

THREN

ENCARNACIONES INQUIETANTES

Meditando en torno a las obras de Gabriel O'Shea que presentó en la exposición *Obertura* en la Galería de Hilario Galguera en Madrid (2025)¹, advertí que lo que “nombran” (de una manera elíptica o alegórica), desde la neuroplasticidad a la reconexión, de los circuitos a lo corrupto, es lo *tecno-planetario*, esto es, la existencia atrapada en los *dispositivos*. La ausencia de rostro en la frontera del *interface* podría interpretarse como una petrificación post-medúsea que hace desaparecer cualquier deseo de identificación. Alterados en la (pseudo) conectividad o, para ser más precisos, completada la rostrificación², tendríamos que intentar mirar de otra manera. Este artista que admira la lentitud meditativa del cine de Béla Tarr (guardando sus imágenes cierta afinidad, acaso inconsciente, con los “crímenes del futuro” de David Cronenberg) nos incita a demorarnos frente a cuadros minuciosamente ejecutados que (barthesianamente) nos “punzan”. Sin duda, las obras de Gabriel O'Shea son oportunamente intempestivas, sintomáticas especulaciones sobre nuestro destino, visiones capitales y torturadas para tratar de *no perder la cabeza*.

En un breve texto de 1922, Freud se atreve a contemplar la horripilante cabeza de la Medusa con cabellos que son serpientes y establece, de forma brutal, como si fuera algo que tuviera que decir sin matices, que decapitar es igual a castrar. En esta clave el arte podría entenderse como un *acto apotropaico* que intenta denegar, por medio de la repetición, el mal de ojo que subyace tanto a la Medusa cuanto a Narciso. Estar impedido es un síntoma, vale decir un modo de caer en la trampa que habitualmente supone el narcisismo. El impedimento que sobreviene está vinculado a este círculo por el cual, con el mismo movimiento con el que el sujeto avanza hacia el goce, es decir, hacia lo que está más lejos de él, se encuentra con esa fractura íntima, tan cercana, al haberse dejado atrapar por el camino en su propia imagen, la imagen especular. Es ésta la trampa. El sujeto es cautivado por la función del deseo o por ese *cuerpo extraño* que la obra de arte querría “contener”. No basta con los señuelos que, finalmente, no nos proporciona placer³, funcionando, más bien, como un postizo que maquilla nuestras fobias⁴. *De cabeza*, intentando encontrar “la pose” podemos convertirnos en un espectro⁵. Las esculturas y figuraciones pictóricas de Gabriel O'Shea pueden sintonizar con una (recóndita) clave psicoanalítica: la obra de arte puede servir como freno a la pulsión enrarescida del que está solo⁶.

1 Cfr. Fernando Castro Flórez: “Las visiones capitales de Gabriel O’Shea”, texto para su exposición en la Galería Hilario Galguera, Madrid, 2025.

2 Se trata de la noción que desarrollaron Gilles Deleuze y Felix Guattari en “Año cero Rostriedad” en *Mil Mesetas*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, pp. 173-196.

3 “En la pulsión escópica el sujeto encuentra el mundo como espectáculo que lo posee. El es allí la víctima de un señuelo, por lo cual eso que sale de él y lo enfrenta no es el verdadero a, sino su complemento, la imagen especular, i (a). Esto es lo que parece haber caído de él. El espectáculo captura al sujeto, quien se alegra, se regocija” (Jacques Lacan: *De los nombres del padre*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 81).

4 Cfr. Jacques Alain Miller: “Teoría de los postizos” en *De la naturaleza de los semblantes. Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 167.

5 “A Nadar, que definía la pose como una enfermedad del cerebro y hablaba de sus modelos – con Nerval a la cabeza, justo antes de su muerte– como de “espectros”, a Nadar que, según decía, “elucidaba” a sus modelos, le habría parecido que aquí le tomaban la palabra, o que todas sus metáforas tomaban cuerpo” (Georges Didi Huberman: *Fismas. Ensayos sobre la aparición*, I, Ed. Shangrila, Santander, 2015, pp. 63-64).

6 “El *Trieb* freudiano, noción primera y más enigmática de las teorías, tropezó para gran escándalo de sus discípulos, con la forma y la fórmula del instinto de muerte. Esta es, sin embargo, la respuesta de la Cosa cuando no se quiere saber nada de ella. Ella tampoco sabe nada de nosotros. Pero no hay allí también una forma de la sublimación en torno a la cual el ser del hombre, una vez más, gira sobre sus goznes? Esta libido de la que Freud nos dice que ninguna fuerza del hombre es ya susceptible de sublimarse no es acaso el último fruto de la sublimación con la que el hombre moderno responde a su soledad?” (Jacques Lacan: “Discurso a los católicos” en *El triunfo de la religión. Precedido de Discursos a los católicos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 64).

Debemos tener, en recuerdo de la Medusa, cuidado con la cabeza, atentos con un *golpe* de ojos que nos evite un golpe o, mejor, un encontronazo (un cruce de ojos) mortal⁷. En algunas ocasiones el sujeto no es otra cosa que “un corcho sobre el mar embravecido”⁸. Ante lo peor no basta con “escapar”, como si hubiera algún sitio al que ir, se precisa una mirada capaz de afectar a la carne como una enfermedad, es decir, de descomponerla. “El juego del hombre – advierte Georges Bataille– y de su propia podredumbre prosigue en las condiciones más sombrías sin que uno tenga nunca el valor de enfrentarse al otro. Parece que nunca podremos enfrentarnos a la imagen grandiosa de una descomposición cuyo riesgo, si es que interviene en cada soplo, es sin embargo el sentido mismo de una vida que, sin saber por qué, preferimos a la de otro cuya respiración podría sobrevivirnos. De esta imagen solo conocemos la forma negativa, los jabones, los cepillos de dientes y todos los productos farmacéuticos cuya acumulación nos permite escapar penosamente cada día a la mugre y a la muerte. Cada día, nos convertimos en los sirvientes dóciles de esas pequeñas fabricaciones que son los únicos dioses de un hombre moderno. Esta servidumbre se lleva a cabo en todos los lugares a los que un ser normal todavía puede ir. Se entra en la tienda del vendedor de cuadros como en una farmacia, en busca de remedios bien presentados para enfermedades confesables”⁹. Pero en las alegorías que bullen en el inquietante imaginario de Gabriel O'Shea, lo que emerge enrarescido de su “cabeza”, tiene el aspecto de la (momentánea) manifestación de lo *inconfesable*.

Agachamos la cabeza, tratamos, en medio de la turbulenta obsesión de encontrar descanso, comienza un lento declinar, un pesado sueño, el deseo de que el fuego vuelva, de nuevo, a avivarse. “Los que aman la pintura son sospechosos. La vida no se mira. Lo que anima la animalidad del animal, lo que anima la animalidad del alma no se distancia de sí mismo. *El ego* desea el reflejo, la separación entre el interior y el exterior, la muerte de eso que va y viene continuamente de uno a otro. Hay que amar también la ignorancia de la que no podemos salir como a la vida misma que persiste en ella. Todo hombre que cree saber está separado de su cabeza y del azar originario. Todo hombre que cree saber mantiene la cabeza cortada encima del espejo. Lo que lo condena a la fascinación (a la turbación erótica) es también lo que lo protege de la locura”¹⁰. La escena invisible nos encadena al espanto¹¹, en un juego que es tanto el de arrojarlos al vacío cuanto un singular modo de aproximarse para conseguir una extraña lejanía¹². Todo artista tiene que soportar el peso de una cabeza y acaso pueda encontrar una “escapatoria” en el precepto de *Nulla dies sine linea*¹³. Es el momento (trágico) para *intentar narrar lo (que hemos) visto*¹⁴. Tal vez, lo que nos interoga desde el fondo *que siempre es piel* de las obras de Gabriel O'Shea sea el viejo enigma que Edipo “resolviera” (para luego encontrar la catarsis más dramática arrancándose los ojos): somos seres efímeros y temibles, atrapados en un reflejo (arcaico) narcisista, esto es, encontrando el *otro* allí donde está nuestra imagen “invertida”. Seres ajenos, en definitiva: un resto¹⁵.

Gabriel O'Shea ha utilizado, durante años, la cera para *rematerializar fragmentos de cuerpos*, aludiendo, sin anécdota ni derivaciones documentales, a la violencia contextual. Acaso estas “disciplinas” de la carne tengan que ver con su educación religiosa que introduce un rastro de espiritualidad enigmática. Sus “visiones capitales” no comparten la dinámica del futurismo tecnológico, aunque tengan un singular tono *ciber-gótico*. En última instancia, estas maquinaciones pictóricas son esfuerzos (a pesar de todo) de recomponer lo humano en una época de nihilismo consumado en la forma de la cibernética. Lo inquietante, literalmente, se viraliza, en la época de la “conducción corporalmítica”, cuando se producen las aberrantes hibridaciones de lo arcaico y las ensoñaciones dispóticas de lo ciborg que, en algunas obras, Gabriel O'Shea encarna.

7 “La tête de Méduse est ensuée une tête qui est un regard. A la limite, c’est une tête qui n’est qu’un regard, dont toute la fonction n’est que de regarder. C’est une tête coup d’œil, non propre coup d’œil, non propre regard” (Louis Marin: *Détruire la peinture*, Ed. Flammarion, Paris, 1977, p. 185).

8 “En *Mercier y Camier*, novela de Beckett, uno le pregunta a otro [entre risas]: “Y bien, ¿cómo te va?”. Y el otro responde: “Estoy exultante, pero no mucho”. Y el otro dice: “Lo estoy bien, pero menos bien que antes de haber bajado la escalera”. Y finalmente, el primero prosigue: “Soy como un corcho sobre el mar embravecido” (Gilles Deleuze: *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2015, p. 125).

9 Georges Bataille: “L’ esprit moderne et le jeu des transpositions” en *Documents*, 1929, n.º 8, p. 490.

10 Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2003, p. 196.

11 “La emoción propia de la escena invisible es el espanto. El espanto es el signo de la fantasía. La escena que vemos (pese a que no puede ser vista) nos resulta tan desagradable porque nos recuerda la contingencia azorosa del desencanto originario a la existencia individual” (Pascal Quignard: *La noche sexual*, Ed. Fumambulista, Madrid, 2014, p. 114).

12 “Aproximarse juega el juego del alejamiento. El juego de lo lejano y de lo próximo es el juego de lo lejano. [...] La indecisión es lo que aproxima lo próximo y lo lejano: ambos nos sitúan, imposibles de situar, nunca puestos en un lugar ni en un tiempo, sino cada uno en su propio hiato de tiempo y de lugar” (Maurice Blanchot: *Le pasa ou dela*, Ed. Gallimard, Paris, 1973, pp. 98-99).

13 “Ni un día sin una línea. *Nulla dies sine linea*. En latín línea es también la línea de pescar que se lanza al mar. Es Plinio el Viejo quien recoge esta frase sentenciada en su *Historia Natural*. Pero la lección de dibujo que da es más adelante mucho más precisa: Cuando dibujes, que el sol esté a tu izquierda, que la línea que traces no caiga en la sombra de tu mano. Tídraw lo menos posible. Delimita poco a poco las formas. Retrasa todo lo que puedas el marcar la sombra de la figura cuyo contorno has previamente silbeteado. Añado aún algo más al término de esta meditación romana debida a Plinio el Viejo en relación con el origen de la pintura: la destrucción de la noche, de la sensación nocturna, es muy reciente. La electricidad en el exterior (en calles y carreteras) y en el interior (en casas y restaurantes) ha roto una invisibilidad fundamental, cotidiana, plurimilenaria. Fuegos, neones, pantallas, vitrinas y faros han inundado la tierra en menos de un siglo. El Homo sapiens dependió ininterrumpidamente de la llama hasta finales del siglo XIX. De repente, nosotros, los modernos, hemos perdido la noche. Ya no nos encontramos, al final de cada día, ante la opacidad uniforme del mundo nocturno en el que los cuerpos y los objetos pierden su contorno y se funden en una sustancia tan continua como intocable” (Pascal Quignard: *La noche sexual*, Ed. Fumambulista, Madrid, 2014, pp. 170-171). Gabriel O’Shea atravesó, literalmente, la formación académica en el *dibujo* para escapar hacia su personalísimo registro estético, pero sin dejar de mantener la preocupación por ese límite o línea que “con forma” un cuerpo.

14 “Nunc, si poteris narrare, licet!” (Ahora, si puedes narrar, narra!). Sobre la cabeza empapada del voyeurista, que ya intenta huir, se levantan unos cuernos de ciervo tan rígidos como el deseo que se le arquado de repente en su bajo vientre. Las pezuñas de ciervo se apoderan de sus manos, se apoderan de sus pies. Las pezuñas lo impulsan al tal voleyista, que en la propia cruz de su carrera, el mismo se sorprende. *Et se tam colorem cursu narratur...* Hay un gozo de mirar (en desear), del mismo modo que hay una abismal angustia masculina en gozar (en haber gozado)” (Pascal Quignard: *La noche sexual*, Ed. Fumambulista, Madrid, 2014, p. 121).

15 “El arte es algo más que un juguete que se arroja al grupo para que este no condene la singularidad de nuestras costumbres. Algo más que un salario tirado a la madre negra. Más que un trozo de carne lanzado a la fiera para que no duere ni grite. Hannah Arendt lo definía como resto. Es decir, como negación de lo que se corrompe, como relación con la muerte insignificante y denueva”, el ojo en cambio “monitorea con presión y verdad máximas las cables figuras de lo que delante se le aparece” como un resto respecto de la muerte” (Pascal Quignard: *Saludísimo*, Ed. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2017, p. 99).

Unheimliche es una palabra, en todos los sentidos, “sospechosa” que, en la deriva de la traducción, termina sedimentándose en nuestra lengua como lo siniestro, pero también acogida como lo ominoso y perturbador. Inquietante, a fin de cuentas, este término que tiene la negación. Sigmund Freud asoció lo *siniestro* al terror a que un objeto sin vida esté, de alguna manera, animado, pero también guarda relación con el pánico ante la posibilidad de perder los ojos, esto es, a ese paradójico *verse cegado*. La obsesión por la castración y la experiencia del doble como retorno de lo mismo apuntalan una suerte de *destino nefasto*.

“No hay más cera que la que arde”. Esa expresión popular procede de la vida monástica, cuando había que tener en cuenta la duración de las velas para que los rezos nocturnos no estuvieran entregados a las angustiosas oscuridades, tentadoras o acaso premonitorias de lo demoniaco. El tiempo siempre fugitivo imponía sus limitaciones, convirtiéndose esa fórmula tanto en una llamada a aceptar lo dado cuanto en una condensación de la vanidad de todos nuestros afanes. Las imponentes esculturas que Gabriel O'Shea realiza con cera (ese material que estudió Julius Von Schlosser en su libro de 1911) introducen también una dimensión “siniestra”, esto es, hacen que recordemos que, tal y como Freud advirtiera, no es otra cosa que lo familiar que se ha vuelto extraño por causa de una repetición.

Lo que Gabriel O'Shea rescata y revela desde esa “liberalidad” prodigiosa que sostiene su imaginación son *semejanzas inquietantes*, miradas que siguen en movimiento, *desvelos* (valga el juego de palabras de la duermevela, imágenes hipnagógicas que no necesitan ser “descifradas” (basta con estar abierto a la heterogeneidad de lo metafórico, en otros términos, a la tropológica inquieta del enigma). Recordemos la práctica romana de las *imagines*, esas máscaras de cera coloreada realizadas porrompta sobre el rostro de los difuntos que, como apunta Georges Didi-Huberman en su ensayo sobre *La semejanza inquieta*, son fundamentales para toda la historia, en Occidente, de la semejanza y la imagen: “La semejanza inquieta porque ofrece, a fin de cuentas, el material mismo, o el vehículo de lo *inquietante extrañeza*. No podemos estar seguros mucho tiempo de las semejanzas: allí donde se perfilaba la identidad, *venmos resurgir al otro*”¹⁶. Ciertamente no hay certezas ni semblantes en las encarnaciones de Gabriel O'Shea; el espejo apenas refleja estas hermosas *figuraciones espectrales*, nuestra mirada siente un vértigo que no implica miedo sino un extraño placer. Algo enigmático (Real en clave lacaniana) *se pone en juego* con estas miradas en el límite de lo Imaginario¹⁷.

La obra de Gabriel O'Shea tiene, en mi memoria, la atmósfera inquietante de lo *hauntológico*¹⁸, despojado (afortunadamente) de cualquier raso de nostalgia. Tenemos plena conciencia de que un objeto, tal y como advirtiera Lacan, siempre es un objeto perdido¹⁹, algo que toma su mayor intensidad en la elaboración del duelo. En cierto sentido, Gabriel O'Shea *carga con el destino de la pintura*, algo que muestra, de manera muy dramática, la escultura titulada *Tan poco* (una pintura del siglo XVIII convertida en un mero “trapo” que cuelga dentro de una estructura metálica) y también *encarna* el drama (junto al duelo) de una cultura que habiendo sentido más allá de las virtualizaciones de lo banal.

“Vivimos bajo la continua amenaza de dos destinos igualmente temibles”, escribe Susan Sontag a mediados de los sesenta en *La imaginación del desastre*: “la banalidad inagotable y el terror inconcebible”²⁰. Era una conclusión amarga después de recorrer las fórmulas estereotipadas con que los géneros populares suelen hacer frente a esos “espectros gemelos”, y constatar la inanidad e incluso la complicidad del cine de catástrofe, cuyas versiones espectaculares del fin del mundo “nos liberan de las obligaciones morales”, “normalizan lo psicológicamente insoportable” y “nos inculcan una extraña apatía respecto de los procesos de irradiación, contaminación y destrucción”. No es extraño que en la actualidad estemos asistiendo a un tsunami de *narrativas distópicas* y al triunfo (retromaniaco) de la ciencia-ficción cuando la catástrofe ya no es el último acto de la tragedia sino la inercialidad de *lo peor*. La estupefacción frente al desastre en curso pareciera bloquear la toma de conciencia de la experiencia traumática. Antes de la aceptación final y después de la negación, la explosión de ira y los intentos de negociación frente a una pérdida o una experiencia traumática, llega la depresión o la angustia²¹. La experiencia límite que Gabriel O'Shea dispone ante nuestros ojos “anestesiados” es la del cuerpo abandonado, en esa versión impresionante de un torso que alude a Cristo en la cruz cuando lanza el verdadero grito de la angustia profunda: “Elí, Elí, ¿lama sabactani?” (Mateo 27:46). La obra de arte, a la manera de Durero o Beuys, *muestra (tus) heridas*, reconfigura lo (valga la paradoja) epidérmica-y-profundamente humano incluso cuando lo que contemplamos sea “lo informe”: ahí se determina lo que somos (a pesar de todo).

16 Georges Didi Huberman: *El humanismo alterado. La semejanza inquieta* I, Ed. Shangrila, Santander, 2026, p. 77.

17 Cfr. Jacques Lacan: “¿Qué es un cuadro?” en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, *El Seminario* II, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967, pp. 112-126.

18 Esa noción de la “ontología espectral” ha sido reformulada por Mark Fisher o Simon Reynolds (en los debates culturales contemporáneos) a partir del texto fundamental de Jacques Derrida: *Espectros de Marx*, Ed. Trotta, Madrid, 1995.

19 “Un objeto, no es algo tan simple. Un objeto es algo que sin duda se conquista, incluso, como Freud nos lo recuerda, no se conquista nunca sin haber sido previamente perdido. Un objeto es siempre una apropiación. Solo si recuperas un lugar que primero ha desahogado, el hombre puede alcanzar lo que impropriadamente llaman su propia totalidad” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de cauchu” en *La Relación de Objeto*, *El Seminario* I, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 373-374).

20 Susan Sontag: “La imaginación del desastre” en *Contra la interpretación*, Ed. Scia Barral, Barcelona, 1984, p. 250.

21 Así describe la psiquiatra Elizabet Kübler-Ross las cinco fases del duelo, un modelo que Žizek adopta para especular sobre las posibles reacciones colectivas frente al Armagedón climático.

Gabriel O'Shea lleva años dibujando, pintando, trabajando con imágenes fotográficas, esculpiendo y realizando instalaciones para sedimentar visualmente sus sueños y deseos, pugnando, en todo momento, por ir más allá de la *nihilización*²². Como pensara Blanchot sólo se vive matando al *infans* dentro de uno mismo, la mano y las sombras nos dejan en suspenso, la pintura establece una gozosa demora, es una reclamación de una singular intensidad de la vida. Este artista no encubre la realidad, aunque en una de sus piezas escriba que ésta “ha muerto”, sino que trata de intensificar la existencia por medio del arte²³.

Puede que el recuerdo de la *Gesamtekunstswerke wagneriana* fuera lo que despertó la “delirante” piedad final de Nietzsche con un caballo al que azotaban. Gabriel O'Shea convierte en una obra aquellas “últimas palabras” que ya surgían del abismo de sin-razón: “Mutter, Ich bin Dumh”²⁴. El destino del immoralista y el del mesías componen un *quiasmo* en sus respectivos abandonos: estúpido el uno ante la madre que puede ser la propia melancolía que la música genera, abandonado el otro por el Padre justamente antes de que *todo esté consumado*. Gabriel O'Shea afronta esos acontecimientos *capitales* de forma admirable, *encarnándolos* en una figuración “inquietante”. No importa que la “mano del arte” no agarre nada, porque su “cacería” lo que hace es revelar el fondo, el muro que nos permite habitar²⁵. El “muro” de cruces que este artista ha realizado (con el título de *Celia*, evocando a su abuela que coleccionaba esos elementos devocionales) da cuenta de un singular deseo de *recuperar el ritual* a partir de lo que califica como “vestigios endurecidos de una memoria íntima”. En este tiempo desquiciado puede sonar intempestivo este anhelo de *religión* cuando las actitudes provocadoras o la eruptiva profanación están santificadas, desactivadas como burdos materiales erosionados del frikismo global. A pesar de la catástrofe (convertida, como Benjamin advirtiera, en el eterno retorno de lo siempre igual, esto es, la inercial existencia en “el día de la marmota”), Gabriel O'Shea propone, en el Museo de la Ciudad de Querétaro una *lamentación*, una expresión de un dolor profundo, la exposición de la *herida*: esa encarnación que buscó Frenhofer y que puede llevar hasta la experiencia abismática. El *threnos* ya no requiere de música, tras la ruina total, lo que resta es comprender “lo que sobra y lo que falta”. *Consumatum est*.

22 “La desertificación del paisaje y la virtualización de la vida emocional provocan sentimientos de soledad y desesperación que resultan difíciles de rechazar de un modo consciente y hacerles frente de manera colectiva. La soledad, el estrés, la competitividad, el sentimiento del sinsentido, la compulsión y el fracaso: por año, 23 personas de cien mil logran ponerle fin a ese malestar acabando con su vida, aunque son muchos más los que lo intentan y no lo consiguen” (Francis “Bifo” Bernardi: *Fenomenología del fin. Sensibilidad y manifestación conectiva*, Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p. 124).

23 Es la intensificación del proceso temporal lo que da mayor dignidad a la pintura. Mientras el oído, escribió Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*, “transmite a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas con la mayor confusión y denueva”, el ojo en cambio “monitorea con presión y verdad máximas las cables figuras de lo que delante se le aparece” (Leonardo da Vinci: *Tratado de pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1979, p. 57).

24 Las (supuestas) palabras que pronunció Nietzsche en Turín el 3 de enero de 1889, justo antes de perder la razón y abrazar a un caballo que estaba siendo azotado en la vía pública fueron: “Madre soy tonto”.

25 “El papel del arte consiste siempre, desde esa prehistórica mano en negativo que no agarra nada, en interrumpir la producción en producto inacabado que nos dice dónde estamos en nuestra doble relación con una naturaleza que jamás ha sido y con una producción técnica que ha sido, es y será así como trabaja el fondo de esa producción de forma, como lo que hace emerger hasta la superficie, y su única belleza, natural y artificial, es la revelación de ese fondo” (Gérion Lebre en conversación con Jean Luc Nancy: *Señales sensuales. Conversación a propósito de las artes*, Ed. Akal, Madrid, 2020, p. 188).