para sentidos dispuestos en diáspora, pasando por el espejo de azogue donde la Vanguardia se miró hasta su fin en el intento de presentar un sentido construido con los restos románticos de lo sublime que permitiera sobrevivir a la pintura, despedida de la fábrica del documento del mundo por la estética de las máquinas, la fotografía⁵; por cada pulsión publicada en el circuito social del Psicoanálisis; por Heisenberg y la “Hipótesis de Planck”; por el derrumbamiento de la Metafísica y la restitución presocrática del ser y la alétheia por Heidegger; por el postestructuralismo francés; por la expoliación de la realidad llevada a cabo por el cine y denunciada por Debord, o por la duda de Hamlet sobre la verdad trasplantada a la discusión entre Lyotard y Rancière en torno a representar o no representar Auswitch; por el nanocapitalismo que activa una mutación antropológica frente al monitor suprimiendo la empatía, la guerra a tiempo real en televisión y nuevos “modos de deserción” tras la Covid propuestos por Franco Berardi (2024).

La mirada hacia atrás presenta retornos parciales del “Eterno Retorno” atravesados por la constatación de que la “exposición” de una singularidad ante otra no posee substancia que permita representarla. El estar expuesto ante el otro, como todo acontecimiento, permanece inaprensible a toda representación, incluida aquella escritura que pretenda exponerlo por el hecho de comunicarlo, así, “quien quiera exponerlo debe también exponerse ahí”, devela la deconstrucción del discurso de la comunidad llevado a cabo por Jean-Luc Nancy (1988). Esto plantea hoy un interrogante ingrato a las bases ontológicas de las Artes Escénicas, cuando el deseo de comunicar la obra acabada por su autoría

³ El ser del arte, igual pero de otro modo a la Filosofía, es “que muestra”. Lograr mostrar, como Rancière analiza (2010), precisa no un contenido disensual —anécdota— sino “un mostrar” disensual, ruptura de una dominancia por la que el objeto artístico verdadero no puede alcanzar una recepción que la industria cultural, y su profesionalización de artistas —capitalización de artistas—, denomina “de éxito”.

⁴ El problema del conocimiento no es su limitación, sino su llegada. Los conceptos “sorge” (cuidado) y “dasein” (“ser”-sein y “ahí” -da) nos reúnen después de un siglo de su escritura. Cómo pasar el conocimiento-sentido, de una minoría al cuerpo social, entraña hoy la misma oscuridad de cuando el conocimiento se vinculaba con la existencia divina por los sacerdotes.

⁵ Resulta impensable considerar las Vanguardias Históricas sin la necesidad de los artistas plásticos de sobrevivir como tales tras ser relevados por la primera estética visual maquinista, una “inteligencia artificial” diseñada para mostrar-nos el mundo. Al cuerpo “artista” le quedó tratar lo insoportable para la ciencia, el poder y el consenso.

intenta transportar —¿qué?— en representaciones acrílicas hechas con registros visuales apenas improvisados del objeto artístico, del cuerpo en acción y del espacio generado por ese cuerpo.

Un deseo de *permanecer en obra* como cosa, impulsa a dejar el sentido de la obra *en manos* de registros de imágenes fijas y fragmentos audiovisuales cinematográficos que funcionan como simulacros publicitarios que permutan la base epistémica de la reproductibilidad por una interpretabilidad común, homogenizante, sumando la Pragmática ingobernable de Internet donde son arrojadas, situando en el opuesto la necesidad y control del contexto expositivo donde una obra real se expone —y se significa—. En relación a “quien quiera exponerlo debe exponerse también ahí”, si entramos en la dominante de imágenes fijas y cinematografía presentando sin propia “exposición”, es decir, sin pensamiento para los fragmentos acrílicos y sin autoría que se “exponga” por presentarlos en ese pensamiento, cuando las imágenes que los artistas escénicos han encargado producir a otros sobre su trabajo son arrojadas *de su mano* al torrente maquinista de las redes sociales con lógicas afectadas por la mímesis y sin depurar consensos estéticos, transfigurando el ser efímero de lo escénico por el simulacro *post mortem* de lo digital, se suprime la dimensión artística por la voluntad de lo que se pretende alcanzar: el “objeto social”⁶. Si lo que no se documenta no existe, para seguir existiendo en tanto que obra de arte es preciso tomar tan en serio la producción del documento como de la obra misma.

Eso es todo, una desherencia del acto que es la imagen y cuyo fin concluye en mostrarse a sí misma, “La técnica despliega una retirada del ‘fondo’, y ese despliegue constituye lo más visible de nuestra historia” (Nancy, 2008), algo que obliga a Occidente a una errancia *ad infinitum*. Y a comprender a Nietzsche. El “Eterno Retorno” está siempre recién nacido para el “animal técnico”: desde Heidegger y su pregunta por la técnica, pasa por Blanchot y Nancy en su análisis del primer tiempo cotidiano separada la horda de la naturaleza por su quehacer achelense, y más tarde en su crítica del tiempo parietal de Lascaux (Nancy, 2008), hasta la figura circular descrita por los contenidos de la docusfera integrada al sistema del reciente discurso de Maurizio Ferraris (2023) para explicar nuevas subjetividades. La “Documanidad”, renunciando a explicar “todo” y admitiendo que de incompletud tratamos, y desde ella, y que somos por la inevitabilidad en términos de documentalidad —capitalización de documentos— (las astillas achelenses son documentos de un hacer social), que nos permite ser por el documento en lo social. Somos siendo en-común por el “cuerpo mediado”. Esta conceptualización del trabajo presente, “cuerpo mediado”, dialoga con una evolutiva del “nada hay fuera del texto”, de Derrida (1967), que Ferraris lleva a su variación: “nada hay fuera del texto social” (2023). También dialoga con la deconstrucción que Nancy realiza sobre el “ser-con” o “en-común” desde Heidegger: “para poder decir yo, primero debo ser capaz de decir nosotros” (2001). Y ese nuevo texto social que es parte del “Eterno retorno”, tras el giro icónico de final de siglo XX y la venida de Internet, se construye con más imágenes basadas en nosotros de las que como “animales técnicos” podemos administrar, y si es cierto que las máquinas —web— pueden hacerlo y nosotros no por su inteligencia superior, “este futuro ya habla en cien signos” (Nietzsche, 2006) sobre la aproximación de incesantes movimientos de retorno propiciados por saltos tecnológicos que respaldamos con nuestras almas: al constituirnos socialmente por un texto dominado por imágenes cuya administración nos supera, el humano va quedando socialmente velado por ellas, siendo sustituido como objeto de conocimiento por un *sosias* institucionalizado que es su reproducción y que lo saca del conocimiento. ¿Significa que se perpetúa la oscuridad para el animal incompleto fuera del sentido del estricto programa de mantenimiento de su organismo? ¿Pero qué es mantener un organismo demandante?

Jean-Francois Chevrier (2009) reivindica el esfuerzo realizado por artistas como Varlam Shalámov en sus relatos sobre la experiencia del Gulag, por generar nuevos modos de producir documentos desde la creación artística. El recorrido del cuerpo en el proceso de producción de arte propuesto por Jean-Luc Nancy y Blanchot, se manifiesta tal como hoy hace 19.000 años en Lascaux. Así, si el *ready made* y el arte contemporáneo en su estado más evolucionado pueden interpretarse como movimientos parciales del “Eterno Retorno”, una pulsión emergente y nueva en el interior de la gruta paleolítica empujó a producir hocicos, pezuñas, cabezas y barrigas nunca vistas antes, pero pintadas según un canon de representación apreciable. Introducir en el mundo presencias que no han tenido lugar en el mundo antes, es

⁶ En “Documanidad. Filosofía del mundo nuevo” (Ferraris, 2023), se establece la fórmula “Objeto (social)= Acto inscrito”. La compulsión presentativa de objetos visuales, es un “para ser hoy” —y un *retorno desesperado al sentido*—, apunta que el mecanismo de generación de “objeto social” insistirá en hacer-nos documento por la tecnología “web”, capitalizando nuestros actos inscritos, es, entonces, recomendable lograr “ser documentos sociales” de alta rentabilidad epistémica.

declarar el “cuerpo mediado” como episteme y capitalización (Kunst=Kapital) para “construir” sentido a una co-humanidad indeterminada que mediante la técnica se afirma laica y por la misma técnica necesitada de elaborar inagotablemente su sentido.

CONCLUSIONES. “Kunst=Kapital. Die Kreativität des Menschen ist das wahre Kapital”⁷.

Pervertimento, es palabra italiana de significado relacionado con la inversión parcial o total de un orden natural, moral y estético. Chevrier declara sobre documento:

“documento no tiene por que ser funcional, y cuando surge, aparece allí donde no lo esperamos. El documento no surge necesariamente de una documentación, ni se produce tampoco por un especialista del documental. (...) en el término documento está la idea de la singularidad. Un documento es singular, y esto es lo que une al documento con la obra de arte. (...) el documento tiene una especificidad, no se puede reducir simplemente a su contenido documental, suele ir más allá. Es objeto de múltiples interpretaciones, al igual que la obra de arte, sin que se reduzca a su contenido documental. Se trata de un objeto, de un artefacto, de una idea de artefacto, que no podemos clasificar en las categorías existentes de la cultura.”. (Chevrier, 2009, p. 116).

Siete estudiantes de teatro y su profesora, siete mujeres y un hombre, trabajaban un conocido texto metateatral de Sanchis Sinisterra “Pervertimento y otros gestos para nada” (1989). Contratan a un artista visual para que realice registro audiovisual del estreno de la obra. El artista visual asiste a los ensayos y propone al grupo subvertir la habitual estética de audiovisuales escénicos de bajo presupuesto, donde suelen registrarse dos puntos de vista, mimesis y un sencillo montaje. La propuesta defiende la idea de que la cámara no puede mostrar teatro, sino otra cosa que se le parece y sólo porque un consenso establece que uno puede dar cuenta del otro, pero, en realidad, nada puede ser más distinto de una obra teatral, un performance, la danza, o arte de acción que un vídeo que dice ser *de ellos*. Se acepta. El artista trabajará con una sola cámara, sometiendo un primer montaje en bruto a la aprobación del grupo. Se añade una pregunta dado que se trata de estudiantes: “¿Quién estudia teatro hoy?”. En una sociedad digitalizada, el artista visual afirma que la cinematografía tampoco puede revelar el contenido del pronombre “Quién”.

“El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta”, declara Derrida en “El cine y sus fantasmas” (2001). Sobre estas palabras y su implicancia apoya una fe religiosa, el crédito fiduciario concedido hoy a la imagen (fuera de los tribunales) por el que en la actualidad se actúa afirmando que un minuto de vídeo improvisado es capaz de presentar restos de obra de arte escénico o de acción sin traicionar su posición política, su pensamiento y su ser efímero. Es un retorno a la transubstanciación de la ostia y el cuerpo de Cristo. “Es la salud de los sin-salud”, insiste el argelino, “un terrible debilitamiento de la memoria”, y el olvido de que la técnica puede artificarlo todo, por eso Derrida une “técnica” al concepto religioso de “creencia”. Su reflexión sobre el concepto de “fantasma”, que en griego apela a la imagen y al aparecido, confirmando que el “fantasma” es un espectro, el que se mueve ante nosotros y el propio que proyectamos sobre la cinematografía, sirve a nuestro trabajo sobre la creencia en la reproducción audiovisual de nuestras vidas y acciones. La Historia del cine muestra como en el siglo XX se educó a la sociedad occidental necesitada de “creer” en nuevos espectros, es parte de esta tesis vinculada al “Eterno Retorno”, y a la construcción conceptual de “cuerpo mediado” como base del conocimiento. Considerando todo lo anterior, se trabaja la 6ª escena de “Pervertimento (la pregunta por el teatro)” (Legaz, 2022). El trabajo de Antonioni en “Blow-up” (1966), implosiona ficcionalmente la representación fotográfica presionando la realidad contra ella, mostrando qué es “pisar sobre el vacío” (Nancy, 2008). Pero su medio de decirlo no hace crítica de sí, falta autoconciencia. Tomando la deuda de Antonioni, se trata ensayísticamente (Siles, 2022) la “6ª escena” implosionando la propia cinematografía, tras producir un aumento deliberado del formato de grabación de vídeo (equivalente al 35mm fotográfico ampliado en papel por Antonioni). Se hiperatrofia el formato todo lo que permite de una sola vez el software de edición: un 600%. Mientras se monta el audio de una voz en off: “Alguien dice: «Vean ustedes, miren. Esto es teatro. ¿Lo es?»” (Legaz, 2022). La implosión del tejido

⁷ Joseph Beuys impulsó la idea de una imaginación a disposición de todos, o disponible por todos, como gran capital humano, “Kunst=Kapital” (1979). Entregar al otro la posibilidad de crecer a través de sí, es restituirle la responsabilidad por la técnica y por el cuidado de sí.

videográfico por presión de lo real sobre el formato, conduce hacia su centro matérico, donde se pierde el control sobre la luz gestionada y ordenada por el procesador de la cámara en su búsqueda de la mimesis, un modo cuántico de acceder a la incertidumbre representacional desde la indeterminación de sus partículas-píxel. Esto ocurre en una cinemática de espectros de actrices que se desintegran mientras dialogan con la digitalizada y espectral cabina de dirección escénica, en el mismo estado visual. Ello supone materializar el sentido de “la pregunta por el teatro”. La histórica pintura de las Vanitas, que subraya la fugacidad que disimula hoy la técnica del audiovisual escénico publicitario, como reconducción consensual desde la producción artística hasta la producción de la industria cultural, sugiere uno de los motivos más utilizados en su estética, el niño que juega con las pompas de jabón apoyado sobre una calavera humana. La “escena 6ª” es una pompa de jabón que estalla.

El “animal técnico” produce hoy sus artistas, que pueden proseguir su camino considerando las palabras de Lygia Clark sobre la desviación de la práctica artística hacia la intervención sobre nuevos procesos sociales reales pensados como territorios del organismo social: “Mientras el artista es, cada vez más, digerido por esta sociedad en vías de dislocación, le queda sólo, en la medida de sus posibilidades, intentar inocular una nueva manera de vivir.” (Clark, 1971).

FUENTES REFERENCIALES

- Adorno, Th.W. (2024). *Teoría estética*. Akal.
- Barrau, A. (2016). *De la vérité dans les sciences*. Dunod.
- Baudrillard, J. (2006). *Olvidar a Foucault*. Pre-Textos.
- Berardi, F. (2024). *Desertemos*. Prometeo.
- Chevrier, JF. (2009). Territorios. En *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, p. 116. Recuperado 2 mayo 2024.
https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/10000f_cast_def.pdf
- Clark, L. (1971). El cuerpo es la casa: sexualidad, invasión del ‘territorio’ individual. Lygia Clark: El hombre estructura viva de una arquitectura biológica y celular. *Revista Robho*, nº 5-6.
- Derrida, J. (1967). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas. En *Cahiers du cinema*, nº 556. Recuperado: 2 mayo de 2024 de <http://digibug.ugr.es/handle/10481/34315>
- Ferraris, M (2023). *Documanidad. Filosofía del mundo nuevo*. Alianza Editorial.
- Ferraris, M. (2023). *Documentalidad. Por qué es necesario dejar huellas*. Ediciones Trea.
- Foucault, M (2012). *Vigilar y castigar*. Biblioteca Nueva.
- Gerard, V. (s.f.). Lyotard, el arte y lo humano. A vueltas con lo irrepresentable. *Revista de Filosofía* [Venezuela], May-Aug no. 98, pp. 104. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527312>
- Heidegger, M. (2023). *Ser y tiempo*. Trotta Editorial.
- Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza*. Editorial Paidós.
- Legaz, A. (2024). La noche del hashshashín. Recuperado 4 mayo 2024 en <https://alfonsolegaz.tumblr.com/hashshashin.night>
- Legaz, A. (2022). Pervertimento (la pregunta por el teatro). Recuperado 4 mayo 2024 <https://alfonsolegaz.tumblr.com/pervertimento>

- Lyotard, J.F. (2006). *La condición posmoderna*. Catedra.
- Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada*. Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2008). *Las musas*. Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2013). *La partición de las artes*. Pre-textos.
- Nietzsche, F. (2006). Fragmentos póstumos (1885-1889). Volumen IV, Tecnos.
- Rancière, J. (2010). Las paradojas del arte político. En *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Siles, B. (30 de octubre 2022). Pervertimento (la pregunta por el teatro) esto no es un documental. *Revista MAKMA*. Recuperado el 5 mayo 2024 de <https://www.makma.net/pervertimento-alfonso-legaz/>
- Sinisterra, S. (1989). *Pervertimento y otros gestos para nada*. Cop D'idees.