

\* El presente ensayo fue elaborado a partir de la tesis del autor para optar al grado de Magíster en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA): "Nada para ver: relaciones entre el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Maléovich y el *Bartlebooth* de Georges Perec a partir de una conceptualización de la nada" (2017), dirigida por Ana Lía Gabrieloni y Marcela Labraña. El tesista contó con el apoyo del Fondecyt Regular #1161021 "Poéticas negativas", cuyo investigador responsable es el Dr. Felipe Cussen, y del Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS) de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN).

1. Traducción propia.

1 El 16 de enero de 1852, Gustave Flaubert le escribía a Louise Colet: "Lo que me parece bello, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada", y agregaba: "un libro sin apoyos exteriores (...) un libro casi sin sujeto, o al menos cuyo sujeto fuera casi invisible, si se pudiera"<sup>1</sup> (345). En desmedro del carácter referencial del relato, Flaubert llevó a cabo un repliegue de la escritura sobre sí misma. Al respecto, Roland Barthes propuso la idea de un *grado cero de la escritura*, como el movimiento de una negación en la literatura, que tiende a "transmutar su superficie en una forma sin herencia" (15). Por otra parte, Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* habló sobre un punto de ausencia en el que la literatura desaparece, en el que se escribe sin escritura: "la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio" (232). Lo cierto es que una gran cantidad de obras literarias y pictóricas que desarrollan el desafío propuesto por el escritor de Croisset son obras que comparten una condición negativa, que abordan a la nada [*nihil*] para reflexionar sobre la palabra y la imagen en tanto sistemas representacionales en el horizonte del nihilismo.

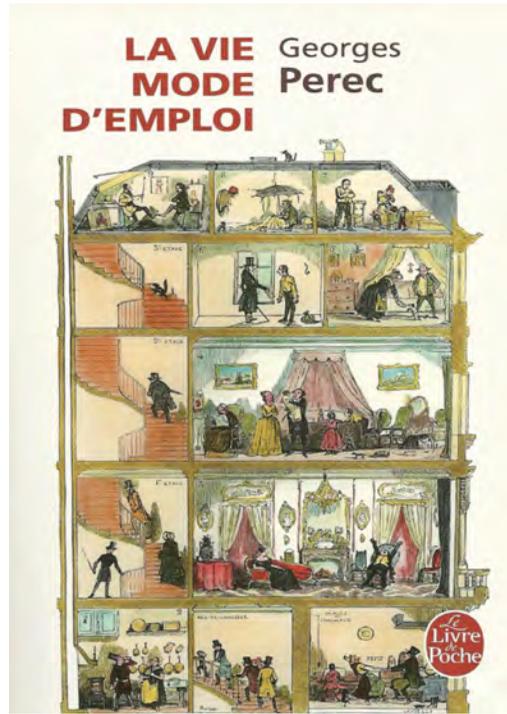
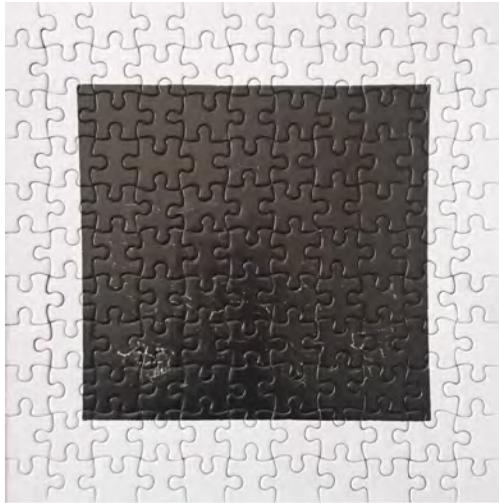
En la historia de la filosofía, nada y nihilismo se pertenecen mutuamente y sin embargo son dos conceptos disímiles. Sergio Givone dice que el nihilismo es un fenómeno histórico, propio de la modernidad, y como tal da cuenta de "un proceso disolutivo en el cual está implicada toda una tradición" (7). Por esto, el nihilismo presupone una filosofía de la historia, mientras que de la nada puede hablarse suspendiendo la historia: "Es lo que hace la metafísica con la llamada pregunta fundamental ¿Por qué hay algo y no más bien la nada?" (8). En tal caso, se permanece en un plano especulativo, donde la nada sería el fundamento abismal del ser para la metafísica, su revés simétrico, su sombra, es decir, lo denegado [*rimosso*] dentro del pensamiento (11).

Franco Volpi señala que el nihilismo emerge en tanto problema en el pensamiento del Novecientos y que "ha traído a la superficie el malestar profundo que hiende como una grieta

la autocomprensión de nuestro tiempo" (15). Friedrich Nietzsche, quien había hecho de este concepto uno de los ejes de sus indagaciones, lo definió así: "Nihilismo: falta de fin; falta de respuesta al ¿para qué? ¿Qué significa nihilismo? Que los valores supremos se desvalorizaron" (350). El derrumbe de los valores (lo verdadero, lo bueno, lo bello; la tríada platónica) trae consigo la *décadence*, término que Nietzsche suele escribir en francés, emparentado con la idea del gran cansancio [*die grosse Müdigkeit*].

Franco Rella, interesado en la cultura vienesa de principios del siglo xx, sostiene que "la fascinación aurática del silencio y de la nada acompaña y se contrapone a los primeros y fatigosos intentos de atravesar la crisis del saber clásico" (15). Según Rella, distintos intelectuales—entre ellos Musil, Kafka, Wittgenstein, Hofmannsthal, Rilke, Schönberg y Freud—intentaron construir un saber de la crisis, es decir, un saber que supiera trasponer el derrumbe del lenguaje de la racionalidad clásica por medio del pensamiento negativo, puesto que "lo que las grandes palabras expresaban se ha vuelto indecible" (19). Theodor Adorno, por su parte, utiliza el concepto de "desintegración de los materiales" (29) para dar cuenta de la insustancialidad de los lenguajes artísticos en la modernidad.

Si el nihilismo es, *grosso modo*, la moderna crisis de los valores que han sustentado a la cultura occidental, su manifestación correspondería a la desconfianza frente a la potencia referencial de la palabra en la literatura, así como frente al carácter representativo de la imagen pictórica en función de las Bellas Artes. A partir de esto, la obras que quisiera poner en relación son la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Kazimir Maléovich y la novela *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978). Entre ambas hay una distancia tanto cultural como cronológica considerable. Y sin embargo, al proponer un diálogo entre dos obras tan heteróclitas, me parece que podríamos develar algunas marcas de la reconfiguración del espacio simbólico pictórico y literario del siglo xx.



Izquierda. Puzzle de 121 piezas, Amsterdam, Thoth Publishing House/INBO architects, 1991

Derecha. Portada de *La Vie mode d'emploi*, realizada a partir del grabado de Lavielle "Cinq étages du monde parisien" de 1845 (1980)

2 La reflexión sobre la nada opera en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich. Tal como lo recoge Gérard Wajcman, Malévich había señalado: "Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la evidencia de la ausencia del objeto" (91). Afirmación a partir de la cual el autor sugiere: "Malévich no pinta nada, pinta *la* nada. Ni imagen ni símbolo, la nada figura aquí ella misma, en persona, materialmente, como objeto. Objeto ciertamente sutil, pero objeto sin embargo" (93).

Como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* resultó incomprendible para sus contemporáneos, Malévich se vio impulsado a redactar un folleto que fundamentara su inclusión en el mundo de la pintura, práctica aparentemente común en la irrupción de los *ismos* y en la lógica de las vanguardias. El historiador del arte y editor de los escritos de Malévich, Andréi Nakov, sostiene que la aparición de este tipo de textos "está preferentemente ligada a momentos de cambios importantes en la concepción simbólica del espacio pictórico y a las necesidades de una nueva codificación que derivan de ella" (17).

El manifiesto malevichiano "Del cubismo y el futurismo al suprematismo, el nuevo realismo pictórico" tiene la particularidad de polemizar no sólo con los siglos precedentes, sino que también con dos importantes vanguardias, el cubismo y el futurismo, que influyeron en la formación pictórica de su autor. El suprematismo se define como la búsqueda de la verdad de la pintura, la pintura en sí, a contrapelo de las categorías pictóricas académicas de la época, tales como la representación mimética, la predominancia del tema y la narración. La pintura, desarrollo teleológico mediante, apunta a la consecución de formas puras y autónomas. En lugar de representar, se afirma la superficie de la tela y su mudéz, pues "la presencia permanente de la nada garantiza esa intensidad máxima de la existencia del ente pictórico" (Nakov, *ibid.*).

Giulio Carlo Argan lee el manifiesto suprematista a la luz de los acontecimientos revolucionarios en Rusia y sostiene que Malévich no se interesa en exaltar los ideales revolucionarios, sino en preparar la formación intelectual de las

Izquierda. Anónimo, fotografía de Natalia Andreyevna, esposa de Kazimir Malévich, frente a su tumba en el cementerio Nemtschinowka, Moscú (1935). La lápida fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. Archivo del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.



Derecha. Georges Perec, "Mapa del Océano" en *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, 2001, 20

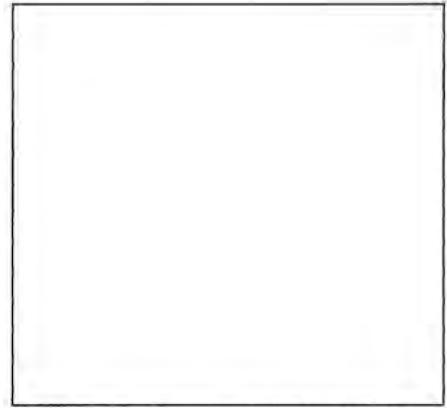


Figura 1. Mapa del océano (extraído de *La caza del Snark*, de Lewis Carroll)

generaciones del porvenir: "La concepción de un mundo sin objetos es, desde su punto de vista, una concepción proletaria, puesto que implica la no-poseción de cosas y de nociones" (303). La verdadera revolución, según esta lógica, no sería sólo la sustitución de una concepción del mundo superada por una nueva. Más bien, se trataría de "un mundo vacío de objetos, de nociones, de pasado y de futuro; un cambio radical en el que tanto el objeto como el sujeto son reducidos a un *grado cero*" (*ibid.*). Como el ícono ortodoxo y el posterior retrato de los líderes soviéticos que encabezarán las movilizaciones, el *Cuadrado* se propone como un estandarte; sin embargo, produce un desafío, el de una revolución espiritual en detrimento del culto a la representación y la personalidad. Con el *Cuadrado negro*, Malévich da el paso a la abstracción y al monocromo e inaugura la aventura suprematista, que buscará las cotas de lo absoluto hasta desembocar en el *Cuadrado blanco* de 1917, año de la revolución.

Bárbara Rose, en sus investigaciones sobre el color como tema en sí, dice: "el monocromo es tanto una negación revolucionaria del pasado como literalmente una *tabula rasa* que simboliza un nuevo comienzo para el arte y la sociedad" (160). La pintura monocroma niega los recursos ilusionistas, presenta un compromiso con el éxtasis místico y enfatiza la presencia material del

objeto. El monocromo es un grado cero, sugiere el espacio vacío y anónimo que decidirá a Yves Klein a pintar no con pincel sino con rodillo, porque éste borra toda huella psicológica. Andrei Nakov evidencia la importancia que tuvo el símbolo místico del cero para Malévich: "[para Malévich] el cero no es un símbolo matemático ordinario, sino el depósito o la matriz (*garbha*) de todo bien y de todos los valores posibles. El cero iguala al infinito y el infinito se representa por medio del cero" (150).

Gérard Wajcman dice que el *Cuadrado* de Malévich y la *Rueda de bicicleta* de Duchamp son máquinas de interpretar que inauguran el siglo xx, un siglo basado en la destrucción. A pesar de sus múltiples diferencias, ambas obras son los nudos donde está "apresado el siglo" (31). El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es una *nada para ver*, que pretende sustraerse de la representación de los objetos, pero no deja de ser él mismo un objeto. Su carácter paradójico radicaría en que el pintor, para librarse de los objetos, no encontró nada mejor que "fabricar, con un arte similar al operario que confecciona las telas, un cuadro que roza casi el objeto común —un cuadro, es decir, a grandes rasgos, un trasto más o menos cuadrado, de madera, con tela extendida encima, y recubierta con una capa de pintura más o menos bien pasada" (46). De hecho, el *Cuadrado* no es

verdaderamente un cuadrado, sino un “cuadrado a-grandes-rasgos, cuadrado de lejos” (*ibid.*). Además, la aplicación de la pintura es irregular. Está “mal pintado”, posee contornos desiguales y borrosos. Se pueden ver trazos de bosquejo a lápiz sobre la tela que posteriormente fueron recubiertas por el pincel. “*Savoir-faire* incierto del pintor, se podría invocar la *esprezzatura*, esa negligencia ínfima que distingue, según Castiglione, al perfecto artista del artesano, cuya ejecución es siempre más cuidada” (*id.*, 47). Si bien, al renunciar a la representación de la naturaleza, el *Cuadrado* propone una ausencia del tema y la importancia de la superficie, la huella del artista no es borrada del todo. Esta paradoja daría cuenta de un momento de crisis de las instituciones, de un repliegue de la pintura sobre sí que no logra encontrar una salida.

El *Cuadrado* es un objeto que reflexiona sobre la nada en el horizonte de la crisis de los valores de la representación. “la palabra *nada* [nothingness] aparece frecuentemente en escritos sobre el arte del siglo XX”, señala Natalie Koshi (21) al momento de estudiar la monocromía de Mark Rothko. Otro caso paradigmático en un siglo de esperanzas en el poder redentor del desarrollo técnico y su estrepitoso fracaso es el ambicioso proyecto estético del personaje Percival Bartlebooth en la monumental novela *La Vie mode d'emploi* (1978) de George Perec. Dicho proyecto se fundamenta en la elaboración pictórica de paisajes marinos, destinados a transformarse en puzzles que, una vez resueltos, son borrados para volver al blanco inicial.

**3**  
*La vida instrucciones de uso* fue escrita mediante una serie de reglas rigurosamente ejecutadas, restricciones [*contraintes*] de raigambre oulipiana. Cada capítulo corresponde a una habitación de un edificio parisino y, al mismo tiempo, a la pieza de un puzzle construido según una combinatoria llamada bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 y la poligrafía del caballo adaptada a un damero de 10x10.

Esta novela contiene en sí muchas otras novelas; en su subtítulo francés, quitado de la edición española, destaca el plural “*Romans*” (7). Abundan las descripciones y las enumeraciones de objetos que están presentes en el espacio de la habitación correspondiente. Esto permite la conformación de cuadros escritos [*Récits Tableaux*],

articulados sobre una reflexión acerca del espacio. En estricto rigor, toda la novela corresponde a un día en el edificio de la calle Simon-Crubellier, por más que se produzcan diversos *raccontos*, en los que el narrador impersonal abandona la descripción y da paso a la narración en pretérito que suele desembocar en la novela de aventuras, la novela policial, la *Bildungsroman*, el drama, etc.

Antonio Altarriba sugiere que toda la obra de Perec supone un vaivén constante entre la parte y el todo, “un intento de explorar, de conjugar y de jugar con los distintos nexos que unen la piezas sueltas con el conjunto al que pertenecen” (60). Tanto el puzzle como el crucigrama son dos formas centrales del trabajo perequiano que ponen en cuestión los estatutos representativos de la imagen y de la palabra, respectivamente. Mediante un entramado separador y combinatorio, las palabras acentúan su dimensión material y relacional: “Resaltadas por el cuadrito que las aísla y al mismo tiempo las pone en relación, las letras minan la capacidad representativa y refuerzan el aspecto material del signo lingüístico” (*ibid.*).

Algo similar ocurre en la forma del puzzle, cuyo principio es la desarticulación de la imagen. En el prólogo de *La Vie mode d'emploi* se dice que el arte del puzzle parece “un arte de poca entidad” (13). De apariencia breve y nimia, estaría contenido en una enseñanza básica de la teoría de la Gestalt, la cual sostiene que un objeto no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar inicialmente, sino un conjunto, una estructura, una forma: “Sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente una pieza no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco” (*ibid.*). De hecho, en el puzzle la imagen referencial es trozada: “El conjunto, atado por las leyes de la figuración, de la armonía, del color o del trazo, se suelta en piezas. (...) Pone en evidencia que su forma fundamental no es otra cosa que la del plano sobre el que se pinta o se dibuja” (Altarriba, 60).

La potencia reflexiva de *La Vie mode d'emploi* radica en la información que falta, en el espacio que media entre el juego de espejos producido entre la descripción de las cosas y las peripecias de los personajes, entre el conflicto entre materialidad y motivo pictórico. Así, el tema de estos puzzles pasa a ocupar un lugar menor, siendo desplazado por los elementos pictóricos primarios:

*Majunga no era ni una ciudad, ni un puerto, no era un cielo pesado, una franja de laguna, un horizonte erizado de cobertizos y fábricas de cemento, era únicamente setecientas cincuenta imperceptibles variaciones sobre el gris, retazos incomprensibles de un enigma sin fondo, únicas imágenes de un vacío que ninguna memoria, ninguna espera colmaría jamás, únicamente soportes de sus ilusiones repletas de trampas. (La vida, 158)*

Desde *Le Condottière* hasta *Un Cabinet d'amateur*, la escritura de Georges Perec reflexiona sobre los puentes entre pintura y literatura a partir de la pregunta: “¿Cómo describir, contar y mirar?” (*Ellis Island*, 32). Bernard Magné emplea el neologismo pinacotexto [*Pinacotexte*] para designar una especie de museo imaginario que permite constituir las referencias pictóricas que abundan en la obra de Perec (243) y, asimismo, los múltiples efectos de sentido inducidos por la relación entre cuadro y texto.

En una entrevista con C. Oriol-Boyer, Perec dice que en cada capítulo de *La Vie...* hay dos citas y que éstas funcionan como una restricción. El constante uso de la cita produce un complejo sistema de referencias intertextuales. Esta citación sistemática ha sido designada por Claude Burgelin como Latrocinio textual [*Larcin textuel*] (19). Esto se hace aún más evidente en *Un Cabinet d'amateur*, libro que “en un principio formaba parte del proyecto [*La Vie...*]” (*El gabinete*, 103) pero adquirió la suficiente autonomía para que el autor lo publicara por separado: “Un número considerable de cuadros, si no todos, sólo adquieren su verdadero significado en función de obras anteriores que se encuentran en él, sea simplemente reproducidas integral o parcialmente o, de una manera mucho más alusiva, encriptadas” (*El gabinete*, 27). Ejemplo de esto es el personaje central de la novela, Percival Bartlebooth, que concentra muchas piezas de este puzzle perequiano.

El plan de Bartlebooth consiste en la producción de una serie de obras miméticas, quinientas acuarelas que representan quinientos puertos de mar diferentes. Tras su desarticulación en pedazos de puzzles y, más tarde, a medida que éstos son resueltos, las marinas se eliminan hasta volver al blanco inicial. “Partiendo de nada—dice el narrador— Bartlebooth llegaría a nada, a través de transformaciones precisas de objetos acabados” (146). Bartlebooth no sólo lidia con piezas

sino que también está conformado por ellas: es el Bartleby de Herman Melville, el Barnabooth de Valery Larbaud y, en menor medida, el Parsifal del Ciclo Artúrico, es decir, el copista, el dandy viajero y el caballero en busca del Grial. De los tres, Bartleby es la fuente principal de su negatividad, “Bartleby hace el vacío en el lenguaje” (Deleuze, 102), así como Bartlebooth convoca la nada en su actividad pictórica.

Al personaje Bartleby lo caracteriza la frase “I would prefer not to...”, su respuesta ante las preguntas y requerimientos de su jefe. Cada vez que Bartleby emplea esta frase se produce el desconcierto a su alrededor, “como si se hubiera escuchado lo indecible o lo insoportable” (Deleuze, 100). En efecto, no se trata de una frase afirmativa ni negativa; la fórmula desemboca en lo indiscernible, excava una zona de incertidumbre “entre unas actividades no preferidas y una actividad preferible” (*id.*, 102). Al preferir no copiar, e incluso no comer, Bartleby acaba por borrarse a sí mismo. En él “no hay una voluntad de nada, sino el crecimiento de una nada de voluntad” (*ibid.*). En una carta a su amiga Denise Geltzer (ca. 1963), Perec escribía: “Bartleby tiene eso de particular: que, para mí, está todo él contenido en este sentimiento turbio—la rareza, el alejamiento, lo irremediable, lo inacabable, el vacío, etc.” (10).

Desde el blanco inicial del papel para acuarelas al blanco final de los puzzles resueltos y disueltos de Bartlebooth, quedan restos ínfimos, marcas de un cortado, que indican el paso de una mano. “Aquel método”, insiste Altarriba, “no persigue un núcleo duro y denso configurador y explicativo del mundo y la existencia”, sino que “sólo se persigue a sí mismo y no lleva a ninguna parte o tan sólo, sin apenas dejar una huella, al mismo lugar del que había partido” (64). Tras sus viajes, Bartlebooth tendrá las manos vacías, al final de su vida, su trayectoria será reducida a cero, una hoja de papel Whatman donde no habrá nada para ver, salvo las pequeñas marcas de un borrado.

**4** El siglo XIX, señaló Deleuze, estuvo impregnado de la búsqueda del hombre sin nombre, regicida o parricida, una especie de Ulises de los tiempos modernos, “el hombre aplastado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera, tal vez, que salga el hombre del futuro o de un mundo nuevo” (106). A su vez, en el siglo XX, el de

la destrucción, se buscó “con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real” (Badiou, 78). Es un debate que se hace cargo de un fenómeno negativo anticipado en el siglo XIX, la idea del “fin de la representación, del cuadro, y a la larga, de la obra” (*ibid.*).

Barthes escribió: “Partiendo de una nada (...) la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero como objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia” (15). Al respecto, hemos sostenido que la pintura siguió un camino análogo, puesto en evidencia con Malévich, al señalar que la fuerza expresiva radica en lo elemental, básico y mínimo de las formas. Así, se representa a la nada en una pintura como un modo de hacer visible la crisis de la representación pictórica, mientras que en el

segundo caso se ficcionaliza esa representación. Mediante Bartlebooth, un personaje construido a partir de fragmentos de la historia de la literatura, la pintura es entendida en un secuencia histórica —más disruptiva y anacrónica que lineal— como objeto de una mirada, de un hacer y de un complejo análisis que debe ser resuelto, signado por la figura del puzzle, para desembocar en la superficie en blanco. El optimismo mesiánico de Malévich se contrapone al afán lúdico, analítico, paródico y, por qué no, pesimista de Pereg y, aún así, podemos establecer un diálogo entre ellos, conceptualizado en torno a la nada, la crisis de Occidente y el nihilismo ●

#### RODOLFO REYES MACAYA

Rodolfo Reyes Macaya (Punta Arenas, 1988) es Licenciado en Artes, mención Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, y egresado de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como investigador externo asociado en el Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS) de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), y como asistente de español en el *Lycée Frédéric Mistral* de Avignon, Francia. Correo de contacto: rodolfo.rm1@gmail.com

#### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Orbis, 1984.

Altarriba, Antonio. “Las piezas de Bartlebooth”. *Anthropos* n° 134/135. Jul-Ago, 1992: 69-67.

Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1988.

Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México D.F.: Siglo XXI, 1973.

Besançon, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela, 2003.

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Burgelin, Claude. “Prólogo”. En Georges Pereg. *El condotiero*. Barcelona: Anagrama, 2013, 7-31.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert: correspondance. Deuxième série*. Paris: L. Conard, 1954.

Givone, Sergio. *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Kosoi, Natalie. “Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings”. *Art Journal*. Summer, 2005: 21-31.

Malévich, Kazimir. *Escritos Malévich*. Andrei Nakov (ed.). Madrid: Síntesis, 2007.

Bernard Magné. “Le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, œuvre clé du

pinacotexte peregquien”. En Jean-Pierre Guillermin (ed.). *Récits/tableaux*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires de Lille, 1994, 229-243.

Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos: volumen XI*. Madrid: Tecnos, 2010.

Oriol-Boyer, Claudette. “Entretien avec Georges Pereg, ‘Ce qui stimule ma racontouze’”. *Revue TEM* n°1, 1984: 49-55.

Rose, Barbara. *Monocromos: de Malévich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

Rella, Franco. *El silencio y las palabras: el pensamiento en tiempo de crisis*. Barcelona: Paidós, 1992.

Volpi, Franco. *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

Pereg, Georges. *Ellis Island*. Buenos Aires: Zorzal, 2004.

— *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Trad. de Menene Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 1989.

— *La vida instrucciones de uso*. Trad. de Josep Escué. Barcelona: Anagrama, 2015.

— “Carta a Denise Geltzer”. *Suplementos Anthropos* N°34. Sept. 1992: 10-13.

— *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1980.

— “Un cabinet d'amateur”. *Romans & Récits*. Bernard Magné (ed.). Paris: Le Livre de Poche, 2013, 1365-1422.