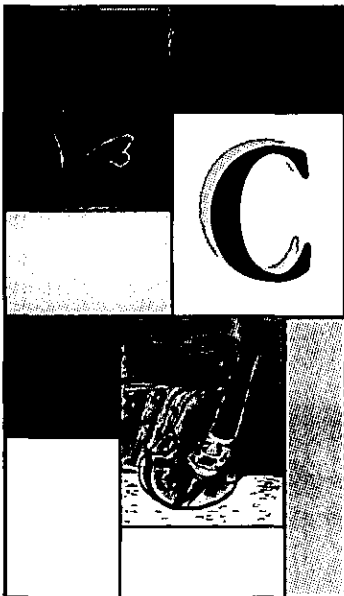


# ESCUCHAR

JAIME RUBIO ANGULO\*

*«Cêu da Mouraira... ouve,  
Vai chegar o dia novo»  
Madredeus-Ainda\*\**

## Sin-estesias



iertamente la visión es la reina de los sentidos. Como lo muestra Mikel Dufrenne<sup>1</sup> lo visible es ese componente de la realidad que nos es más presente. La presencia de las cosas del mundo es definitiva a partir de su visibilidad. El mundo sensible, en la experiencia estética, se despliega de manera privilegiada como mundo visible. La óptica pura es a menudo considerada como finalidad de la investigación artística. La vista, lo decimos, es el sentido más objetivo y por lo mismo se convierte en el sentido más ético: la perspicacia exalta la limpieza y la precisión, la claridad y la distinción; todas éstas, cualidades morales. Desde Platón hasta Husserl el mundo de la intersubjetividad se ha fundado sobre el modelo de la objetividad del mundo. La comunicación entre los hombres, el vivir en comunidad, por la palabra y por la acción, reposa sobre la convergencia de las miradas. Ser en comunidad, es sentir en común sobre el modelo de la visión. Es la comunión

\* Profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Javeriana. Profesor de la Universidad Nacional. Facultad de Artes.

\*\* Madredeus. **Ainda**. Original Motion Picture Soundtrack from the film *Lisbon Story*, Emi-Metro Blue, 1995.

<sup>1</sup> DUFRENNE, Mikel. *L'œil et l'oreille*. Paris: Jean Michel Place, 1991. Haremos permanente referencia a este magnífico texto del filósofo francés.

resultante de una mirada común. De las miradas solidarias inmersas en las apariencias mundanas.

El dominio de la visión reposa sobre la competencia que otorga al sujeto. Ver es ejercer un poder. Igualmente es adquirir un saber. El ojo atento a la 'prosa del mundo', como decía Merleau-Ponty, es sabio. Va hacia el universo conocido, hacia lo universalizable, hacia lo 'epistemológico', hacia el sentido oculto pero, sin embargo, legible. El poder del ojo viene de su capacidad de dar forma. Es el ojo quien confiere luminosidad y articulación. Lo que es precisamente legible para el ojo es la 'forma del sentido', el

*eidos*. Lo visible puro es, de hecho, el espacio ideal de una inteligencia móvil: así la vista permite plegar imperceptiblemente la materia hacia la forma procurándonos el orden de la claridad, de la distinción. El ojo del cuerpo se transforma imperceptiblemente en ojo del espíritu. Los ojos del espíritu no hacen más que prolongar los ojos del cuerpo. A su vez los ojos del cuerpo, antes de volverse instrumentos de inteligibilidad, han debido tocar la carne del mundo. Sin esta fusión con la textura carnal mundana no llegarían al pensamiento.

Con razón diremos que la visión es la reina de los sentidos. ¿De dónde viene esta potencia, este saber, esta ética del ver?

Tal vez de la complejidad multiforme del ojo en tanto que órgano. El ojo es vivo y activo, ejerce su poder de estructuración inteligente con una movilidad penetrante. Para la ciencia el ver se ha convertido en modelo del conocimiento. 'Ver las ideas' es una metáfora fundante en la que se mueve todo el racionalismo; 'ver las ideas' dentro de un sistema abierto al orden y a la claridad. Estas metáforas, que son tan viejas como el lenguaje mismo, tienen siempre la misma función: reorganizan la visión de las cosas en tanto que es un reino entero el que se transpone: por ejemplo los 'sonidos' al campo 'visual'.

Al contrario, el oír y la oreja, este pabellón inmóvil y fijo que no miramos cuando escrutamos la expresividad del rostro del interlocutor, es pasiva: es un embudo que canaliza el sonido hacia el interior. Nunca resentimos ninguna agresividad de la oreja como sí es el caso del ojo.

También debemos notar que el ojo se instrumentaliza más que los otros sentidos. Su intención aumenta con las tecnologías: lentes, filtros, telescopios, aparatos fotográficos. Solo hay una limitación a la potencia del ojo: la presencia de la luz y del color. En efecto, la visión se paraliza cuando las tinieblas son absolutas, pero esto constituye verdaderamente un caso límite. Aún en las noches más oscuras hay siempre alguna estrella que brilla y cuando cierro los ojos hay retención y protención del día, el sueño y la noche. En fin, hay una perfecta continuidad entre lo visible del mundo real y lo visible de los mundos imaginarios. Lo imaginario es también visible. También aquí la visión gana la competencia: la imaginación crea lo visible y el artista se llama 'visionario'. Por otra parte, uno sueña con imágenes. Tal vez es la razón por la cual la civilización occidental y su metafísica han reservado siempre prioridad a la visión, y han fabricado ontologías como si lo real objetivo correspondiese a lo visible.

### El oído y lo sonoro

No podemos afirmar que el campo de lo audible sea análogo al de lo visible. No se le reconoce espontáneamente a lo audible un campo homogéneo como en la visión. Al



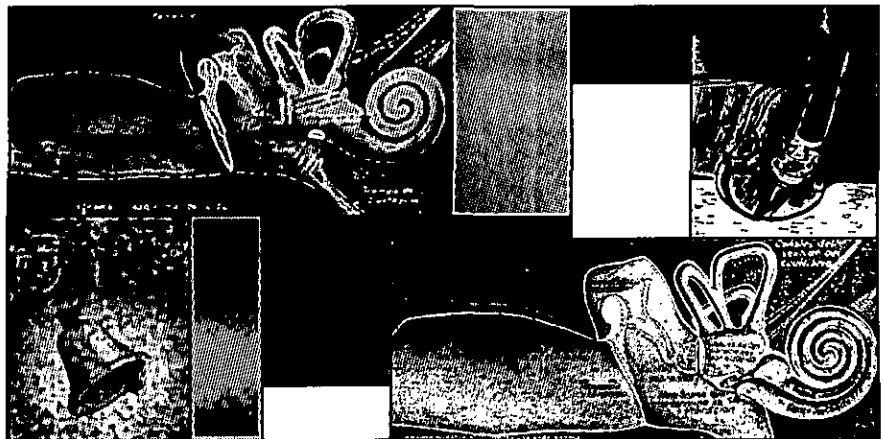
contrario hablamos de ruidos y sonidos o aún de palabras. Es importante detenernos en este punto: el oído supone el mundo estructurado de la praxis. El *ruido* es precisamente lo que escapa al control; podemos reconocer la fuente y por lo mismo sacar partido en la medida en que aporta información sobre el 'lugar' o la 'naturaleza' de esa fuente, pero no podemos, al menos de manera inmediata, dominarlo. En él hay algo de indomable, de salvaje<sup>2</sup>; es como un señal de violencia y también de la vivencia materializada. Cuando tiene carácter agresivo la única defensa es taparse los oídos como ordena Ulises a sus marinos. El *sonido* es lo contrario. Lo sonoro domesticado y disponible, producido por un instrumento, y por eso muble, modulable. Pertenece a la música, aún si a la música se integra el ruido bruto o lo trabaja electrónicamente sin convertirlo en sonido. En las producciones vocales, el canto es al grito lo que el sonido es al ruido, y la palabra oscila entre las dos: a veces sucede que ésta se transforma en grito. Podemos entonces decir que la escucha se diversifica según su participación en el campo de lo sonoro; no es la misma oreja la que prestamos a la música para dejarnos encantar, al ruido de un motor para apreciar su funcionamiento, a la palabra de un interlocutor para captar lo que nos dice: «nuestra actitud es función del mensaje que nosotros buscamos recibir»<sup>3</sup>.

Esta actitud determina la importancia respectiva de las dos dimensiones co-presentes del campo de lo audible: el sonido, a la vez me embiste por todos lados, me envuelve, me engloba; por otra parte, se sitúa en una cierta dirección que da cualquier indicación sobre su fuente. Mientras que en la escucha corriente me preocupo sobre todo por la

espacialidad del campo y la localización de la fuente, en la escucha musical me dejo voluntariamente sumergir, extáticamente, en el sonido.

### La escucha y lo audible

Con ayuda de Roland Barthes vayamos ahora hacia la escucha y su correlato, lo audible. Barthes distingue tres tipos de escucha introduciendo así una riqueza fenomenológica que bien podemos utilizar. Según el primer modo de escucha, el ser viviente orienta su audición hacia los índices



así como el lobo escucha el ruido de la oveja o el amante escucha los pasos de la amada que se aproxima. El segundo es un desciframiento: lo que uno intenta es captar ya no índices sino signos. En fin, la tercera escucha no se orienta a los signos en el nivel de lo que es dicho, sino más bien a 'quién habla' en un espacio intersubjetivo o en un juego de transferencia. Es la escucha de la 'significancia'. La escucha de índices es la escucha animal por excelencia, también en el caso del hombre. Está motivada por la necesidad de proteger el territorio y crear un espacio de seguridad. La escucha de signos es la escucha plenamente hermenéutica, es la escucha del secreto, de eso que es mudo. Así los antiguos escuchaban los rumores de la naturaleza para hacer sus profecías.

Roland Barthes nos habla con entusiasmo de la vocación del oír, esforzándose, por destronar el prestigio de la visión. Y

<sup>2</sup> Cfr. DUFRENNE, Mikel Op.Cit. pp. 85-100.

<sup>3</sup> Ibid. p. 86

es que Barthes ama la sensorialidad 'anarquizante'. En efecto, el ruido propaga el desorden en la medida en que escapa al control del sentido por la consciencia. Hay algo de indomable y salvaje en el ruido como se ha dicho antes. Los salvajes sonidos musicales de Bach o la voces de Mozart nos sumergen en sonidos que nos transportan a otros mundos: el terror de lo sublime. Brevemente, el ruido invita a la orgía. Los sonidos resuenan en nosotros y en esa resonancia atestigüamos la intimidad de nuestra propia carne. Podemos decir que la 'carne' de lo audible es más densa que la carne de lo visible, siempre más estructurada, más transparente, más cerebral.



Como dice Barthes, la voz y su grano nos hacen comprender por qué lo sonoro es más cercano al cuerpo y a los ruidos de la vida. Lo audible porta el ritmo sonoro del cuerpo, el tiempo de las existencias y la densidad de los afectos.

Queremos recordar en este punto la génesis de la comunicación 'desde' el ruido siguiendo las reflexiones de Michel Serres<sup>4</sup>:

•Sea un canal o un espacio de comunicación —dice Serres—. Está lleno de ruido, del ruido de fondo, condición para el paso de cualquier mensaje, multiplicidad estocástica indiferenciable, rumor, abundancia de mundo. La señal se destaca, forma sobre fondo, diferencia de este caos: sea el grito, la voz o la tonalidad. Tal es el caso de la música. La música es en general, el conjunto

de los mensajes con cifrado mínimo para una cultura dada, el conjunto de las señales más simples y mejor afinadas. De ahí su extensión universal, transcultural: cada aire produce y comunica, por medio de artefactos o de la voz humana, este 'ruido óptimo'. De ahí su función originaria: primera para las artes, primera para las bellas artes, inaugural de la ciencia, como física y teoría de los números embrionarios.

Mejor aún, estos universales no son otra cosa, no se pueden definir de otra manera que por un mínimo de simplicidad en el cifrado de la señal.

Si el ruido de fondo es la condición para el paso del mensaje, los universales son la condición del conocimiento: formas blancas por llenar. El 'espacio'. Este espacio musical tiene un nombre: lo estético. Apercepción primera, captura del espacio fundamental y de la señal elemental que lo atraviesa como una ola<sup>5</sup>.

### La escucha en la videosfera

Veamos ahora el planteamiento del mismo problema desde la mediología<sup>6</sup>. Pero antes debemos recordar, así sea rápidamente, los planteamientos de Régis Debray sobre este tema.

La mediología nos permite introducir una excelente categoría de análisis para el caso que nos ocupa: se trata de la 'mirada'. En efecto, la imagen tiene tres dimensiones: la técnica, la simbólica y la política. Al cambiar de naturaleza técnica la imagen no tiene los mismos efectos políticos ni la misma función simbólica. Estas dimensiones se pueden comprender como variables de la mirada. Una segunda

<sup>4</sup> Cfr. RUBIOA., Jaime. **Modelos y Mensajes**. Bogotá: Significantes de Papel, 1993, p. 106-ss.

<sup>5</sup> Cfr. SERRES, Michel. **Esthétiques sur Carpaccio**. Paris: Hermann, 1975.

<sup>6</sup> Cfr. DEBRAY, Régis. **Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident**. Paris: Gallimard, 1992. Trad de Paidós, 1994.

tarea que se impone el mediólogo es hacer una historia de la mirada, historia que, por otra parte, no sigue las convenciones de otras historias. Logosfera, grafosfera y videosfera,

-cada una de estas eras dibuja un medio de vida y pensamiento con estrechas conexiones internas, un ecosistema de visión y por lo tanto, un horizonte de expectativa de la mirada. Estas mediasferas se superponen e imbrican para nosotros en el momento actual. Sobra decir que la forma de la videosfera es la televisión y con ella la videosfera se ha convertido en el 'medio' de 'proyección del poder'. Existe una concomitancia geopolítica entre los medios, los elementos en sentido material, y la proyección del poder; es claro que no se trata de una relación causa efecto, sino de significativo a significado, pero como lo entiende la antropología o el psicoanálisis y no la lingüística. En este punto los modelos serán Lévi-Strauss y Lacan<sup>7</sup>.

Esta concomitancia se puede constatar en la historia: a la época de la *logosfera* (edad de la escritura) corresponden los imperios continentales, endogámicos como el Mongol, el Persa, y aún el Romano. Con la *grafosfera* y la imprenta aparece la idea de estado-nacional, los imperios marítimos y el colonialismo moderno. En el momento actual la 'proyección' (la imagen es difundida) del poder se refiere no solo al medio diplomático sino a los vectores de la comunicación. Es necesario anotar que 'espacio' aquí hace referencia a la órbita y a la 'puesta en órbita' de satélites militares y de telecomunicaciones, lo que asegura el dominio estratégico del planeta. No es un azar que la patria de la *videosfera* sean los Estados Unidos, que controlan lo esencial de las comunicaciones.

Hemos colocado este texto sobre la 'escucha' en el marco general de las *sin-estesis*, es decir, de las síntesis estéticas entre los diversos 'órganos de los sentidos' a nivel del 'sentir' y su correlato, lo 'sensible'. Las *sin-estesis* presuponen la unidad del cuerpo y esta unidad del cuerpo que se

encuentra en la base del 'sentir', que no es otra cosa que una relación especial con el mundo, se puede explicar desde dos perspectivas diferentes: la fenomenológica y la epistemológica.

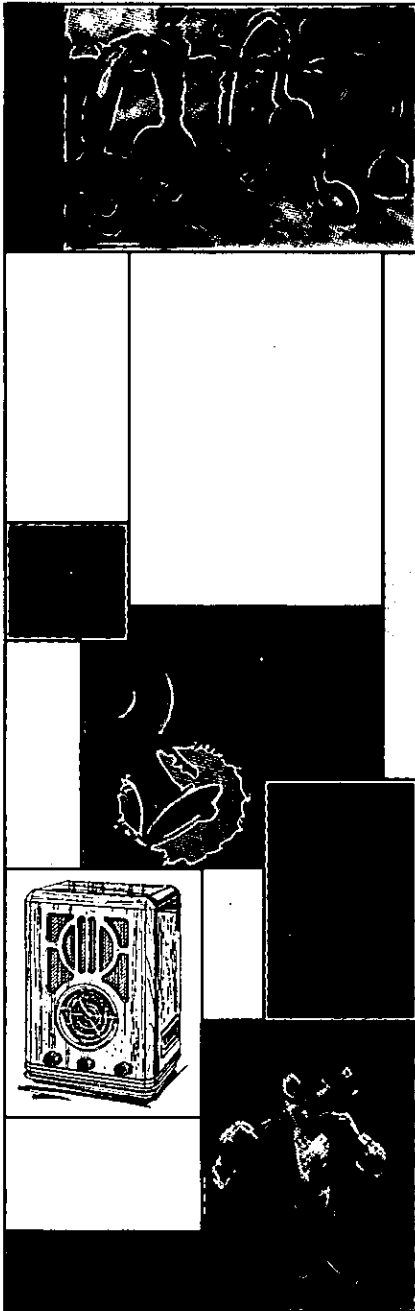
La fenomenológica, desarrollada por Merleau-Ponty en sus célebres páginas de la *Fenomenología de la percepción*. Allí nos habla de la comunicación, de la relación intersensorial, posibilitada por la unidad primera del sentir. Esta unidad

*pre-estética* que no es otra cosa que 'ruido' —en el sentido de M. Serres anotado antes—, sentir confuso, es capaz de recuperar la unidad mundana o 'real' que Merleau-Ponty llama 'carne del mundo' y que no es otra cosa que lo que se siente antes de la diferenciación sensorial: la mirada, como la voz y el tacto, 'toca' el mundo. La comunicabilidad y la intersubjetividad deben ser comprendidas en términos de afectos, de afección y de afectividad. La postura de Merleau-Ponty es sin duda paradójica porque aquí el 'sentir' es a la vez 'pre', 'para' y 'meta' estésico, lo que no deja de inquietar.



<sup>7</sup> Cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, p. 184.





medida en que la imaginación sigue siendo la facultad de las imágenes<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. VÉDRINE, Hélène. *Les grandes conceptions de l'imaginaire*. Paris: Librairie Générale Française, 1990. pp. 87-112.

La epistemológica es más modesta. Renuncia a lo 'fundamental' y prefiere hablar de simbiosis estéticas producidas por la imaginación. Podemos decir que el sujeto dispone de una competencia sensible y de una competencia intelectual que generan creencias y convicciones a partir de lo sensible. Aquí aparecen algunos problemas que van más allá de la asociación, lo que nos hace recordar a Kant y a su teoría del 'esquematismo'. Pero al final volvemos a encontrar la primacía de lo visible en la

A las explicaciones anteriores podemos añadir otra que resulta muy interesante para nuestro tema. La propuesta de Régis Debray nos permite pensar otro 'modelo' de sinestesia. Ya no a partir del cuerpo sino a partir de la 'videosfera'. Si bien es cierto que en nuestra sociedad estamos 'frente' a la imagen, no menos cierto es que 'somos en lo visual'. La forma-flujo no es una forma para contemplar sino un parásito de fondo<sup>9</sup>: 'ruido de ojos'. La paradoja de la edad de la videosfera reside en que da supremacía al oído y hace de la mirada una modalidad de la escucha. Debray propone reservar el término 'paisaje' para el ojo y 'ambiente' para el sonido. Ahora bien, lo visual se ha convertido en un ambiente cuasi sonoro, y el antiguo 'paisaje' en un ambiente sinestésico y englobante. *Flujo* es el nombre de nuestra época. El sonido 'liga'. Tal vez ha 'ligado la imagen con él', dice Debray.

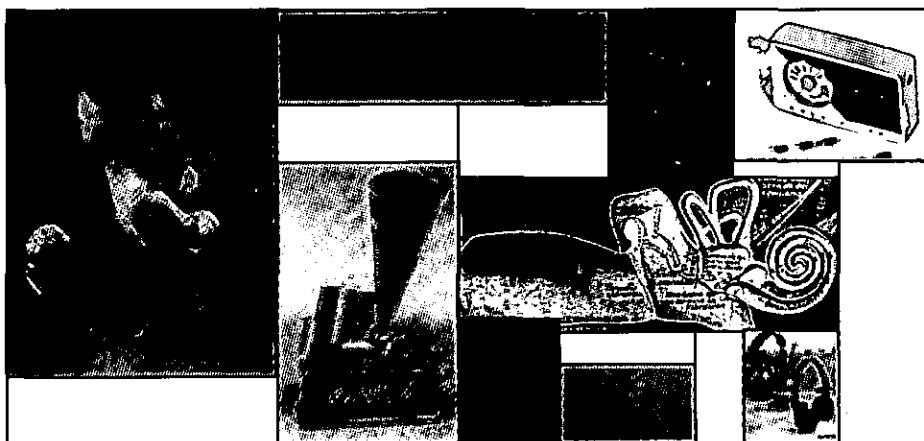
El ver supone 'retirarse', retroceder, abstraerse. El ojo se coloca fuera del campo, las orejas se sumergen en el campo sonoro musical o ruidoso. Se ve de lejos, como ya se ha dicho, pero se escucha de cerca. El espacio sonoro absorbe, penetra, 'encierra'. Si podemos poseer las cosas y los seres por la visión, el sonido nos posee. La mirada es libre, el odio servil, dice Debray. ¿Acaso en griego 'obedecer' no se dice *Hupakouein*, es decir 'escuchar'? Hay un principio de pasividad en la audición, de autonomía en la visión. Se pueden saltar las páginas de un libro pero no la secuencia de una película en la sala de cine; lo que nos impone definitivamente su ritmo<sup>10</sup>.

El sonido está del lado del *pathos*, la imagen de la idea. Afecto aquí, abstracción allá. El espacio sonoro es refractario al *more* geométrico. El oído, como se ha dicho, no es espontáneamente órgano de análisis como el ojo. Ignora la

<sup>9</sup> Cfr. DEBRAY, Régis. Op.Cit. p. 298-ss. Sobre 'el parásito' puede verse SERRES, Michel. *Le Parasite*. Paris: Grasset, 1980. Y del mismo autor *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995. p.75-ss.

<sup>10</sup> El 'drama' entre imagen y sonido magistralmente narrado por Wim Wenders en *Lisbon Story* se resuelve en voz y sonido, vale decir en la voz de Teresa Salgueiro y en la música de *Madredeus*. «I have never made a film before that had been inspired so much by its music from the beginning» dice Wenders.

separación, como nos lo muestra la historia del cuerpo que nos transporta hasta antes de la salida del vientre materno. El feto escucha el cuerpo de su madre, 'alboroto omnipresente', y el bebé aún ciego ya escucha. La imagen, dice Debray, está antes de la palabra pero antes de la imagen está el sonido. Si bien hay revoluciones de la mirada, nada nos garantiza que puedan darse revoluciones en la escucha. El oído es arcaico por constitución y por origen. Ahora bien, lo audiovisual atempera esta separación óptica mediante un acercamiento sonoro en donde el audio toma el control. Técnicamente uno puede apagar el sonido de la televisión, pero no puede hacerlo en el cine. Si bien conocemos el cine mudo no podemos imaginar una televisión muda. La cercanía que produce la televisión no viene de la imagen sino de la *con-fusión* que produce el sonido<sup>11</sup>.



Uno no se proyecta en la imagen por la simple razón de que ya 'estamos dentro'. *Interpenetración; inmanencia máxima*. Tal es lo que llama Debray el fin de la sociedad espectáculo.

### La escucha y la Acusmática

Para finalizar estas notas queremos mostrar la relación entre la acusmática y el sonido, categorías que resultan interesantes para un análisis de la radio desde la comunicación.

Como se sabe, la acusmática nace del encuentro fortuito entre la radio y la música, hija de dos formas de escucha. En la época de la postguerra la radio era un 'útil' a la vez popular y cultural que no solo gozaba de un gran

prestigio, sino que además permitía conjugar la modernidad con la tradición; en donde la vanguardia musical encontraba, modestamente, un 'medium' para transformar el 'mensaje'. Nombres como los de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Lucio Berio; J. Cage y los movimientos de pintura y danza norteamericanas de la misma época; Iannis Xenakis, con sus masas y texturas arquitectónicas<sup>12</sup>, así como György Ligeti<sup>13</sup>, señalan una intensa investigación musical sobre las estructuras físicas que regulan los 'entes' sonoros y las propiedades fisiológicas de la audición y las psicológicas de la escucha musical dinámica e inventiva. La palabra 'Acusmática', del griego *Akousma* (percepción auditiva), será usada para designar esta nueva situación y las investigaciones en este campo.

<sup>11</sup> En textos posteriores y entrevistas Debray precisa este tipo de 'ambiente' sonoro desde lo que él llama el meta-psicoanálisis de Ferenczi y propone pasar del meta-psicoanálisis a la filogénesis lo que permite hablar de la 'imagen' como un sustituto del océano. «Con la imagen somos como pez en el agua» de ahí, las metáforas acuosas que usa para referirse a la televisión. Por otra parte la imagen virtual resulta, según Debray, multi-sensorial. Lo que queremos resaltar es la analogía de las metáforas meta-psicoanalíticas de Debray con lo que hemos dicho sobre el sonido.

<sup>12</sup> Cfr. SERRES, Michel. *Hermes II. La Interférence*. Paris: Minuit, 1972. pp. 181-194. Sobre la música de Xenakis como 'modelo' para la comunicación. Cfr. D'ALONNES, O. Revault. *Creación Artística y promesas de libertad*. Barcelona: G. Gili, 1973. pp. 207-249.

<sup>13</sup> Cfr. BAYLE, François. *Musique et Experience*. En *Musiques électroacustiques: Musique en jeu*. No. 8, Seuil, 1972. SCHAEFFER, Paul. *Traité des objets musicaux*. Paris, Seuil, 1977.

El acontecimiento sonoro se encuentra en una situación nueva gracias a las tecnologías que permiten y autorizan los simulacros de la reproducción. Al alejarse del 'presente' de la escucha se introduce la 'representación' y la 'repetición'. Así lo sonoro adquiere el status de 'imagen sonora', pues entre la causa física y su efecto fenomenológico se interpone la 'forma'.

La inscripción del mundo sonoro permite una escucha 'abstracta' mediante la suspensión del contexto. Tal escucha merece el calificativo de acusmática tanto por su referencia filosófica y hermenéutica (en el sentido de Serres), como por su utilidad para designar este nuevo 'juego del sonido' de las imágenes que representa, del sentido que conlleva en esta situación banal y original de un 'escuchar sin ver'.

La radio ha sacado provecho de esta situación pues ha alcanzado el nivel de 'retórica del sonido' (una retórica *sui generis*) gracias a la capacidad técnica que ha permitido sustituir el objeto por su imagen: montaje, inversión, ilustración, rupturas de tiempo, estallido de lugares. Igualmente, sobreimpresión, mezcla, señales que se mueven velozmente por bordes fluctuantes.

La acusmática ha permitido la supresión de los soportes ofrecidos por la vista para identificar las fuentes sonoras. Mucho de lo que creíamos escuchar en realidad era 'visto' y explicado por el contexto. Ahora lo que creemos ver es en realidad lo que escuchamos. Esta disociación de la vista y el oído favorece las formas sonoras por si mismas reconociéndole a lo sonoro una percepción digna de ser escuchada por si misma. Pero igualmente permite reconocer las 'variaciones del sonido' que no son otra cosa que aspectos sonoros que nuestra atención descubre de manera deliberada o no.

Como dice Michel Serres a propósito de Xenakis, el escuchar es siempre un sentido fundado en un signo, un signo transportado por una señal, una señal es lo que emerge del ruido. El sonido es tanto el signo como la señal escapando

así a la univocidad de los mensajes corrientes. Es una voz con muchas voces. De ahí la posibilidad cuasi-indefinida de la traducción a todos los sentidos, de modelarlo, de comprenderlo con (in) pertinencia según mil grados de libertad.

Las consecuencias para la comunicación en general no se hacen esperar. Ésta no comienza con la voz humana. Al contrario, la voz humana es un islote, una intercepción en el fondo acústico del universo. Antes de que el sentido se eleve, el ruido, la materia vibrante en tanto que pre-sensible es la forma originaria de la comunicación, onda sobre la cual la significación inscribirá más tarde su arabesco<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 189.

### Bibliografía

- BAYLE, François. *Musique et Expérience*. En **Musiques électroacustiques: Musique en jeu**. No. 8. Paris: Seuil, 1972.
- DEBRAY, Régis. **Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident**. Paris: Gallimard, 1992. Traducción de Paidós, 1994.
- D'ALONNES, O. Revault. **Creación Artística y promesas de libertad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- DUFRENNE, Mikel. **L'œil et l'oreille**. Paris: Jean Michel Place, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale**. Paris: Plon, 1958.
- RUBIO A., Jaime. **Modelos y Mensajes**. Bogotá: Significantes de Papel, 1993.
- SCHAEFFER, Paul. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1977.
- SERRES, Michel. **Atlas**. Madrid: Cátedra, 1995.
- SERRES, Michel. **Esthétiques sur Carpaccio**. Paris: Hermann, 1975.
- SERRES, Michel. **Hermes II. La Interférence**. Paris: Minuit, 1972.
- SERRES, Michel. **Le Parasite**. Paris: Grasset, 1980.
- VÉDRINE, Hélène. **Les grandes conceptions de l'imaginaire**. Paris: Librairie Générale Française, 1990.