

CÁMARA DE ECO

HOMENAJE A SEVERO SARDUY

GUSTAVO GUERRERO
y CATALINA QUESADA
editores



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

V. Entre literatura, artes visuales y ciencia: la imagen de pensamiento de Severo Sarduy y Ramon Dachs

ROLANDO PÉREZ
Hunter College

UNO DE LOS intereses recurrentes a lo largo de toda la obra de Sarduy es la relación entre la literatura, las artes visuales (especialmente la pintura) y las ciencias naturales (especialmente la física cuántica y la astronomía). Las *imágenes de pensamiento* de la astrofísica (la descentralización barroca del mundo que comenzó con Galileo) y de la geometría fractal (de los espacios no-lineales) le dieron la oportunidad de introducir estos conceptos temática y formalmente en su escritura. Desde sus primeros escritos —*Barroco* (1974) y *Big Bang* (1974)— hasta *Nueva inestabilidad* (1987) y “Un baroque fractal” (1991), las metáforas e imágenes de las ciencias le ayudaron a construir una estética literaria-visual inmanente. Llamativamente, este interés sarduyano por la literatura, las artes visuales y las ciencias naturales sigue estando vigente en escritores contemporáneos que ni siquiera han leído sus obras, como, por ejemplo, en la obra del catalán Ramon Dachs (nacido en 1959).

Escritor de ensayos, prosa y poesía, Dachs es también fotógrafo, y en sus últimos tres libros de autoficción, *Álbum de trasego* (2008), *Álbum de la Antártida* (2009) y *Álbum errante* (2012), la palabra y la imagen comparten el espacio escritural de la página blanca, al que, frecuentemente, se refería Sarduy, y al que también, por medio de la misma influencia mallar-meana y asiática (*I-Ching*), hace referencia Dachs en su poemario trilingüe, *Blanc* (2007).

Al igual que Sarduy, Dachs ha colaborado en varias ocasiones con artistas visuales para crear textos *objets d'art*. Por ejemplo, *InterTarot de Marsella* (2008) es la versión digital interactiva de *Tarot de Marsella: poema aleatorio* (2006), o como dice Dachs, “un poemario baraja”. La intertextualidad e interdisciplinariedad de la estética de ambos escritores se basan en gran parte en las *imágenes de pensamiento* científico. La geometría fractal de Mandelbrot le ha servido a Dachs para crear una literatura de lo que Ortega y Gasset denominó el “objeto estético”. “El potencial combinatorio que raya el infinito” en *Tarot de Marsella* viene de las tiradas y posibles combinaciones del *I-Ching*, del Tarot y de la matemática fractal, sobre la cual escribió Sarduy en *Art Press* en 1990.

El propósito de este artículo es señalar ciertas afinidades entre estos dos escritores para, de esa manera, ponerlos a dialogar con las propuestas más desafiantes de la filosofía actual, como son la *ontología orientada a objetos* de Graham Harman y el materialismo especulativo de Quentin Meillassoux. Empezaremos con el color blanco para luego pasar a la estética asiática y a la ciencia (cosmología y arte fractal) como fundamento del pensamiento de ambos escritores, y concluiremos con una sección que propone una serie de conexiones entre Sarduy y Dachs y las últimas corrientes filosóficas (Harman y Meillassoux).

Blanco, Blanc: Sarduy, Dachs

El vocablo francés *retombée* aparece por primera vez en *Barroco*, y Sarduy parece haberlo tomado directamente de *Un coup de dés* (Mallarmé, 1945: 461) para referirse a la noción de lo virtual.¹ “Retombée”, escribe Sarduy, significa “causalidad acrónica,

¹ Aquí sería importante señalar que lo virtual, como dice Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*, no es lo contrario de lo actual. “Lo virtual posee una realidad plena, en tanto es virtual. De lo virtual es preciso decir exactamente lo

isomorfa, no contigua, o consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (1999b: 1196). *Retombée* es lo blanco, el blanco de la página, la palabra que surge de repente en el poema de Mallarmé, y en *Blanc*, el poemario de Ramon Dachs. *Blanc* es un libro trilingüe, y, sin embargo, del *blanc* francés y catalán no surge el “blanco” del español, lo que sería una traducción literal y causal, sino “Nada” que no es “nada” (tema que trataremos en la sección sobre la estética asiática del vacío en Sarduy y en Dachs).

Desde sus primeros escritos, Sarduy se enfocó en ciertos colores, entre ellos *el blanco* y *el negro* (de los cuadros, entre otros, del pintor estadounidense Franz Kline), a los que les dedicó varios poemas. De hecho, su primera novela, *Gestos*, fue publicada durante la misma época en que las pinturas de Kline se expusieron por primera vez en la Bienal de Venecia (1963). Fijese en la siguiente descripción dicromática: “En medio de los portales la multitud se desplaza hacia el centro de la calle para ver de cerca a la novia que abandona su auto *negro* lleno de flores y entra a la iglesia precedida de los padrinos y el público de la boda; la cola *blanca* del traje ondula sobre la calle, sobre la acera, alcanza la alfombra del templo [...] Cruzan la calle” (1999a: 277, las cursivas son mías).

Esta “cola blanca [que] ondula sobre la calle” (negra) nos recuerda la pluma o *plume* de *Un coup de dés* de Mallarmé, que cae rítmicamente y se encubre en “la espuma original” (Mallarmé, 1945: 473). Y de esta manera la “blancura rígida” (1945: 469) de la página mallarmeana se convierte en el “río congelado [...] con tapices de espesos signos oscuros” de los *Poemas bizantinos* de Sarduy (1999c: 124). Para Sarduy, igual que para Mallarmé, lo importante es la superficie de la inscripción sobre la cual se marcan los signos. Los “blancs”, o mejor dicho, los

que Proust decía de los estados de resonancia: ‘Reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos’, y simbólicos, sin ser ficticios... Su proceso es la actualización” (2002: 314, 318).

espacios vacíos, sin nada escrito sobre ellos, es lo que hacía resaltar, para Mallarmé y para Sarduy, ese silencio que es la sombra de las palabras. “El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o reaparece” en la producción de *Un coup de dés*, declaró Mallarmé (1945: 455, la traducción es mía). Es imposible leer la poesía, e igualmente las obras radiofónicas de Sarduy, sin tomar en cuenta la materialidad de la escritura, de la página/lienzo.

Considérese por un momento el poema “Sevillanas”, donde Sarduy escribe: “EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, donde las sombras se anulan/la luz va royendo los bordes, plegando los colores, destruyendo las formas” (1999d: 138); y en el mismo poemario Sarduy dibuja/escibe un poema que lleva la forma pictórica de una piedra elíptica, y dice: “COMO UNA PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA” (1999d: 135). El libro es materia; es objeto, y como tal es inmanente. Es más: la escritura para Sarduy, como fue para su precursor Mallarmé, es tipografía, signos sobre un espacio (*tópos*). Mallarmé, dice Haroldo de Campos, “sacaba partido de los ‘blancos de la página y de la tipografía’...” (Torres Fierro, 1986: 108).² Y lo mismo podría decirse de *Blanco* de Octavio Paz, escrito con signos rojos y negros sobre la página (piedra) blanca —poemario de puente entre Mallarmé, Sarduy y Ramon Dachs—. “La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como del espacio [blanco] que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que termina toda escritura y lectura. *Blanco* es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas”, dice Paz en el prólogo a la edición de 1966 (1975: 144-145), al presentarle al lector una serie de combinaciones posibles de

² Para más sobre el tema de los lazos entre Sarduy, Mallarmé, la poesía concreta del grupo brasileiro Noigandres, el libro *Galaxias* de Haroldo de Campos y la poesía concreta del poeta alemán Eugen Gomringer, véase R. Pérez (2012: 125-131).

leer el texto. No obstante, el *Blanc* de Dachs lleva el subtítulo de “topoèmologie” haciendo referencia al *sitio eventual* —para usar el término de Badiou— de la palabra escrita. Explica Dachs:

Topoèmologie es un neologismo que surge de la fusión de dos palabras: *poema* y topología. Se le propone al lector explícitamente la Topología como clave de lectura poética. ¿Por qué? La Topología es la disciplina matemática que estudia la evolución inámica de las formas en el espacio. Sus evoluciones, deformaciones, y transformaciones... Así ocurre con los versos mínimos de *Blanc*. Se trata siempre de un monóstico en ecos trilingües, ecos de algo que se esboza, acota y asedia, a través de deformaciones alternativas, sin conseguir decir. Porque es indecible [2008a: 242].

Ejemplo:

nada toda
blanc sur blanc
blanc suspès blanc [Dachs, 2007a].

[nada toda
blanco sobre blanco
blanco suspendido blanco]

Una constelación de palabras sueltas que, en sus múltiples combinaciones, se escapan por los espacios blancos de la página hacia lo indecible. La totalidad de sus relaciones rizomáticas y transversales desemboca en el “mar abierto” de Sarduy, “devolviendo las voces, las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena, siempre los mismos textos, el Libro de los Libros” (1999c: 124). Y Dachs, quien también se refiere a la fluidez y los flujos de la escritura, escribe:

riu, terra fluent
río, tierra fluente
torrent, terrain fluent [2007a].

[río, tierra fluente
río, tierra fluente
torrente, terreno fluente]

Sus escritos, de manera parecida a los de Sarduy, fluyen entre sí. Y mientras Dachs considera *Eurasia: palimpsesto lírico mayor* su “libro total en español” (2008a: 244), en realidad todos sus con/textos, *qua* mónadas, representan ese “Libro de los Libros”. Es especialmente llamativo que el *blanco* de la página, del soporte material que hace posible la inscripción —la materialidad de la escritura—, le inspirara a Dachs a emprender un viaje a la Antártida, que culminó en *Album de la Antártida* (2009). “En definitiva: un libro de poemas (*Blanc*) provoca un viaje/*performance* a la Antártida, que provoca un libro sobre el viaje, que provoca una exposición (*Misteriosa Antártida: fotos de escritor*), que provoca este nuevo libro/catálogo, que, es de esperar, provocará a su vez algo en el visitante/lector” (2011), dice Dachs en el catálogo de la exposición que se llevó a cabo primero en Oaxaca y luego en Monterrey. Esta aventura antártica sobre la blancura del paisaje/página corresponde a la aventura sarduyana textual/sexual de *Big Bang* en Marruecos. Y así Sarduy convierte la eyaculación galáctica de la “Vía Láctea” en “la leche en la pared: punto denso, blanco que se dilata” (1999d: 166). En ambos casos, lo importante es la aventura del texto escrito y/o fotografiado. A partir del viaje a la Antártida, Dachs ha dejado de escribir poesía para dedicarse exclusivamente al silencio/fijeza de la imagen, e igual que su precursor, Severo Sarduy, Ramon Dachs, encuentra en la estética asiática del vacío y de la nada (*blanc*) el *0^p*, o *potentia* generadora de *un* origen que surge repentinamente en medio

de algo in/decible que como el 0 es y no es nada: como el blanco que es y no es color.³

Asia: *cero, nada, blanco: Dachs, Sarduy*

arriba'm /blanc/desert
heme/blanca/nada
arrive/moi/desert [Dachs, 2007a].

[llégame/blanco/desierto
heme/blanca/nada
Llega/me/desierto]

Sin origen reconocible, del cero/blanco de la nada de repente surgen estas palabras en la página. Y de esto se trata el viaje de Dachs a la Antártida —es decir, de vivir por un instante lo *pensable* pero a la misma vez *inaccesible* de la Antártida como paisaje exterior/interior, *ancestral* y posterior a la vida humana—.⁴ “Fotos y relatos serán sólo vestigios de lo acontecido, una sublime *performance* de tránsito por un paisaje en tránsito”, dice Dachs en uno de los textos extraídos de *Album de la Antártida* que acompaña a una de las fotos (“Bahías de iceberg II” – mar de Weddell) de su exposición, *Misteriosa Antártida*. “Lo esencial era estar allí; y callar. Adorar esa inmovilidad

³ Sobre el tema del origen *versus* los orígenes en Severo Sarduy véase mi ensayo “Los orígenes onto-cosmo-lógicos de Severo Sarduy” (2014), y la última sección de este artículo.

⁴ El término “ancestral”, dice Quentin Meillassoux, se refiere a “toda realidad anterior a la aparición de la especie humana, e incluso a toda forma registrada de vida sobre la Tierra” (2015: 36). Igual que la “ancestralidad” es pensable (porque no rompe con el principio de la no contradicción), pero no lógicamente comprensible (porque “no se puede pensar un mundo...sin un ente capaz de ‘pensar’” [66]), la “posterioridad” se refiere a un universo desprovisto de seres pensantes.

espléndida de lo móvil en forma de bahías de acantilados planos, de jalonados icebergs tabulares que doblaban la altura del Puente. Penetrar el laberinto, atravesarlo. Un laberinto presencial irrepetible: *sin antes ni después, sólo para ellos*. Visitando el más allá” (2011; 2009: 145, las cursivas son mías). Y luego en la entrevista ya citada que aparece al final de *Album de trasiego* dice Dachs: “en el interior de *Blanc* gravita la mera *Nada*. De ahí el título *Blanc*, o *Nada*. *Blanc* es la Antártida desierta final, el lugar donde se cruzan las líneas meridianas de mi orbe poético, provenientes todas de *Eurasia* (2003) y *Transeurasia*, las regiones con ‘moradas’. Simboliza el punto exacto de cese de la escritura. Centra la distancia máxima equidistante de la latitud 0, que es el ecuador, linde intermedio de lo habitable con el que forma el hemisferio” (2008a: 245). Los poemas o *no-poemas*, poemas 0, que componen *Blanc* son poemas “intermínims” o “monósticos” que como dice Dachs, carecen “de verbos personales” (salvo el verso citado al comienzo de esta sección). Al igual que en Sarduy, la estética y la poética asiáticas han tenido gran influencia en la obra escrita y pictórica de Dachs. La base poética y teórica de la poesía dachsiana yace en el género chino del *jueju*, el eje generador de los poemas en *Eurasia: palimpsesto lírico mayor 1978-2001* (2003). Género poético de la dinastía Tang (618-907), el *jueju* le precedió al más popular género del *haiku*, pero, al igual que éste, se caracteriza por su inmanencia estética. La “ambigüedad del lenguaje poético [del *jueju*] propicia una escritura sintética, sutil y sugerente, que discurre en una difusa intemporalidad (ausencia de tiempos verbales) impersonal (ausencia de sujeto personal)” (Dachs, 2003: 83). En otras palabras, el *jueju*, como el *haiku*, propicia una estética de lo inaccesible de nuestro origen cósmico. El Big Bang que tanto le fascinaba a Sarduy sólo hace que nos preguntemos: ¿hubo un momento 0 del cual surgió Todo?; ¿qué había antes del 0?; y ¿cómo del 0 puede haber surgido Todo? Cito a Lao-tzu, quien nos sugiere una maravillosa respuesta:

Con el barro hacemos una olla
pero es el vacío lo que sostiene
lo que le ponemos adentro

.....
Trabajamos con el ser,

Pero utilizamos el *no-ser* [1988: 11, la traducción es mía].

La metafísica occidental de oposiciones binarias o antinomias fijas no tiene nada que ver con el imaginario budista o hindú. Para estas otras metafísicas, *ser* y *no-ser* no son antinomias excluyentes que se cancelan entre sí. En *La simulación* escribe Sarduy:

en el Oriente, encontramos, en el centro de las grandes teogonías —budismo, taoísmo— no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una *vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible*, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación. Es el vacío o el cero inicial el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hiper materia —como lo postulan las teorías cosmológicas actuales— sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro [1999e: 1271-1272].

En las últimas páginas de *Nueva inestabilidad* Sarduy cita varios textos asiáticos, entre ellos el *Tao Te Ching* de Lao-tzu y el *Rig Veda*, como ejemplos de cosmologías alternativas. Por ejemplo, del Libro X del *Rig Veda*, Sarduy recoge la siguiente sentencia: “La fuerza del Ardor dio nacimiento al Uno: el principio vacío cubierto de vacío” (1999f: 1378).

Es harto significativo que estas tradiciones asiáticas (y no europeas) compartan, más o menos, la misma visión cosmogónica del mundo. La plenitud es al vacío lo que el *yin* es

al yang. Sin el vacío, el yin y el yang constituirán una relación de oposiciones ontológicamente fijas para siempre. El hábito del universo proviene, como dice François Cheng, del Vacío generador. “Entre el Yang, potencia activa, y el Yin, suavidad receptiva, el hábito del Vacío medio [los “blancs” de Mallarmé, Sarduy y Dachs] —que extrae su poder del Vacío original [el Big Bang]— tiene el don de impulsarlos a la interacción positiva, para que se produzca una transformación mutua, benéfica para ambos [ser humano y naturaleza]” (Cheng, 2007: 65). Tanto para Sarduy como para Dachs el Vacío, el Cero y el Blanco son expresiones de una misma realidad metafísica.⁵ Escribe Sarduy: “El paso de un color al siguiente —como el paso de un número entero al que lo sigue— se basa en el hecho de que se toma al blanco como no color, así como la serie numérica funciona porque se cuenta al cero como uno” (1999b: 1255).

El cero, el vacío o el blanco, como arguyen Cheng y Sarduy, es el germinador del ser, de la plenitud micro-macro-cósmica. No hay viaje o acontecimiento sin el blanco (punto de partida y horizonte). El Capitán Ahab persigue obsesivamente una ballena blanca hasta llegar al final (de su vida); el final que para nosotros sus lectores es el comienzo de la aventura textual. En uno de los poemas de “Páginas en blanco” dedicado a los cuadros de Kline, Sarduy escribe:

La raya negra y el batello,
el monte siamo tutti,
el barco blanco sobre el agua blanca
y la fijeza

⁵ El libro de Meillassoux, *Le nombre et la sirène: un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, trata de la importancia de la numerología en el poemario del poeta francés. Mientras Meillassoux le otorga más importancia al número 7 que al 0, el cero representa el pliegue central del poema (2011: 43-45).

de los pájaros sobre la Salute.⁶

Pase,
il fait beau del otro lado,
del otro lado, digo,
del río.

Estamos todos [1999d: 193].

La blancura: vida y muerte, movimiento y fijeza. Se trata de adorar, dice Dachs, “esa inmovilidad” antártica, blanca germinadora “de lo móvil en forma de bahías de acantilados planos, de jalonados icebergs” (2011) desde un buque (el “Hespérides”) o canales de “agua blanca” desde un *batello* veneciano. Igual que el Big Bang ocasionó la dispersión de las galaxias, todo viaje —desde su origen: *0^p*— constituye una sucesión de contingencias y combinaciones de destinos, como las tiradas del *I-Ching: Libro de las mutaciones*.⁷ Según Sarduy y Dachs, la teoría cientí-

⁶ Por una de esas casualidades del azar, en 2009 Dachs hizo un viaje a Venecia para celebrar sus 50 años: ya que los cumpleaños son recordatorios tanto de nuestro nacimiento como de nuestra mortalidad. Y sin jamás haber leído este poema de Sarduy, Dachs dice lo siguiente de su experiencia en Venecia en *Album de la Antártida*: “El fin de semana en Venecia para celebrar sus 50 años llega al punto final en una de las salitas cuadrangulares del caffè Florian (1720). Con una mesa en cada esquina, sugieren el cuadrado mágico de nueve casillas. Es hora de recoger las maletas y dirigirse al aeropuerto en el perezoso *vaporetto* que cruza la laguna. Acaban de visitar Santa Maria della Salute, magnífica basilica de planta octogonal que el Senado encargó a Baldassare Longhena en 1630. La terminó poco antes de morir, pasados 50 años [...] Llegaron anteayer, fecha de su cincuentenario [27 de marzo de 1959, cuando se grabó el disco de Miles Davies y Bill Evans, *Kind of Blue*]. A medianoche, volviendo al hotel Violino d’Oro [...] desde Rialto, paseaban serpenteando por callejuelas laberínticas. Recordaba, según cruzaban canales secundarios por puentecillos, el avance del Hespérides a través de los acantilados de icebergs. Paisaje de agua y urbanismo de agua [...] ¿A dónde nos remontan? ¿Al origen del planeta, quizá, origen a su vez de nuestras vidas? También las aguas son su final, nuestro turbio final orgánico [...] Fenece Venecia, se derrite la Antártida y fenece él, como muere sin remedio cuanto nace” (2009: 164-165).

⁷ Dachs, el “personaje” de la autoficción que constituye el *Album errante* (2012), describe una tarde en París, después del viaje a la Antártida: “Mientras

fica que mejor corresponde a los espacios cuánticos de nuestro imaginario es la geometría o topología fractal que rompe con la linealidad del pensamiento euclidiano que por centurias exigió que concibiéramos al universo como un rectángulo calculable en vez de una curvatura compuesta de pliegues de múltiples dimensiones espacio-temporales.

Artes fractales: Sarduy-Dachs

A la pregunta “¿cómo escribes?” [...] aunque con imágenes pulverizadas, como las que suscita un ciclista multicolor polidrico, puedo más o menos responder”, dice Sarduy: “Escribo sobre la cresta de las palabras. Sobre el filo. El lenguaje hierve, se encrespa, como una ola de Hokusai, en cuyas gotas, en una galaxia blanca sobre el añil, se han detectado imágenes fractales. Sobre ese blanco, sobre esa espuma fractal siempre presta a deshacerse, a desaparecer, mar en el mar, hay que ir, va la frase, en equilibrio, rápida, muy rápida, lo cual implica una lentitud extrema en su ejecución” (1999h: 25). Asombrosamente, Dachs, al igual que Sarduy, ubica el origen de las artes

tanto, nieva en París, hora tras hora: como no había nevado desde el año 1985. Todo se *blanquea*. La escritura, las fotos, los recuerdos. Cae sobre París el blanco olvido. Cae como un telón tras el último acto de un melodrama. Un telón que también es un alivio. El alivio de acabar [...] El alivio de empezar” (Dachs, 2012: 178, las cursivas son mías). Y si la nieve en París le despierta al autor de *Album errante* recuerdos de la Antártida, a Sarduy le hace pensar en un “Tibet sur Seine”, y escribe: “La nieve crea un silencio particular, una calidad única de silencio, como una textura del vacío. Se escuchan desde muy lejos los rugidos nocturnos de los tigres que, quizás por primera vez, sienten el invierno; los grandes pájaros asiáticos han quedado mudos e inmóviles, atentos al rumor del boulevard periférico próximo, como para cerciorarse de que aún siguen en París, y de que esa roca inmensa, ahora blanca, donde anidan, es la misma que construyeron para ellos en hormigón armado los previsores arquitectos del zoológico de Vincennes” (Sarduy, 1999g: 44). En el Templo Budista de Vincennes, en las afueras de París, “flotan banderas blancas garabateadas con escrituras negras” (1999g: 45).

fractales en el pensamiento asiático. Según Dachs, fue Fazang (643-712), escritor chino, autor de centenares de ensayos sobre la estética del budismo, quien, bajo la influencia del *I-Ching*, demostró una manera de pensar la realidad fractal. Dachs explica:

La emperatriz Wu Zetian, muy atraída por la escuela, pidió a Fazang que le hiciera una demostración práctica de sus principios. Él la llevó a una gran sala octogonal cubierta de espejos, tanto en los ocho muros como en el suelo y el techo, y encendió la antorcha que sostenía un buda en medio de la estancia. Así demostró, no sólo que el Buda iluminado se reflejaba en todos los espejos, sino que además cada uno de los reflejos era a su vez reflejado por todos los espejos restantes en una multiplicación interactiva infinita.

La demostración de los espejos que Fazang hizo a la emperatriz Wu Zetian se anticipa en trece siglos a la teoría de fractales que Benoît Mandelbrot ha desarrollado durante las últimas décadas. *Fractal*, según ha explicado él mismo, deriva de *fractus*, fracción. De la inscripción de un triángulo equilátero en otro, si hacemos coincidir los vértices del menor con los puntos intermedios de los costados del mayor, resultan cuatro triángulos equiláteros iguales que suman el mayor. En consecuencia, cada uno de estos cuatro triángulos equiláteros es, a un tiempo, una cuarta parte de aquel en que se inscribe, y el cuádruplo de los menores que lo pueden subdividir proporcionalmente. Cadena prolongable, en aumento o disminución, al infinito. Esta invariancia o autosemananza de las partes y el todo es el fundamento de la teoría de Fractales [2007b].

Según ambos escritores, la estética fractal rompe con la linealidad de la escritura; y conforme a esta estética sus obras se caracterizan por su fractalidad. De esta manera cada texto de Sarduy (sea novela, poema, ensayo u obra teatral radiofónica)

es una mónada literaria fractal, sin comienzo ni final: una tirada de imágenes, pensamientos y metáforas transversales que rompen 1) la linealidad de la escritura, y 2) con el “yo” escritural que impera en el discurso lineal. Dice Sarduy: “El que escribe, esa empecinada ficción, o ese espejismo de ‘yo’ que Pessoa pulverizó en heterónimos, fracturó mejor que nadie, va sobre la cresta como un funámbulo” (1999h: 25).

Y Dachs, en una entrevista con José Antonio Martínez Muñoz, dice: “Rechazar el ‘yo’ romántico y rechazar la retórica barroca son dos de mis opciones, de mis coordenadas” (2004: 114). Cito esta declaración de Dachs —para nada dogmática— porque, a pesar de su cuestionamiento de la retórica barroca, el minimalismo fractal de Dachs y el barroquismo fractal de Sarduy se encuentran sin negarse el uno al otro. Lo interesante es que, todo lo contrario, comparten profundamente una estética.

En *Barroco* Sarduy equipara *El Quijote* con *Las Meninas* de Velázquez, y estas dos obras con los *Cubos* de Larry Bell, el escultor minimalista estadounidense. Lo que comparten estas obras plásticas y literarias es su autorreferencialidad, es decir, ellas apuntan a su propia materialidad o artificialidad *qua* arte. O como dice Sarduy, tanto Cervantes como Velázquez o Larry Bell nos recuerdan que “la obra está en la obra”, y no fuera de sí: “...[E]s precisamente el soporte, el andamiaje, lo que constituye la obra” (1999b, *Escrito sobre un cuerpo*: 1186). Uno de los primeros en reconocer la relación entre el manierismo, el barroco y el arte abstracto de los años cincuenta fue el historiador Arnold Hauser, en su libro *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1965).⁸ Pintores como Pollock y Rothko se interesaron por el manierismo, por

⁸ “El arte moderno, es decir, el arte expresionista, surrealista y abstracto, que preparó y trabajó el campo para la revalorización del manierismo, y sin el cual hubiera sido incomprensible, en lo esencial, el espíritu de este estilo, produjo la revolución manierista, al detener un desenvolvimiento naturalista

la importancia que esta estética le concedía a la materialidad del arte —que precisamente es lo que le hace posible a Sarduy considerar figuras tan disímiles como Góngora, Cervantes, Larry Bell, Rubens y Velázquez simultáneamente—. Pero Dachs tampoco ha dejado de apreciar esta llamativa relación transversal entre *Las Meninas* y la materialidad del arte. Al describir las fotos que su amiga Anne le tomaba (con el cuadro de Velázquez trucado en segundo plano: donde en el espejo del fondo no aparecían los reyes de España), Dachs relata: “Le encanta *cómo trabaja* el sevillano [...] Los tres siglos y medio y algunos kilómetros de desfase son lo de menos. Einstein dejará estos percances bien explicados con sus teorías de la relatividad” (2008a: 98, las cursivas son mías). La estética fractal, por el hecho de corresponder a los tejidos del arte, es una estética inmanente que a la misma vez apunta hacia el infinito —al significado que, como la *cosa-en-sí* kantiana, nos elude—. “Lo fractal es, después de todo, nada más que lo que Deleuze denominó *los pliegues* y lo que uno podría escribir: un pliegue de pliegues” (Sarduy, 1991: 212, la traducción es mía). En cuanto a las correspondencias que se ponen en juego en *Blanc*, Marta Martínez Valls le comenta al autor: “Tal juego de correspondencias puede remitirnos a la idea de tejido. Al fin y al cabo, tejido y texto derivan de la misma palabra latina: *textus*”, a lo cual Dachs responde: “La escritura lineal, heredera de la voz, encadena las palabras temporalmente una tras otra, como si fueran dichas. Carece de tejido. Se trata más bien de un hilo continuo. Una especie de texto ovillo. En un diccionario y en una enciclopedia, en cambio, sí hay tejido, con remisiones cruzadas de unos artículos a otros” (2008a: 245).

Los pliegues y los tejidos del neobarroco vienen a ser más o menos la misma cosa. ¿Pues qué mejor ejemplo de los tejidos sarduyanos enciclopédicos podría presentarse que esta que, al igual que aquel que precedió al manierismo, se había extendido a lo largo de los siglos”, arguye Hauser (1965: 32).

estrofa (“A las letras del alfabeto”) de nuestro escritor cubano, escrito en Ginebra el 8-8-88?:

Juntan las letras al sol y al reloj
—Kafka se encuentra con su doble, K:
lenta escritura de un rumor letal—,
llenar, combinan, como dijo Lull.
Mallarmé no lo olvida, ni el Islam,
ni el monje que enseñó bajo el monzón
o el que con las letras escribió y oró [1999i: 240].

No es para nada casual que la figura cultural que le corresponde a la letra *ll* sea la del filósofo Ramon Llull.⁹ “El arte combinatorio, de Llull, como imagen textual del universo, volverá a evocar Mallarmé”,¹⁰ dice Sarduy en una nota al pie de la página (el hipertexto de las tradiciones cabalísticas).

Retombée de confluencias:

Sarduy... Dachs... Sarduy... Dachs...

Hemos llegado hasta aquí dando saltos de rayuela, entre un escritor y el otro, entre los espacios blancos de sus tejidos. Y por supuesto empezamos con el blanco de la página/super-

⁹ En una entrevista con Gustavo Pablos, Dachs dice que la poesía no-lineal tiene “mucho que ver con las figuras del filósofo y místico catalán medieval Ramon Llull, con Mallarmé, con la poesía concreta, con la dodecafonía, el cubismo, la abstracción geométrica, la teoría de fractales de Mandelbrot, el hipertexto” (2012: 77).

¹⁰ La figura que le corresponde a la letra M no es la de Mallarmé sino la de Piet Mondrian. Como ha señalado Sánchez Robayna, la poética de Sarduy comparte con el neoplasticismo de Mondrian (1999a: 1551) la idea de que las artes plásticas incluyen “no sólo la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también la música y la literatura” (Wiegand, 1943: 68, la traducción es mía).

ficie, el blanco/cero, invariante: generador de infinitas mutaciones, como también lo es el ADN.¹¹ ¿Y cómo surgió el ADN? No sabemos, igual que no sabemos cómo tomó lugar el teorizado Big Bang cosmológico. Pero como cada acontecimiento tiene que comenzar desde algún *sitio eventual* hacia x^∞ , los mismos signos del lenguaje (escriturales y pictóricos) han hecho posible este acontecimiento A entre infinitos otros, cuando en realidad A no tenía por qué existir.¹² El *Álbum de la Antártida* de Ramon Dachs es un libro *collage*, un libro de libros, que lleva como apéndice otra versión más (bilingüe)¹³ de *Tarot de Marsella: poema aleatorio*, con tiradas de Tarot para emprender como el mismo Tarot un viaje hacia lo desconocido.¹⁴ La figura que aparece en esta versión del *Tarot de Marsella* es la del *Bateleur*: un hombre que entre otras cosas lleva un sombrero, símbolo del infinito; el pie que apunta hacia la derecha simboliza el futuro y el que apunta a la izquierda el pasado. El texto correspondiente al naipe de *Le Bateleur* dice: “Emprender proyectos [...] asumiendo riesgos” (Dachs, 2009: 72).¹⁵ La misma escritura es un riesgo. Un escritor, dice Sarduy, es un “saltimbanqui” balanceándose sobre “la línea incandescente del hilo” (1999h: 26). Y cada uno de los libros de Sarduy es un libro de libros sobre libros suyos y de otros —una red de referencias acrónicas— tejidos de una *retombée* sin fin: aventuras textuales y pictóricas, donde todo

¹¹ En relación con el ADN como estructura invariante, generadora de las variantes genéticas, véase Monod (1986).

¹² Más sobre la necesidad y la contingencia en la próxima y última sección.

¹³ Traducción al francés de Anne-Hélène Suárez Girard.

¹⁴ Para que no haya confusión, las tiradas de los dados o de los naipes del Tarot tienen que ver con la probabilidad y no con la contingencia.

¹⁵ En febrero de 2008, Dachs con Pau Ceano estrenó una versión interactiva electrónica del *Tarot de Marsella* titulada *InterTarot de Marsella: poema aleatorio = InterTarot de Marseille: poème aléatoire*, www.hermeneia.net/inter-tarot/ (español y francés).

confluye pasando por lo blanco. Desde *La Playa* (obra radiofónica) de Sarduy:

H2. *sobre la arena* Escribiendo

sobre la arena siempre *los mismos textos*, el libro de los libros,

M1: *el libro*

la descripción de un rostro, allí donde el agua iba a borrar,

M2: *borrando las texturas* [1999j: 1036-1037].

Desde “las playas” de *Poemas mínimos* de Dachs:

telar de plata

tejiendo playas

el oleaje [2003, 168].

Sarduy (sobre *La Playa*): “La Playa es una sucesión de secuencias, o más bien de transformaciones de una misma secuencia que, en virtud de esas variantes, llegará a convertirse en su contrario. Ninguna secuencia, pues, puede ser considerada como ‘primera’ o ‘verdadera’; ninguna es ‘original’: la única realidad es la transformación constante del relato, su devenir, su metamorfosis continua (1999j: 1009)”.

Dachs (sobre *Poemas mínimos*): “Tanto por forma como por contenido, el final de algunos poemas puede ser armónicamente proseguido por su principio. En consecuencia, son perpetuos [...] Alegoría: el mundo, un mar; la lengua, un navío; el hombre, un navegante; el libro, un viaje; y cada poema, un incidente (2003: 176)”.

Fijeza (tradición) —la repetición de la diferencia, y todo confluye: Sarduy aún vive en las aguas de la Antártida y Dachs en las aguas que borran los textos sobre la arena en las playas de Cannes—. El neobarroco intenta llenar el espacio en blanco con signos para ocultar el vacío; el minimalismo intenta reconocerlo para de alguna forma superarlo, pero ni el uno ni el

otro lo niegan. “Vaciar la frase es postular, otra vez, la literatura como artificio” (Sarduy, 1999j: 1010); imagen de pensamiento —de ambos escritores— ontológicamente orientada a los objetos estéticos.

Sarduy, Dachs: Meillassoux, Harman y la inmanencia de los objetos/humanos

Como ya se había mencionado anteriormente, para Sarduy y para Dachs el mundo surge repentinamente. Ni el uno ni el otro tienen una visión trascendental que le atribuya a la vida o al pensamiento humano un lugar privilegiado en el cosmos. En mi artículo “Los orígenes onto-cosmo-lógicos de Severo Sarduy” (2014) había propuesto que Sarduy sustituye la idea tradicional de un origen del ser por la idea de orígenes cosmológicos que surgen del *Ø*. Desafortunadamente, mi error fue diferenciar los orígenes ontológicos de los orígenes cosmológicos, con el propósito de rechazar la idea de un surgimiento necesario y trascendental como, por ejemplo, la idea de la Creación divina del universo, y en particular, de la vida humana. En realidad, la cuestión es otra. Es decir, la de sustituir la idea trascendental de la necesidad ontológica de un origen por la noción inmanente de la contingencia de los orígenes. A esta idea, Quentin Meillassoux le ha dado el nombre de “*surgissement ex nihilo*” (1996: 11). Cito a Meillassoux:

Si el surgimiento es inmanente, entonces es absurdo, y por lo tanto capaz de cualquier cosa. Con el término surgimiento *ex nihilo* no queremos decir que el ser surgió de un vacío originario, sino, para expresarlo en términos clásicos, que hay más en el efecto que en la causa, y, por consiguiente, que no hay ley que lo pueda limitar. Como resultado, el surgimiento *ex nihilo* no es un concepto religioso, sino que surge del mundo, no de Dios;

o más bien, de la ausencia de Dios y de un principio determinante del devenir [1996: 11, mi traducción].

Y luego: “El surgimiento *ex nihilo* se presenta como el concepto por excelencia de un mundo sin Dios, y nos permite postular un concepto irreligioso del origen” (27, mi traducción). Tal concepto “irreligioso” del origen es, según Meillassoux, inseparable de la idea del origen de lo nuevo, que surge por contingencia y no por necesidad. El mismo Sarduy dice lo siguiente sobre el Big Bang en *Nueva inestabilidad*: “La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración...el origen que conocemos ha estado siempre a *punto de no producirse*, siempre a punto de bascular (1999f: 1374)”.

Como se había sugerido antes, la ecuación que mejor representa el surgimiento *ex nihilo* (que en realidad no es un surgimiento de la nada, ya que de la nada o del 0 absoluto nada puede surgir) es la ecuación 0^p , o 0 al poder de *potentia*. Ahora bien, con ello quiero aclarar que *potentia* no significa el potencial de ningún ser en particular (como el potencial de un huevo), sino la *potentia* genérica de todo devenir. Una cosa es lo que es, como dice Meillassoux, sin ninguna razón de serlo. No hay nada de ella en el mundo antes de su *surgissement*; por ejemplo, no hay un pre-rojo antes del rojo. Esta noción ontológica de la contingencia y de lo aleatorio del arte es la base de la obra de Sarduy y de Dachs; obra que, en su conjunto, subraya la materialidad del arte, y por supuesto, del ser humano. Cuando Dachs, por su parte, dice que el paisaje blanco de la Antártida, con sus icebergs y acantilados, es un paisaje en sí, “sin antes ni después, sólo para ellos” y no necesariamente para nosotros los humanos, nos recuerda que hubo y que habrá un mundo sin nosotros; que existe una ontología, como diría

Graham Harman, de los objetos inanimados e inorgánicos; es más, que la correlación entre existencia y pensamiento o conciencia no es necesaria, sino contingente. Bien podríamos no haber existido como seres pensantes y, por lo tanto, la oposición *sujeto-objeto* del idealismo trascendental deja de tener la fuerza de tal correlacionismo tradicional (*ser: pensar*). Y, sin embargo, Harman se atreve a ir más allá de la propuesta de Sarduy, de Dachs y del mismo Meillassoux. Si para Meillassoux o para Dachs el paisaje de la Antártida como *paisaje* existe para mí *qua* conciencia, con lo cual se puede decir que “lo esencial era estar allí; y callar. Adorar esa inmovilidad espléndida de lo móvil en forma de bahías de acantilados planos...”, Harman tacha (casi) por completo la relación sujeto-objeto, para convertir el mundo en un mundo exclusivamente de objetos vivos e inanimados, en el cual los objetos inanimados como las latas, las mesas, las montañas, etc., se relacionan entre sí. Harman escribe: “En lugar de un único escalón privilegiado entre el ser humano y el mundo...en verdad hay billones de escalones, infinitos para ser más exactos. Cuando una mota de polvo golpea contra una columna de mármol, la relación entre ambos es tan enigmática como la que se produce entre el investigador de postdoctorado y el texto de un papiro (2015: 97)”.

Para Harman, entonces, la cuestión no es determinar si de hecho hay o no hay “cosas en sí”, sino tomar en cuenta las relaciones que podría haber entre la nieve, las aguas y los icebergs de la Antártida, ya que “mi acceso a estas cosas no es más que una caricatura que sobresimplifica la realidad oculta y en penumbra de estos objetos, dándome una descripción parcial del objeto cuyas propiedades no pueden agotarse en una lista” (2015: 222). De ahí la sugerencia de Dachs de “estar allí y callar” y el interés de Dachs y Sarduy por el *haiku*, el género donde la palabra se pone al servicio del objeto descrito desde el punto de vista de un actante. Entonces, si es así que el lenguaje está al servicio de los objetos, tendríamos que preguntarnos:

¿cuál es la función del arte y de la escritura? En “La estética como cosmología”, ensayo que trata de la teoría de la metáfora de Ortega y Gasset, Harman arguye que: “El destino del lenguaje, como de toda percepción, y... de toda relación, es de traducir para siempre lo oscuro e interior en algo tangible y exterior, una tarea en la que siempre se queda corto, tomando en cuenta la profundidad de las cosas. Y ésta es justamente la importancia de la estética para Ortega y Gasset...” (2015: 111). Cito a Ortega: “Pues bien: pensemos lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose. Tal idioma es el arte: esto hace el arte. El objeto estético es una intimidad en cuanto tal – es todo en cuanto yo” (1964: 256).

El arte en general, como siempre nos recuerda Sarduy, es artificio, simulación. Sólo el realismo o el naturalismo decimonónico han pretendido presentarnos el objeto estético como una representación de la cosa en sí. En el citado “Ensayo de estética a manera de prólogo”, Ortega nos presenta su teoría de la metáfora como materia del objeto estético. ¿Qué es una metáfora?, se pregunta Ortega, si no una combinación de cosas completamente diferentes que sólo adquieren una relación al momento de ser presentadas como una unidad conceptual. Para así decirlo, en términos de la retórica clásica, una metáfora es una invención. Ortega: “Un poeta de Levante, el señor López Picó, dice que el ciprés *e com l'espectre d'una flama morta*. He ahí una sugestiva metáfora. ¿Cuál es en ella el objeto metafórico? No es el ciprés ni la llama ni el espectro; todo esto pertenece al orbe de las imágenes reales. El objeto nuevo que nos sale al encuentro es un “ciprés-espectro de una llama” (1964: 257). Y luego:

Adviértase que las semejanzas donde las metáforas se apoyan son siempre inesenciales desde el punto de vista real. En nuestro

ejemplo la identidad del esquema lineal entre un ciprés y una llama es de tal modo extrínseca, insignificante para cada uno de muchos elementos que no vacilamos en considerarla como un pretexto. El mecanismo, pues, acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos el “ciprés bello” en oposición al ciprés real [1964: 258].

De nuevo, no es que el “ciprés” real exista en un bosque y el ciprés del poema exista en la página: es que el ciprés (y no sólo el signo “ciprés”) tampoco es accesible o agotable. La simulación, decía Sarduy, constituye un engaño visual, como en los cuadros holandeses de la naturaleza muerta. En *La simulación*, Sarduy escribe:

Los objetos del *trompe-l'oeil* son [...] por las reglas que condicionan sus efectos, indesplazables: basta con que otra luz, otra altura o soporte vengan a sustituirse al original para que las sombras y dimensiones *confiesen* la trampa, y la materialidad de las cosas, la profundidad de la perspectiva, la abertura física de lucernas y ventanas quede reducida a un ejercicio laborioso, a un divertimento académico, al esfuerzo frustrado de un impostor [1999e: 1285].

Eso es el arte o la construcción de los objetos estéticos. Lo único que quizá tendríamos que añadirle a la cita de Sarduy es que la profundidad ontológica no reside exclusivamente en la perspectiva, o en el ser humano, sino también en las cosas inanimadas, en los objetos de la “naturaleza muerta”. Y cito estas palabras de Harman, que bien podrían haber sido de Sarduy: “Aunque la teoría de Ortega y Gasset parece comenzar por la separación entre la ejecución de las cosas y su apariencia, en última instancia se mantiene sobre un abismo en el dominio de la misma apariencia. El ser real del ciprés, la ejecución de la llama, nunca pueden presentarse por la magia de la palabra.



Lo máximo que podemos esperar es una *simulación*" (2015: 121, las cursivas son mías).

Y la simulación es todo lo que hay. Lo trascendental es inaccesible y lo material inagotable. Para Sarduy y para Dachs la escritura es inmanente, y la obra que surge del lienzo/la página surge repentinamente, no por necesidad, sino por contingencia. El hecho de que, al momento de presentar una imagen del Big Bang, Sarduy recurra a "la leche [semen] en la pared" y no al semen germinador del cual surge el universo nos da a entender que, según Sarduy, todo *surgissement* es contingente. Se trata de orígenes y no de origen, y de relaciones transversales y contingentes como las que hemos presentado aquí, que no tenían por qué ser de esta y no de otra manera, que han estado hasta el último nanosegundo *a punto de no producirse*.

Obras citadas

- Cheng, François (2007): *Cinco meditaciones sobre la belleza*, traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid, Ediciones Siruela.
- Dachs, Ramon (2003): *Eurasia: palimpsesto lírico mayor. 1978-2001*, Ciudad de México, Ediciones Sin Nombre.
- (2006): *Tarot de Marsella: poema aleatorio*, ilustraciones de Nicolas Conver, Barcelona, Azul.
- (2007a): *Blanc: topoènologie*, Reims, Éditions Le Clou Dans Le Fer.
- (2007b): "Hiperestrella, Hiperescritura, Hipersilencio", www.expoesia.com/j07_dachs.html. Última visita: 27/06/2013.
- (2008a): *Album del Trasiago*, Barcelona, Ediciones La Tempestad.
- (2008b): *InterTarot de Marsella: poema aleatorio*, www.hermeneia.net/intertarot. Última visita: 27/06/2013.

- Dachs, Ramon (2009): *Album de la Antártida*, Barcelona, Ediciones La Tempestad.
- (2011): *Misteriosa Antártida: fotos de escritor*, Nîmes, Florent Fajole éditeur.
- (2012): *Album errante*, CDMX/Monterrey/Madrid, Vaso Roto.
- Deleuze, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*, traducción de María Silvia Delpi y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Harman, Graham (2015): *Hacia el realismo especulativo*, traducción de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Hauser, Arnold (1965): *El manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, traducción de Felipe González Vicén, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Lao-tzu (1988): *Tao Te Ching*, traducción de Stephen Mitchell, Nueva York, Harper/Collins.
- Mallarmé, Stéphane (1945): "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", en Henri Mondor y Georges Jean-Aubry (eds.), *Œuvres complètes*, París, Éditions Gallimard, pp. 453-477.
- Martínez Muñoz, José Antonio (2004): "Eurasia: libro de libros, mundo de mundos", en Ramon Dachs y José Antonio Martínez Muñoz, *Eurasia: 30 anys d'insubordinació literària als mandarinatges (1974-2003)*, Barcelona, Llibres de l'Indexm, pp. 101-126.
- Meillassoux, Quentin (1996): *L'existence divine*, tesis doctoral, París, Université de Paris/Department de Philosophie.
- (2011): *Le nombre et la sirène: un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, París, Librairie Arthème Foyard.
- (2015): *Después de la finitud: ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, traducción de Margarita Martínez, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Monod, Jacques (1986): *El azar y la necesidad: ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, traducción de

- Francisco Ferrer Lerin y Antonio Cortés Tejedor, Barcelona, Tusquets.
- Ortega y Gasset, José (1964): "Ensayo de estética a manera de prólogo", en *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Revista de Occidente, pp. 247-264.
- Pablos, Gustavo (2012): "En mi escritura convergen arte y ciencia", en Ramon Dachs, *Codex mundi: escritura fractal completa (1978-2008)*, Madrid, Amargord, pp. 77-80.
- Paz, Octavio (1975): "Blanco", en *Ladera este*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, pp. 143-169.
- Pérez, Rolando (2012): *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*, West Lafayette, Purdue University Press.
- (2014): "Los orígenes onto-cosmo-lógicos de Severo Sarduy", *1616: Anuario de literatura comparada*, 4, pp. 253-263.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999): "El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)", en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo 2, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Madrid, ALLCA XX, pp. 1551-1570.
- Sarduy, Severo (1991): "Un baroque fractal", en *Barroco*, Jacques Henric y Severo Sarduy (trads.), París, Gallimard, pp. 205-212.
- (1999a): *Gestos*, en *Obra completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Madrid, ALLCA XX, pp. 267-326.
- (1999b): *Barroco*, en *Obra completa*, tomo II, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 1195-1262.
- (1999c): *Poemas bizantinos*, en *Obra completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 115-128.
- (1999d): *Big Bang*, en *Obra completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 129-197.
- Sarduy, Severo (1999e): *La simulación*, en *Obra completa*, tomo II, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 1262-1344.
- (1999f): *Nueva inestabilidad*, en *Obra completa*, tomo II, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 1345-1382.
- (1999g): "Tibet sur Seine", en *Obra completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 44-46.
- (1999h): "La metáfora del Circo 'Santos y Artigas'", en *Obra completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 25-26.
- (1999i): *Últimos poemas*, en *Obra completa*, tomo I, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 237-252.
- (1999j): *La playa*, en *Obra completa*, tomo II, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.): Madrid, ALLCA XX, pp. 1009-1038.
- Torres Fierro, Danubio (1986): *Memoria plural: Entrevistas a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Wiegand, Charmion (1943): "The Meaning of Mondrian", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2, pp. 62-70.