

Le jeu de Marseille o el devenir arcano. Latinoamérica en el encriptamiento surrealista

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / ORCID 0000-0003-4426-721X / juan.fernandez.997@mi.unc.edu.ar

Resumen

En el centenario del surrealismo, preguntándonos sobre su supervivencia, vale reparar en *Le jeu de Marseille* (1941), un tarot surrealista en el que se proyecta una vía franca para la imaginación sublevada. Resuena en el proyecto la exhortación de Breton a orientar al surrealismo hacia una «ocultación profunda», que evite su apropiación por parte del público, la nueva subjetividad social generada por los medios, convergente con los fascismos contemporáneos. Esta baraja, una síntesis surrealista del mazo francés con el tarot marsellés, ofrece, como los manifiestos, un sistema de coordenadas para el uso lúdico del colectivo. Cada arcano encripta una biblioteca que el nazismo destina al fuego. Con sus múltiples combinaciones, el mazo se presenta como una vía a las «zonas lógicas» inexploradas de la modernidad. Las cartas son también la vía de acceso del imaginario latinoamericano al Tarot de Marsella. Latinoamérica resuena en las cartas del montevideano *Lautréamont* y la de *Alicia*, a cargo de Wifredo Lam, así como en el arcano *Pancho Villa*, a cargo de Max Ernst. Por esta vía mexicana, Alejandro Jodorowsky proyecta una experiencia surrealista en el cine de culto de los 70 y, años después, se embarca en la restauración del Tarot de Marsella.

Palabras clave: surrealismo / *Le Jeu de Marseille* / Tarot de Marsella / Latinoamérica / ocultismo

***Le jeu de Marseille* or the arcane becoming. Latin America in surreal encryption**

Abstract

In the centenary of surrealism, wondering about its survival, it is worth looking at *Le jeu de Marseille* (1941), a surrealist tarot in which a clear path for the rebellious imagination is projected. The project resonates with Breton's exhortation to guide surrealism towards a «deep concealment», which prevents its appropriation by the public, the new social subjectivity generated by the media, convergent with contemporary fascisms. This deck, a surreal synthesis of the French deck with the Marseille tarot, offers, like the manifestos, a coordinate system for the recreational use of the collective. Each arcane encrypts a library that Nazism consigns to the fire. With its multiple combinations, the deck is presented as a route to the unexplored «logical zones» of modernity. The cards are also the access route of the Latin American imagination to the Tarot of Marseille. Latin America resonates in the cards of the Montevideo native *Lautréamont* and

Recibido: 22/4/2025. Aceptado: 24/7/2025

Para citar este artículo: Fernández, J.M. (2025). *Le jeu de Marseille* o el devenir arcano. Latinoamérica en el encriptamiento surrealista. *El taco en la brea*, (22) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.11.22.e0192



that of *Alicia*, by Wifredo Lam, as well as in the arcane *Pancho Villa*, by Max Ernst. Through this Mexican route, Alejandro Jodorowsky projects a surreal experience in the cult cinema of the 70s and, years later, embarks on the of the Tarot of Marseille.

Key words: surrealism / *Le Jeu de Marseille* / Tarot of Marseille / Latin America / occultism

otros sembrando en la sombra flores de visión,
arquitecturas de sueño de opio,
animando en una niebla indecisa figuras hípnicas,
pintando la alucinación y la pesadilla,
juntando a Durero con Poe,
o imaginando combinaciones simbólicas y arcanas.

Rubén Darío, *El salón*

«PIDO LA OCULTACIÓN PROFUNDA, VERDADERA DEL SURREALISMO», pontifica Breton, con mayúsculas, en el *Segundo manifiesto...* (1929). Con ello, llama a resistir la apropiación mercantilizadora del surrealismo por parte del público, la nueva subjetividad social que fabrican los medios de comunicación, de la que se nutren los fascismos contemporáneos: «La aprobación del público debe rehuirse por encima de todo. Hay que impedir la entrada del público si se quiere evitar la confusión» (2001:143). Esta ocultación supone la confluencia del surrealismo en la misma vía de la astrología antigua y de la metapsíquica de los fisiólogos modernos, particularmente la criptestesia, de gran interés para el «espíritu surrealista» (145), por su acento en la percepción extrasensorial y lo paranormal. Como procedimiento para transitar este devenir ocultista del surrealismo, Breton propone el «examen serio» de las ciencias desacreditadas, en sintonía con la archifilología y de acuerdo con Choisnard, «en un amor profundo por las ciencias, como una investigación de lo misterioso, un exaltado afán de instrucción» (149). Más que un conocimiento clausurado en la erudición, Breton pretende, con el mismo principio de desplazamiento de Werner Hamacher, un abordaje desde la inclinación, la amistad, el amor, que mantenga despierto el deseo y la pretensión de lo que se ha de conocer (2011, 11). El surrealismo y la archifilología, con un mismo sustrato poético, se abisma en la adivinación, en la conjetura y la interpretación (13), a contramano de lo comprensible y lo digerido, en la convicción de que «solo puede ser amado lo que resulta extraño y del modo más perdurable sólo aquello que en cercanía creciente permanece extraño» (25–26). Breton, en esta clave, se dirige, con su manifiesto, «hacia aquellos que no temen concebir el amor como el lugar de ocultamiento ideal para todo pensamiento» (2001, 148).

Le jeu de Marseille, la serie surrealista de bosquejos de cartas, una síntesis del mazo francés y el tarot marsellés, recreadas poco tiempo antes de partir al exilio en 1941, es una de las manifestaciones más elocuentes de este ocultamiento. André Breton junto a Jacqueline Lamba, Victor Brauner, Oscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam y André Masson, la banda de «Espère–Visa», refugiados en la villa Air–Bel, componen lúdicamente, con escasos materiales y

por sorteo, los diferentes arcanos de un tarot. Por definición, arcano es sinónimo de misterio, una revelación solo para iniciados. Del tarot de Marsella, en la serie de cartas surrealistas, sobrevive el concepto de «catedral nómada» (Jodorowsky y Costa, 2004:23) o de «enciclopedia de símbolos» (23). Cada arcano encripta una biblioteca, un compendio de saberes que en aquel entonces, en un eco de otras inquisiciones de la historia, el nazismo destina al fuego.¹ Su opacidad concuerda con la de la alegoría barroca, tal como la concibe Walter Benjamin, no como la mera ilustración de un concepto, «una representación simbólica degradada, orientada a la difusión del dogma entre los feligreses» (García, 2011:126), como comprendía el clasicismo a la alegoría medieval, sino como un producto de una experiencia de disolución moderna, acentuando, al mismo tiempo, sus raíces antiguas, egipcias y griegas, de un carácter enigmático y críptico, que desplaza toda pretensión de transparencia edificante (126). Los arcanos, al igual que la alegoría barroca, el emblema o el jeroglífico, coinciden en el enigma de un sentido despedazado por la violencia, que rompe el delicado equilibrio entre significante y significado, una desintegración que, a su vez, demanda una recomposición en una nueva lectura (129–130). De acuerdo con Luis García, «la alegoría se demora, con gesto saturnino, en las opacidades de esta relación, o como señala Benjamin, en las “numerosas oscuridades en el vínculo entre el significado y el signo”» (127). El arcano, en este sentido, es un medio dispuesto para la azarosa supervivencia (Didi–Huberman, 2009:57–58), una cripta que aloja al «Buen dios [que] habita en el detalle» (Warburg en Didi–Huberman, 2009:442). El mazo, sobre todo, es una vía surrealista para la acción en la vida, comprendida como una intervención artística en el presente (Breton, 2001:85). En sintonía con su concepto de automatismo, la vida del artista y la de los espectros opera en fuga, «con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral» (44). Con las cartas, al igual que con la escritura automática o con la lectura paranoica de Salvador Dalí (Antelo, 2008:73–77), se abre la puerta a las «relaciones más delicadas» (Breton, 2001:53), aquellas que no interrumpen el devenir de lo oculto (53).

***Le jeu de Marseille*, museo de bolsillo**

Los arcanos surrealistas, en su conjunto, componen una enciclopedia de «formas de asociación» (44), un museo portable como la *Boîte-en-valise* (1935–1941) de Marcel Duchamp,² un suplemento no verbal de los manifiestos que cabe en el bolsillo —una previsión, quizás, frente a un horizonte de clandestinidad—, para invocar a los espectros de la imaginación sublevada. En los manifiestos, así como en publicaciones de la revista *Literatura* o en la *Antología del humor negro* (1941), son comunes las listas o constelaciones de referentes, sean contemporáneos o precursores, con su ranking y jerarquía en lo que respecta a la inspiración surrealista. Sobre sus «*Filos*» (2001:44), los amores del surrealismo, Breton advierte «con ellos me he construido un sistema de coordenadas para mi propio uso, sistema que ha resistido a mi experiencia personal y, por tanto, parece contener alguna de las posibilidades del mañana» (166). En su devenir tarot, este sistema de coordenadas surrealista se encripta en el del tarot de Marsella, emulando su estructura de cuatro elementos o cuatro puntos cardinales, más un centro, y sus figuras arquetípicas, propias de los arcanos mayores.

La serie de cartas es una fusión del tarot marsellés con la baraja francesa, adoptando, para las figuras–arcanos, un formato moderno, espejado, aunque con asimetrías, en vez de la figuración medieval, desproporcionada e irregular. El mazo surrealista no distingue entre arcanos mayores

y menores. Emulando el sistema de los naipes franceses, los arcanos se orquestan de acuerdo con la jerarquía de los honores y representan a personajes históricos o literarios. Se distribuyen, a su vez, de acuerdo con distintos palos o emblemas, representados por sus correspondientes ases, los cuales se estructuran de acuerdo con la organización interna del tarot de Marsella, expuesta, como síntesis del juego, en el arcano XXI: «El mundo». En *Le jeu de Marseille*, los reyes, reinas y pajes, devienen genios, sirenas y magos. Se reemplaza la pica, que en el tarot corresponde con la espada, por la cerradura; el corazón del mazo francés o la copa del tarot, por la llama del amor; el diamante o el denario, por la rueda sangrienta de la revolución; el trébol o el basto, por la estrella. A la cerradura, como genio, sirena y mago, la representa Hegel, Hélène Smith y Paracelso; a la llama, Baudelaire, La religiosa portuguesa y Novalis; a la Rueda, Sade, Lamie (de Stendhal) y Pancho Villa; a la estrella, Lautréamont, Alicia (de Carroll) y Freud. La ilustración de Ubú rey, de Alfred Jarry, funge como comodín.³

Con ello, *Le jeu de Marseille* se hace eco de los aggiornamientos que, históricamente, experimenta la baraja francesa en su constelación de figuras históricas y de personajes literarios.⁴ La revolución francesa destrona también a la monarquía de los naipes y celebra a las figuras populares, personajes y virtudes, coherentes con sus ideales, encuadrados como genios, libertades o igualdades. La Restauración, a su vez, restituye y fija en las cartas a los nobles depuestos por la revolución. Desde entonces, se generan otras variantes, como el mazo de trinchera de 1914, al iniciarse la Primera Guerra Mundial, que milita al presidente y a la república en armas junto a reyes, reinas y generales europeos.⁵ Con su tarot, los surrealistas invocan a los referentes modernos de una filosofía y una poesía desgarradora (Breton, 2001:118), de la perversión y lo insalubre (116), de lo inconsciente y la acefalidad,⁶ de la vida, asociada a la infancia (60) o de la autonomía del arte, comprendida como liberación del hombre y de su espíritu (117), una constelación de anomalías, que el nazismo acorralaba con su maquinaria de muerte y destrucción.

La tirada de cartas opera como una mesa de montaje, reveladora de los encuentros fortuitos que los surrealistas celebran en Lautréamont. Con sus múltiples combinaciones, el juego emula también a la alquimia de los sueños, comprendida por Breton como un «continuo», con «trazas de organización» (28). La asociación entre sueño y montaje se invoca en el arcano Freud, al que se le asigna la jerarquía de mago bajo el emblema de la estrella, precisamente la que corresponde con el basto en el tarot de Marsella, representación de la libido y la creación (Jodorowsky y Costa, 2004:72). Es sugestivo que en la carta de Freud, Oscar Domínguez recrea la carta *El mago*, el arcano I del tarot de Marsella, recuperando, sobre todo, su mesa de trabajo, devenida una tabla sobre la que se disponen objetos, entre los cuales aparece una tijera. Sobre este arcano, Jodorowsky nos advierte que «Para el Mago todo es posible: tiene en su mesa una serie de elementos que puede emplear a su antojo y una bolsa que podríamos imaginar inagotable, como un



Figura 1: Los arcanos de *Le Jeu de Marseille* dispuestos en correspondencia con la organización interna del tarot de Marsella.

cuerno de la abundancia» (2004:153). *Le jeu de Marseille* evoca la experiencia reveladora del collage y del fotomontaje, la técnica fundamental de las *fatagagas* de Max Ernst, modélica para Breton.

El mazo es un recurso también para la labor creativa del artista junto con médiums como Hélène Smith, arcano a cargo de Víctor Brauner, incorporada con el rango de sirena bajo el emblema de la cerradura, correspondiente con la espada en el tarot de Marsella, representación de la actividad intelectual (2004:72). En el segundo manifiesto, Breton propone subordinar el interés artístico al mensaje de las médium (2001:145), al que asocia también con el de «la histeria y su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se deslizan por los techos» (146). Esta mujer imaginada como medio a la acefalidad está presente, a su vez, en la carta de *La religiosa portuguesa*, diseñada por André Masson, sirena del emblema de la llama, correspondiente con la copa del tarot de Marsella, representación del amor y la fe (Jodorowsky y Costa, 2004:72), así como también en el arcano *Lamiel*, una suerte de *femme fatale* en forma de mantis, a cargo de Jacques Hérold, sirena del emblema de la rueda, correspondiente con los oros en el tarot de Marsella, representación de la dimensión material (72), que deviene revolución en movimiento.

Le jeu de Marseille se ofrece también como un teatro bufo si consideramos que Ubú rey es el comodín. La baraja surrealista guarda sintonías con el «otro teatro» de Jarry, el que «no es ni fiesta para su público, ni lección, ni esparcimiento, sino acción» (2009:73). La función intercambiable del Ubú comodín hace presente el sentido instrumental del mazo. Las cartas, como los actores que proyecta Jarry, se disponen como «una homogeneidad de máscaras bien bruñidas, dóciles y siluetas» (75). Este azaroso teatro de naipes trae a escena, también, al humor, a contrapelo del código de la muchedumbre, nutrido del *nonsense*, el calambur y la violencia macabra del *noir*. En esta clave, vale advertir también que, dentro de la constelación de arcanos, encontramos, a través de su *Alicia*, al Lewis Carroll de los limeriks, del Jabberwocky y del *Juego de la lógica* (1875). Este medio de fuga ocultista de los surrealistas promueve una interrogación espontánea del presente, fundada en la aleatoriedad, orientada a la creación libre y a poner a su disposición «zonas lógicas especiales, vale decir, aquellas en las que, hasta el presente, la facultad lógica ejercida con exclusividad en lo consciente, no interviene» (Breton, 2001:122).

Las coordenadas surrealistas en *Le jeu de Marseille*

Los 4 ases del mazo surrealista, en consonancia con los del tarot de Marsella, nos ofrecen referencias de los elementos cardinales de su cosmovisión.

La estrella, que evoca también la abstracción de una espina o una flor de los bastos en los arcanos menores, asocia a la energía libidinal con el sueño, lo inconsciente, la creación y la vida, en sus múltiples formas, como sinónimo de lo inasible y de la desmesura, en la que se incorpora el hombre, aunque —con misantropía y más allá del principio antrópico—⁷ desterrado del centro o «punto de mira del universo» (Breton, 2001:174), «de ese lugar de consentido privilegio en el orden de las cosas» (Morton, 2018:86).

La cerradura, composición abstracta del ojo de la ranura en el que se vislumbra, a la luz de un candil, un cuerpo femenino, acefálico, que se abisma como una clavadista en la nada, guarda sugestivas coincidencias con *Étant Donnés* (1946–1966) de Marcel Duchamp. Si en el tarot de Marsella la espada representa a la idea y a la razón, al conocimiento y la creación, sobre todo en su dimensión verbal, en la cerradura, como en la puerta condenada con orificios a la altura de los ojos de Duchamp, el conocimiento se asocia con la acción de fisgar más allá del umbral que

separa al sueño de la realidad, del limen de la trama verbal o el de las imágenes ante la cosa, con la inquietud sobre *El origen del mundo* (1866) y el flujo transformador de la alquimia surrealista. Bajo este mismo emblema, además de la médium Hélène Smith, con la jerarquía de genio, el arcano Hegel, a cargo de Victor Brauner, se presenta como una suerte de Edipo heroico, que evoca también a Hércules con su piel de león, aquel que enfrenta a la esfinge, a la vez, cegado de un ojo, como el mismo Brauner, con la llave de la intuición y de la alienación abstracta, medio para la renuncia a todas las cosas y a sí mismo, para el ahondamiento total en la cosa.⁸ Para Breton, Hegel es el principal referente de «la dura disciplina del espíritu» (Breton, 2001:146) a la que deben comprometerse los surrealistas para sostener su integridad. La cerradura incorpora también, como mago, a *Paracelso*, arcano a cargo de Breton, representado por un calamar que derrama opacidad con su tinta, que ciñe con sus miembros aquello que revela la confluencia de lo arcaico y lo inédito. Los seis brazos del calamar, a su vez, concuerdan con los seis dedos de *El mago*, el arcano I del tarot de Marsella restaurado, según Jodorowsky, un «sexto dedo [que] puede ser indicador de su dexteridad, de su habilidad para organizar la realidad según su inteligencia» (2004:153).

El emblema de la llama, a cargo de Max Ernst, un cuerpo flamígero de mujer, con la cabeza en tierra, en el horizonte de combustión, y las piernas ondulantes hacia arriba, es la derivación acefálica del cáliz, como condensación del amor, a la vez material y espiritual, del tarot de Marsella (72). A este emblema corresponde también el arcano *Baudelaire*, a cargo de Jacqueline Lamba, una suerte de genio de la lámpara que se hace visible como un espectro flameante de absenta, con su característico color azul, sosteniéndose sobre la icónica cuchara, una abstracción que guarda, a su vez, correspondencias con el arcano V, *El papa*, del tarot de Marsella, sobre todo, por su férula papal, el signo de la mediación entre el cielo y la tierra. De acuerdo con Jodorowsky, el hierofante «representa el punto de encuentro de los contrarios, el centro de la cruz entre lo alto y lo bajo, la derecha y la izquierda. Es, por tanto, un lugar de circulación entre esos diferentes polos, que pueden comunicarse a través de él» (177). En el primer manifiesto, Breton toma precisamente a Baudelaire y a su experiencia narcótica como referencia de acceso a la imagen surrealista, las cuales «se le presentan de un modo espontáneo y despótico. No puede alejarlas porque la voluntad ya no tiene poder ni gobierna las facultades mentales» (en Breton, 2001:56). El surrealismo, ya en el primer manifiesto, se proyecta como un nuevo «paraíso artificial», «que actúa sobre el espíritu al modo de los estupefacientes» y que «no permite que quienes se le entregan lo abandonen cuando les venga en gana» (56). Si bien puede considerarse a este concepto de mediación como una supervivencia decadentista, Breton, en el segundo manifiesto, vuelve a Baudelaire para diferenciar al surrealismo de sus desertores, sobre todo, de Bataille. Contra la línea editorial de *Documents*, «de no querer considerar en el mundo sino lo más vil, lo más desalentador y lo más corrompido» (147), Breton sostiene un concepto de amor que comprende la «integridad» y «la asepsia moral» (153–154). El segundo manifiesto acentúa, sirviéndose de las cartas astrales de Choisy, una coincidencia astrológica entre Baudelaire y los surrealistas Breton, Aragon y Eluard, que los vincula en «la reflexión, la sagacidad y la independencia» y que predice «una nueva escuela en materia de ciencia» (148–149). Con el arcano Novalis, a cargo de André Masson, se invoca al amor de los *Himnos a la noche* (1800), el de la fusión sensible, en un continuum, con el cosmos. Con la cita al poeta alemán en los *Prolegómenos al tercer manifiesto*, «En realidad vivimos en un animal del que somos los parásitos. La constitución de este animal determina la nuestra y viceversa» (2001:174), Breton acentúa un encuentro sensorial y especulativo con una dimensión espectral, la de «Los

grandes transparentes», que implica un descentramiento del principio antrópico-finalista, que supone, parafraseando a Fabián Ludueña Romandini, un encuentro con el mundo natural, en la frontera de lo vivo y lo inerte, más allá de los perceptores humanos (2012:63-65).

La rueda sangrante de la revolución, el cuarto y último punto cardinal del tarot surrealista, le da un sentido dinámico a los oros del tarot de Marsella. El arcano Sade, genio de este emblema a cargo de Jacques Hérold, es un eco abstracto del *Retrato imaginario del marqués de Sade* (1938), de Man Ray, o el de Swinburne, que Breton cita en su *Antología del humor negro* (1941):

En medio de toda esta ruidosa epopeya imperial, aparece llameante esa cabeza abatida, ese vasto pecho surcado de relámpagos, el hombre-falo, perfil augusto y cínico, mueca de titán terrorífico y sublime; se siente circular en esas páginas malditas como un estremecimiento de infinito, y vibrar sobre esos labios quemados como un aliento de ideal tormentoso. Acercaos y oiréis palpitar en esta carroña enfangada y sangrienta las arterias del alma universal, venas henchidas de sangre divina. Esa cloaca está empedrada de azur... (1994:151)

De Sade, la revolución surrealista enfatiza su «voluntad de emancipación moral y social», de «perfecta integridad en pensamiento y vida» y de creación de un «nuevo orden de cosas», que se desprende, como la llama, de su origen (2001:152-153). En sus manos, la figura lleva un instrumento que evoca los cuatro elementos del tarot de Marsella, el cáliz receptivo y la espada activa, la materialidad de los oros y el fuego del basto, del que se proyecta un resplandor azul, que semeja la tinta sobre el filo de una pluma-daga, dispuesta para una escritura infinita. Herold se encarga también de la sirena del emblema de la rueda, *Lamiel*, personaje de Stendhal, representada como una mujer con cabeza de mantis, que evoca el célebre ensayo de Roger Caillois sobre este insecto —el cual, para más referencias a la teriocefalia, se publicó en *Minotaure* (1934)—, y los que le suceden sobre el mimetismo animal. Con este arcano, confluye el ocultamiento surrealista con el mimetismo en su interrogación de las virtualidades psicológicas humanas,⁹ en su encuentro con el comportamiento animal y sus determinaciones inconscientes. *Lamiel*, es una recreación de *La papisa*, el arcano II del tarot de Marsella, que, parafraseando a Caillois, incuba los instintos de fasto, de juego, de vértigo, de prestigio, puestos de manifiesto en la lucha por la vida, más allá del origen y el determinismo económico, presentes dentro y fuera de la especie humana (en Bianciotti y Enthoven, 1977:11).

Latinoamérica en *Le jeu de Marseille*

Con *Le jeu de Marseille*, los surrealistas incorporan a Latinoamérica a la trama del tarot de Marsella, hasta entonces, un «lenguaje óptico» (Jodorowski y Costa, 2004:20) de raíces orientales y occidentes, reconocible en su arquitectura cabalista, en las representaciones abstractas del islam, presentes en los arcanos menores, y en las figurativas del cristianismo, en los arcanos mayores. Si en el primer manifiesto Breton asocia al descubrimiento de América con la locura movilizada (2001:22), con el segundo manifiesto y con su tarot, recupera el devenir de «esa locura que ha ido tomando cuerpo y ha perdurado» (22), en el cauce del ocultamiento surrealista. La locura que Breton instala como piedra filosofal de la alquimia surrealista es aquella que se alcanza, en sintonía con Rimbaud, mediante un «largo, inmenso y razonado desorden de los sentidos» (140) y que hace al artista capaz de ver con «furore» (140-141), una perspectiva hiperestésica a la que

comprenden no como «un simple agrupamiento de palabras o de una distribución caprichosa de las imágenes visuales, sino de la recreación de un estado que nada tiene que envidiarle a la alienación mental» (141).

El arcano *Lautréamont*, genio del emblema de la estrella, a cargo del pintor cubano Wifredo Lam, invoca a esta furia del desconcierto de los sentidos, de la violencia destructiva y de la misantropía. Aldo Pellegrini acentúa precisamente esta concepción al comparar a Lautréamont con Baudelaire: «apoderándose de los mismos temas los arroja en un torbellino desahogado en que toda noción de medida y de equilibrio se pierde bajo el imperio de un furor de consecuencias imprevisibles, que conduce sea a la metamorfosis, sea a la nada, sea a la mueca de un infinito sarcasmo» (2007:24). Para Breton, su poesía es referencia de «Un principio de mutación perpetua [que] se ha apoderado tanto de objetos como de ideas, y tiende a la liberación total, lo que implica la del hombre» (1994:152). Lautréamont —el otro monte, el profeta montevidiano de los surrealistas— se hace presente en la carta con «formas animales agresivas» (Pellegrini, 2007:19), en sintonía con la caracterización de Breton en el segundo manifiesto, con los versos de Rimbaud, como «La incesante contemplación de una Evidencia negra, fauce absoluta» (2001:138). El conde deviene bestiaro, una fiera en metamorfosis, la encarnación de su singular «mecanismo de las transformaciones incesantes» (Pellegrini, 2007:61).

De Lam, refiriéndose a *La manigua*, Severo Sarduy acentúa esta misma figuración opaca, «seres que se ven en este cuadro y que nadie logra determinar», en la que coinciden, junto y más allá de la codificación occidental, los ecos orientales, como el de los animalistas chinos de la Academia de los Song del Sur, o africanos, como el de los oriyás, las «divinidades del panteón cubano, divinidades tutelares de la isla», resonancia en la que encuentra el particular «secreto» de este artista (en Klengel, 1994:39). Vale advertir sobre esta indeterminación que, para Sarduy, *La manigua*, en su representación, va más allá de las fronteras de la isla: «Efectivamente hay que decir que en Cuba no hay jungla. Es curioso que Lam pintara esta jungla aunque en Cuba no exista. *La manigua* se distingue mucho de la jungla. La jungla es algo quizás brasileño o africano, completamente *enchêvetré*» (39).

La carta *Lautréamont* guarda, además, el espectro del arcano XV del tarot de Marsella, *El diablo*, al que suele leerse como el «tentador que muestra la vía hacia las profundidades del ser» (Jodorowsky y Costa, 2004:239), como el regente de las fuerzas del inconsciente, de la pasión y la creatividad. Con este sentido, Breton encarga al mismo diablo la protección de la «idea surrealista» (Breton, 2001:97), aquella que «tiende simplemente a la recuperación total de nuestra energía psíquica por medio del descenso vertiginoso en nosotros mismos, la iluminación sistemática de los lugares ocultos y el oscurecimiento progresivo de otros lugares, el paseo perpetuo en el corazón mismo de la zona prohibida» (97–98). Esta carta de Lam es un eco, a su vez, del arcano XVIII, *La Luna*, que invoca, entre otras posibles interpretaciones, a la transición de fases y a una «comunicación intuitiva profunda» (Jodorowsky y Costa, 2004:261) con «el mundo de los sueños, de lo imaginario y de lo inconsciente» (259).

La Luna del tarot de Marsella retorna, a su vez, en la otra carta de Lam, *Alicia*, sirena del emblema de la estrella. En este arcano, la somnóauta del maravilloso país de los naipes y las bestias, la misma que atraviesa el espejo, adquiere rasgos e íconos afro que evocan también a la figuración de Iemanyá, madre de los oriyá, la que rige el equilibrio emocional y la locura, señora del océano, de la profundidad de la vida y de los misterios insondables (Prandi, 2001:20). Iemanyá es

también la oriyá que gana para las mujeres el arte de leer el destino con caracolas, al practicar el *jogo dos buzios* en ausencia de su esposo Orunmilá (387–388). La sirena de Lam parece recrear el célebre capítulo VIII de *Alicia en el país de las Maravillas*, el de *El partido de croquet*, no por casualidad, en el que un Carroll surrealista trae a escena al juego junto a animales y cartas, en un jardín fantástico de rosas pintadas a mano, el mismo en el que la protagonista se reencuentra con el conejo y con el gato de Cheshire. El arcano evoca, a su vez, las ilustraciones de John Tenniel en las que Alicia lleva en brazos a animales: la del mismo capítulo, con un flamenco, que en la carta de Lam está dispuesto a la derecha y la del capítulo VI, en la que, en vez de un cerdo, debajo de una mano apaciguadora, guarda a un conejo dormido. Con ello, en la Alicia de Lam resuena también el mito de Iemanyá salvando al sol de su extinción, mandándolo a descansar, exhausto por no haber dormido nunca desde la creación del mundo, lo que da origen, a su vez, el reinado de la luna, en el que la noche y las estrellas velan por los sueños (Prandi, 2001:391–392).

El arcano *Alicia* es coherente, a su vez, con el retorno a las perspectivas de la infancia que se propone el surrealismo (Breton, 2001:60). Con la misma nostalgia de los clásicos victorianos de la literatura infantil, Breton la evoca como el paraíso perdido, la «verdadera vida», «en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo» (60). La infancia, en este sentido, es referencia de la imaginación fecunda en la que todo es posible, a la vez, de un sentimiento «algo insumiso y al mismo tiempo descarriado» (60), de resistencia contra sus «domadores» (19). La *Alicia* de Lam, en su evocación de Iemanyá, es, a la vez, la loca entre los locos, como le advierte el gato de Cheshire (Carroll, 1999:165) y la cordura, capaz de deshacer, en «razonado desorden» (Breton, 2001:140) el juego y el sueño. Vale advertir, en este sentido, que Alicia, desencantada en el final de la *bildungsroman*, advierte que su turbulento país de maravillas no es más que un puñado de naipes (Carroll, 1999:182, 227).

En este devenir lameano del tarot de Marsella, Latinoamérica se asocia con la transición. Los arcanos de Lam se desacoplan del sistema de patrones arquetípicos del tarot de Marsella medieval en su invocación a las transiciones, manifiestas en la metamorfosis animal, en la alquimia del sueño, en los automatismos del inconsciente, en un más allá de límites y reglas, a las que los surrealistas comprenden como afirmación de la creación soberana.

Latinoamérica se trama, a su vez, con el tarot de Marsella a través del arcano *Pancho Villa*, mago del emblema de la rueda, a cargo de Max Ernst, en el que resuena el México surreal que enaltece Breton: el antiguo¹⁰ y el moderno de la revolución, signado por la Catrina. En la carta, se asocia el perfil espejado de la baraja francesa con la línea de relieve caricaturesca, identificada por Breton con los grabados del mejicano José Guadalupe Posada, al que considera «su primer y genial artesano» (1994:11). Vale señalar que, en la *Antología del humor negro*, Breton asocia a Ernst con Posada al referirse al «triunfo del humor en el terreno plástico» (11) y que, además, propone reparar en la «sombra de Villa», presente en sus grabados, para interrogar «el paso del humor de especulación al de acción» (11). La figuración teriocéfala del icónico jefe de la revolución, que evoca al águila con la serpiente del emblema nacional, guarda correspondencias también con esta visión fantasmática de México que, ese mismo año, ofrece Breton en su dossier para la revista *Minotaure*,¹¹ como postal de «lo más misterioso» y «más vivo», entre las naciones «del último período histórico»:

Terra roxa, terra virgem impregnada do mais generoso sangue, terra onde a vida do homem não tem preço, sempre disposta como piteira, até se perder de vista, a exprimi-la, para ser consumida como uma

flor de desejo e de perigo. Resta, ao menos, um país onde o vento da libertação não decaiu. Esse vento em 1810, em 1910, uivou irresistivelmente com a voz de todos os órgãos verdes que lá aparecem sob o céu de tormenta: um dos primeiros fantasmas do México é o de um desses cactos gigantes, tipo castiçal, por trás do qual aparece, com os olhos em chamas, um homem com um fuzil. Não é preciso discutir essa imagem romântica: séculos de opressão e de louca miséria deram-lhe em duas oportunidades uma deslumbrante realidade, e essa realidade nada pôde fazer para permanecer latente, para continuar sendo gerada pelo sonho aparente das extensões desérticas. O homem armado continua estando aí, sob seus farrapos esplêndidos, como só pode se levantar, bruscamente da inconsciência e da desgraça. Destacar-se-á, de novo, dos próximos obstáculos no caminho, conduzido por uma força desconhecida, irá em direção aos outros, pela primeira vez se reconhecerá neles. (en Antelo, 2014:572)

Los «espléndidos juguetes fúnebres» (Breton, 1994:11) de Posada, que hacen a Méjico «la tierra elegida del humor negro» (11), son valorados por los surrealistas en su capacidad de poner en escena lo oculto en el ámbito del público, el de los periódicos y los corridos, con sus formas macabras, hiperestésicas, perturbadoras, a contrapelo del código realista positivista, higiénico y complaciente. Si bien este arcano con jerarquía de mago guarda correspondencias con el paje de la baraja francesa, puede asociarse también con el caballero del mazo español y el del mismo tarot de Marsella, si consideramos que las jotas francesas llevan nombres precisamente de caballeros y héroes. En *La llave de los campos*, al referirse a sus naipes marseleses, Breton acentúa, como una alteración significativa a la liberación de la jota o jack, «el viejo bribón», de su rango de subordinado a la reina y el rey (1996:49). No es casual, en este sentido, que el paje de diamantes del mazo francés, el mismo con el que se relaciona el arcano *Pancho Villa*, apodado el centauro del norte, evoque a Héctor, el «domador de caballos». De acuerdo con Jodorowsky, en el tarot de Marsella, los caballeros son «símbolos de la comunicación, de aportación y, por qué no, de conquista, de transmisión, de unificación» (Jodorowsky y Costa, 2004:74). El caballero es una suerte de «profeta» (74), que «emprende una ruta hacia una nueva dimensión» (96), un medio de flujo de una «materia viva» (99), que es parte de un «ciclo de transformación» (290) y que subsiste en «engendramiento constante» (97).

Con la serpiente, a su vez, el arcano de Ernst invoca el culto indígena americano «al más aterrador de los animales», una supervivencia arcaica que, desde fines de siglo XIX, interroga otro alemán, Aby Warburg,¹² como «símbolo intercultural» (2004:62), manifiesto en rituales y motivos pictóricos contemporáneos de los Hopi y los Pueblo. El formato espejado del naipe francés deviene, en la carta de Ernst, un medio de conexión, a través de manos y de serpientes, entre lo alto y lo bajo, entre el norte y el sur. Según Warburg, la serpiente es el símbolo del relámpago y de lo subterráneo, en la reaparición del «alma extinta de los difuntos que prevalece» (53). El centauro del norte, el que incursiona e invade más allá de la frontera de Estados Unidos, en el mismo Nuevo México de los Hopi, evoca también a la mediación del caudillo, fundada en el carisma y en una emotividad que es expresión de un sustrato común, de raíces arcaicas e inconscientes.

Es sugestivo que el *Pancho Villa* de Ernst, en su contrapunto con Posada, con su figuración teoricéfala de águila con sombrero charro, no retorna como una de las «Calaveras del montón» (1910), no «queda calavera».¹³ A diferencia también de la sota y el caballero del tarot o de otros pajes de diamantes de la baraja francesa —como, por ejemplo, el que figura en un naipe de los tiempos de la revolución (1793–1794), un hombre negro, sentado sobre un empaque de café, un

producto de colonia en una suerte de isla, junto al lema «Egalite de Couleurs»—,¹⁴ no lleva un arma en la mano, si bien la evoca en el gesto. Con Warburg, vale acentuar la sintonía del arcano con el ritual de la serpiente, en el que, en palabras de Georges Didi-Huberman, «el animal será presentado como una cosa con la que el hombre se adorna y se hace capaz —aunque sea de modo ficticio— de absorber su sustancia» (2009:203). La culebra en las manos, invoca el rito primordial de sublimación en el cuerpo del sufrimiento físico y la violencia de la lucha animal (203). El arcano es coherente, a su vez, con la concepción de la actividad surrealista, según Breton, con un único norte, hallar «un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios» (2001:84).

En el gesto de la mano como arma del arcano Pancho Villa hace eco también la filmografía del chileno Alejandro Jodorowsky, iniciado en el tarot, en esta misma vía mexicana, con Leonora Carrington, quien fuera pareja de Ernst (Jodorowsky, 2004:18), y, años después, en París, con el mismo Breton, quien le recomienda al tarot de Marsella como el único que «vale», el que guarda «su intrínseco secreto» (p.19). Al igual que Breton, que se inspira en una sola carta para su *Arcano 17* (1945), Jodorowsky, en los filmes *El topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1973), con numerosas referencias al tarot, parece recrear el arcano surreal de *Pancho Villa*, el centauro del norte.¹⁵ En la clave Posada de los folletos y los corridos, con la particular dinámica de afirmación y negación del género en sus películas (Cabrejo, 2020:57), el *western* y la ciencia ficción del cine comercial devienen surrealistas. En *El topo*, el desierto de las películas de John Ford adquiere una dimensión metafísica, onírica, en la que confluye el pasado con el futuro. El derrotero existencial del clásico cazarrecompensas deviene un camino de ascesis, contra los cuatro maestros del revólver, en el que matar en duelo supone perder. En *la montaña sagrada*, el arcano *Pancho Villa* retorna a su vez en la figura del alquimista, quien se presenta, en el inicio del film, con un sombrero *Gat*, de origen coreano y de uso ritual, elaborado, precisamente, con crines de caballo. El topo, al igual que el alquimista y su aprendiz, como el loco y los caballeros del tarot de Marsella, emprenden un camino de transformación hacia una nueva dimensión de lo real, en la que es crucial el «largo, inmenso y razonado desorden de los sentidos» (Breton, 2001:140). Ambas películas alteran el régimen sensible de la convención para hacer visible aquello que escapa a la perspectiva heroica: la búsqueda de una vía mística, de restauración o reinención sensorial, que permita atravesar un medio signado por la muerte y el anestesiamento industrial, en el que resuena el contexto dictatorial y la sobreexplotación caníbal del capitalismo contemporáneo. En su usual trama de casualidades, Jodorowsky sitúa también en México el hallazgo de un único mazo de tarot de Marsella completo, al que buscaba, sosteniendo la posta de Breton, para su restauración junto a Philippe Camoin, el descendiente directo de la familia marsellesa que imprimía, desde 1760, el tarot de Nicolas Conver (2004:29). En la actualidad, el mazo restaurado de Jodorowsky, junto con sus libros y sus performances de tarólogo, son referencias fundamentales para el redescubrimiento del tarot de Marsella.

Le Jeu de Marseille puede considerarse, en este sentido, como una forma de encriptamiento del sistema de coordenadas surrealista, el mismo que se expone en sus manifiestos, en el marco de un programa de ocultamiento, que se acentúa en un contexto de violencia y persecución del nazismo. Este medio de fuga ocultista del surrealismo se presta al juego, al montaje y a la manifestación de lo inconsciente, en tanto vías de creación y de descubrimiento de dimensiones menos evidentes. La vía latinoamericana que incorpora *Le jeu de Marseille* implicó, además de una más

amplia interrogación intercultural de sus misterios, a contrapelo de la razón monológica de los fascismos, una proyección a futuro de la versión más arcaica del tarot de Marsella, un vestigio multiplicado en el que también se juega su azarosa supervivencia.

Notas

1. Sobre biblioclastia, véase Lucien Polastron (2007). En su abordaje de la quema de libros nazis en 1933 —las mismas que inspiraron a *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, realizadas por estudiantes con antorchas y bomberos que rocían nafta sobre los libros—, menciona, entre las obras incineradas, a los escritos de Sigmund Freud (165–166). En *Le Jeu de Marseille*, los surrealistas incorporan a Freud como mago del emblema de la estrella.

2. Sobre Duchamp, los surrealistas y Latinoamérica, véase, Antelo (2006).

3. Los bosquejos de cartas que componen la serie *Le Jeu de Marseille* pueden encontrarse en el sitio oficial de André Breton: <https://www.andrebretton.fr/en/series/127>. André Dimanche publica el mazo en 1983, con un procedimiento artesanal, junto con el «Maitre–Cartier» Grimaud. Las cartas fueron rediseñadas y estandarizadas por Robert Delanglade.

4. En *La llave de los campos*, al referirse a la baraja marsellesa, Breton advierte, citando a los historiadores del naipe, que en su diseño resuena la sensibilidad de las cartas a las convulsiones históricas, afectadas, en su devenir, por los reveses militares más resonantes de la historia francesa. En esta misma reflexión, en sintonía con Walter Benjamin, Breton repara en la opacidad de los signos, que duran más que lo que significan. El diseño de *Le jeu de Marseille* se presenta como una operación lúdica de sustitución y reorganización de sus signos, de acuerdo con el sentimiento de época, que, a su vez, mantiene la estructura general de los naipes franceses (1996:48–50). Podemos considerar como ejemplo de la baraja francesa al mazo de Nicolas–Marie Gatteaux (1751–1832), *Jeu de cartes au portrait officiel français à deux têtes de 1827*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40917840c>.

5. Véase Chachoin (1915). *Le piquet des tranchées: jeu à découper*. Imprimerie H. Chachoin. París. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb445234949>

6. Sobre la trama acefálica entre Europa y América, véase Antelo (2008).

7. Véase Ludueña Romandini (2012).

8. Véase Vieweg (2009).

9. Véase Abadi (2015) y Antelo (2009).

10. Sobre el interés de la arqueología francesa por la «vida de las formas», supervivencias en ruinas de la América precolombina en el México del siglo XIX y sus resonancias en el arte moderno, véase Antelo (2015:40–43).

11. Breton, André «Souvenirs du Mexique», *Minotaure*, París, 12/13, 29–50. 1939. Traducción de Raúl Antelo.

12. En 1939, en Berlín, Aby Warburg publica sus estudios sobre el ritual de la serpiente de los indios Hopi y Pueblo, que implicaron una labor etnográfica en Nuevo México y Arizona (1895–1896). En su *Atlas Mnemosyne*, Warburg incorpora al tarot en su panel 50–51, «División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba» (2010:92). Georges Didi–Huberman, refiriéndose precisamente a este panel, asocia la operación de montaje de Warburg en su Atlas con la que convoca el tarot: «Barajar y repartir las cartas, desmontar y remontar el orden de las imágenes en una mesa para crear configuraciones heurísticas “cuasi divinas”, esto es, capaces de entrever el trabajo del tiempo en el mundo visible: ésa sería la secuencia operatoria básica para las prácticas que aquí llamamos atlas» (2010:46).

13. La serie de folletos «Calaveras del montón», con grabados de Posada, difunden corridos que, en la misma clave del eclesiástico, acentúan la *vanitas*, sobre todo, en la inexorabilidad y la alineación social que supone la muerte, el devenir calavera de todos, desde el presidente a la figura más humilde del pueblo: «España un enviado dio/ Que fue especial y muy fiel,/ Pues al momento cumplió,/ Con el encargo del Rey,/ Tu persona placentera/ Va en mi representación,/ Pero quedó calavera/ Calavera del montón» (1910:1).

14. Véase Dugourc (1793–1794). *Egalite de couleur. Courage*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402541917>. Susan Buck–Morss, en *Hegel y Haití*, advierte que 1794, el ejército negro de Santo Domingo forzó a la república francesa a reconocer el *fait accompli* de la abolición de la esclavitud en la isla y a universalizar la abolición en todas las colonias francesas. Vigente hasta 1802, año en el que Napoleón dispuso el restablecimiento de la

esclavitud y del *Code noir*. En *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no* (1942), Breton acentúa precisamente esta resonancia afro en la poesía del caribeño Aimé Césaire, como otra referencia americana del surrealismo sublevado: «hay nuevas sociedades secretas que tratan de definirse en el transcurso de múltiples conciliábulos a la hora del crepúsculo en los puertos: hay un amigo, Aimé Césaire, magnético y negro, quien, rompiendo con todas las cantilenas —eluardianas y otras— escribe, en la Martinica, los poemas que necesitamos hoy» (2001:164).

15. En el documental *Jodorowsky's Dune* (2013) —sobre su influyente proyecto de llevar al cine la renombrada novela de ciencia ficción (1965) de Frank Herbert, abortado por sus productores, germen de *Star Wars* (1977), *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982), entre otras célebres películas de Hollywood—, Jodorowsky advierte que elige a Moebius para el storyboard después de conocer su historieta western *Teniente Bluberry* (1963), otra obra que podemos incorporar a esta misma constelación del arcano *Pancho Villa* de *Le Jeu de Marseille*.

Referencias bibliográficas

- Abadi, F.** (2015). Mímesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois. *Cuadernos de Filosofía*, (65), 33–45. <https://doi.org/10.34096/cf.n65.3632>
- Antelo, R.** (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Siglo XXI.
- Antelo, R.** (2008). *Crítica acéfala*. Grumo.
- Antelo, R.** (2009). Roger Caillois: Magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de Estética*, (10), 5–33. <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/210>
- Antelo, R.** (2014). Rua México. En Pedrosa, C.; Sússekind, F. y Dias, T. (Orgs.), *Crítica e valor* (pp. 563–594). Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Antelo, R.** (2015). *Archifilologías latinoamericanas*. Eduvim.
- Bianciotti, H.** y Enthoven, J.P. (1977). Los últimos enigmas de Roger Caillois. *Vuelta*, (3), 8–12.
- Breton, A.** (1996). *Free rein (La clé des champs)*. University of Nebraska Press.
- Breton, A.** (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini.
- Breton, A.** (2004). *Antología del humor negro*. Anagrama.
- Breton, A.** (2024, 10 de Agosto). *[Jeux surréalistes] Le jeu de Marseille*. andrebretton.fr. <https://www.andrebretton.fr/en/series/127>
- Buck–Morss, S.** (2005). *Hegel y Haití*. Norma.
- Cabrejo, J.C.** (2020). Religiones asiáticas y géneros cinematográficos en las películas. En *El Topo y La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky. *Lienzo*, (41), 55–64. <https://doi.org/10.26439/lienzo.2020.n041.4927>
- Carroll, L.** (1999). *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Cátedra.
- Chachoin, H.** (1915). *Le piquet des tranchées: jeu à découper*. Imprimerie H. Chachoin. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb445234949>.
- Darío, R.** (2013). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Caresani, R. (Ed). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Didi–Huberman, G.** (2009). *La imagen superviviente*. Abada.
- Didi–Huberman, G.** (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dimanche, A.** (1983). *Le jeu de Marseille. Jeu de cartes surréaliste*. Grimaud.
- Dugourc, J.–D.** (1793–1794). *Egalite de couleur. Courage*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402541917>
- García, L.I.** (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen*. Universidad de Chile.
- Gatteaux, N.–M.** (1827). *Jeu de cartes au portrait officiel français à deux têtes de 1827*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40917840c>.

- Giraudy, D.** (2003). *Le jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille*. Editions Alors hors du temps/Musées de Marseille.
- Hamacher, W.** (2011). *95 tesis para la filología /Para-la filología*. Miño y Dávila.
- Jarry, A.** (2009). *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Caja Negra.
- Jodorowsky, A.** (Dir.). (1970). *El topo* [Película]. Producciones pánicas.
- Jodorowsky, A.** (Dir.). (1973). *La montaña sagrada* [Película]. ABCO Films.
- Jodorowsky, A.-Costa, M.** (2004). *La vía del tarot*. Random House Mondadori.
- Ludueña Romandini, F.** (2012). *Más allá del principio antrópico*. Prometeo.
- Morton, T.** (2018). *Hiperobjetos*. Adriana Hidalgo.
- Pavich, F.** (Dir.). (2013). *Jodorowsky's Dune* [Documental]. City Film-Snowfort Pictures.
- Pellegrini, A.** (2007). El conde de Lautréamont y su obra. En Lautréamont, Conde de. *Obras completas* (pp. 7-68). Argonauta.
- Polastron, L.** (2007). *Libros en llamas. Historia de la interminable destrucción de bibliotecas*. Fondo de Cultura Económica.
- Posada, J.G.** y Vanegas Arroyo, A. (1910). *Calaveras del montón*. (1). <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000573900010000>
- Posada, J.G.** y Vanegas Arroyo, A. (1911). *¡Viva la patria! Canción inédita del estado de Chihuahua*. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/824567196/>
- Prandi, R.** (2001). *Mitologia dos Orixás*. Companhia das Letras.
- Sarduy, S.** (1994). Señalar lo ilusorio de todo. Entrevista (por Klengel, S.). *Vuelta*, (206), 39-42.
- Vieweg, K.** (2009). La fuerza suave sobre las imágenes. La concepción filosófica de Hegel de la Imaginación. *Revista Latinoamericana de Filosofía*. XXXV(2), 207-225.
- Warburg, A.** (2004). *El ritual de la serpiente*. Sexto piso.
- Warburg, A.** (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.