

Abstracción y Revolución. Pretextos sobre arte

por *Silvana Santucci*
(Universidad Nacional de Córdoba – CONICET)

RESUMEN

Severo Sarduy publicó una copiosa cantidad de artículos sobre literatura, plástica y teatro en Cuba entre 1956 y 1959. Las mismas marcan fuertemente la presencia del escritor en las filas de los intelectuales que trabajaron en favor de la Revolución. Proponemos un recorrido por sus intervenciones en el “Diario Libre”, defensoras de la abstracción como un régimen libertario. Estos escritos, considerados como “pre-textos” (Goldchluk, 2011:16-17) sobre arte, ponen de manifiesto que la plástica cubana es un aspecto inicial y constitutivo de la obra sarduyana y no una adopción teórica adquirida, luego de su desembarco definitivo en Francia, en 1960.

SEVERO SARDUY – REVOLUCIÓN – PINTURA - ABSTRACCIÓN CUBANA

1. Volver sobre un estado de cosas

“Quien intente acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre sobre el mismo estado de cosas –esparcirlo como se esparce la tierra, revolverlo como se revuelve el reino de la tierra– porque los “estados de cosas” no son más que capas que solo después de una exploración meticulosa liberan lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todo su contexto anterior, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como los torsos en la galería del coleccionista”.

Georges Didi-Huberman. *Salir del plan*, 2015

Severo Sarduy publica en el “Diario Libre”, una sección denominada *Arte-Literatura*, fundada, organizada y sostenida, durante todo ese primer año de la Revolución, por los miembros del grupo poético *Arquipiélagos*: Roberto Branly, Manuel Díaz Martínez, Frank Rivera y Raimundo Fernández Bonilla.

Este grupo de cinco jóvenes poetas cubanos afiliados a la revolución naciente, se interesaba por democratizar el acceso a temas de arte, en un medio profundamente sensible y suficientemente abarcador como el de la prensa escrita. Allí, publicaban entrevistas, cuentos, poesías y comentarios sobre literatura, plástica y teatro especialmente preocupados por habilitarla como un espacio de divulgación de contenidos artísticos¹. En trabajos anteriores, nos detuvimos en los comentarios que Sarduy dedica a tres figuras hegemónicas de la historia de la pintura cubana que, para esa altura, ya se constituían como referentes consolidados de diversas líneas estéticas vinculadas al modernismo: Wifredo Lam (1902-1982), René Portocarrero (1912-1985) y Amelia Peláez (1896-1968). No obstante, aquí, nos proponemos volver sobre el mismo estado de cosas para revisar los “comentarios de arte” que Sarduy produce o reproduce, en torno a los pintores abstractos pertenecientes a esa primera etapa del período revolucionario; materiales a los que asumiremos como “Pre-textos”.

¹ En trabajos precedentes (Santucci, 2012, 2013, 2014), hemos relevado, brevemente, la intencionalidad de la página, recuperando algunos de sus manifiestos y proclamas. Por otro lado, generalmente, en toda la sección organizada por *Arquipiélagos* publicaban a sus amigos o a agentes artísticos con quienes pueden rastrearse vínculos de proximidad.

En primer lugar retomaremos sus intervenciones sobre al pintor camagüeyano -y supuesto primo de Severo Sarduy²- Julio Matilla (1928) y en segundo lugar, retomaremos sus comentarios a la obra de Gina Pellón (1924-2014). Cabe mencionar que el corpus de pintores abstractos que Sarduy comenta es amplio³ e incluye a casi todos los pintores que desarrollaron dicha estética en el período mencionado. Retomamos arbitrariamente sólo a dos, por un tema de espacio.

2. Para esparcirlo como se esparce la tierra

La potencia de la abstracción representaba, para el joven severo, la clave estética que ilustraría el plano de valores plásticos a los que el pensamiento de la Revolución debía aspirar. Como encargado en *Arte-Literatura* (1959) de la sección de artes plásticas, Sarduy *firma* y afirma que su intención con dicha página es “acercar al pueblo, al gran pueblo, que no sabe de hermetismos ni capillas, ni de adjetivos críticos de turno la gran maravilla de la pintura de América Latina” ([Sarduy, 1959] Romero 2007: 51)].

De esta manera, ejemplar tras ejemplar, puesto que la periodicidad de la sección fluctúa (hay meses en que la página sale ocho veces y otros una sola⁴) - Sarduy publica la reproducción de un cuadro de un pintor cubano consagrado, (entre ellos Abela, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Wifredo Lam, Alfredo Lozano, Cundo Bermúdez y Víctor Manuel, entre otros) y acompaña esa reproducción con algún comentario sobre esa pintura en particular; en otras, desliza alguna línea sobre la obra de ese pintor en general, reponiendo información, normalmente, de tipo biográfica. Sin embargo su pretensión de divulgación no se agota allí y de forma intercalada, realiza lo mismo con el cuadro de algún artista joven o menos conocido, pretendiendo abrirle espacios, en medio de una realidad cultural en ebullición y “por hacerse”. (Tal, el caso de pintores como el afrocubano Guido Llinás, Loló Soldevilla, Sandú Darié o el escultor Tomas Oliva).

La mayoría de estos artistas exploraron la abstracción y los mayores en edad, se vincularon, primero, al *Grupo de los Once* (agrupación de pintores abstractos que mantuvo su organización en La Habana entre 1953 y 1955) y luego buena parte de los jóvenes terminaron por formar, recién en noviembre de 1959, el famoso grupo abstraccionista de los “*Diez Pintores Concretos*”.

Sin lugar a dudas el tránsito de los años 1950 a 1960 es el período que manifiesta mayor firmeza y desenvolvimiento conceptual del abstraccionismo en Cuba. Sus productores, evidencian la clara conciencia de haber decidido organizarse en grupos para gestar, defender y preservar sus posiciones. Sin embargo, pocos momentos de la plástica cubana han sido tan contradictorios ni han recibido interpretaciones tan disímiles. Para el artista plástico Julio Ramón Serra (2003) las interpretaciones del movimiento abstracto dentro de la isla oscilaron entre la valoración por la propia orientación no figurativa, como muestra de las diferentes maneras “de asimilar un lenguaje no objetual en un momento tan convulso” (2003) y el rechazo por representar una suerte de incorporación foránea, una colonización estética y un desinterés para con el diseño de la realidad. Frente al centro de regulación intelectual que había sido hasta ese momento Europa, según Serra, los artistas cubanos de la década del 1950 prefieren sintonizar con el movimiento americano, en un mundo que había dado un viraje hacia el existencialismo en pintura, tras la fragilidad y horror del

² En una entrada de Blog: “Severo Sarduy en el año” de Maite Díaz González puede leerse esta referencia. Que efectivamente hayan sido primos, podría justificar su vínculo temprano, ya que el catálogo para una de muestra de Matilla es uno de los primeros textos que Sarduy escribió sobre arte, aun, cuando vivía en Camagüey. Sin embargo carecemos de referencias que den peso, a semejante afirmación..

³ Sandú Darié, Molné y Loló Soldevilla –a quien hemos parcialmente analizado en trabajos anteriores- al afrocubano Guido Llinás (1923-2005) y el escultor Tomas Oliva (1930-1966),

⁴ *Arte-Literatura* cuenta con 29 números, de febrero a diciembre de 1959. En febrero sale 8 veces., en marzo sale 5, en abril sale 3, en mayo 1, en junio 1, en julio 3, en agosto 1, en septiembre no sale, en octubre sale 3 tres veces, en noviembre también 3 y en diciembre 1 vez.

género humano desplegadas en la segunda guerra mundial. La abstracción americana se constituye como *marca* (Derrida, 1980) en el desarrollo de una nueva expresión.

Por su parte, la posición de Severo Sarduy a lo largo de las emisiones de *Arte-Literatura cuestiona* el lugar de la representación en el orden revolucionario y defiende a la abstracción como la gran expresión renovadora que puede llevarse al encuentro “de nuestra genuina expresión nacional, sin folklorismos apercollados ni rastros costumbristas que no suelen llegar nunca al fondo trascendente de la tradición” (Diario libre, A-L18 de abril).

Por lo tanto, en este esquema la abstracción presenta para los jóvenes de *Arquipiélago* un lenguaje estético que permite organizar un “retrato” más cabal, es decir, menos figurativo pero más representativo, de la nueva realidad cultural que vivían⁵ y , a la vez, se integra a esa búsqueda manifiesta de un arte de “expresión nacional”.

3. Hasta que se liberen los objetos que hacen que la excavación valga la pena

Independientemente de las diferencias formales que registran los trabajos de Matilla y Gina Pellón, el interés de Sarduy por reseñarlos supone una relectura de las tradiciones intelectuales y artísticas que, para 1959, resultaban hegemónicas y frente a las cuales los jóvenes disputaban su expresión de un “arte nuevo”.⁶

En todas las notas de en *Arte-literatura* Sarduy alude al modo en que cada artista reconstruye una versión de “lo nacional” Por ejemplo en el caso de Gina Pellón (Cumanayagua, 26 de diciembre de 1926 – París, 26 de marzo de 2014)⁷ Severo escribe:

GINA pertenece a la más reciente de las recientes promociones de pintores abstractos. Continuada del estilo de los más vinculados al tachismo – Hugo Consuegra, Guido Llinás, Raúl Martínez y Antonio Vidal- trabaja su pintura, sólo muy ocasionalmente accidental, con un cuidado absoluto que se manifiesta es el logro de sus texturas y en el acabado de buen conocedor del “metier” que muestran sus superficies. (...) ⁸Colores altos, que recuerdan los verdes de nuestro campos y los azules intensos de nuestro mar son los que emplean esta joven pintora, que acaba de exponer en la Galería 26 de Julio, de Arte y Cinema La Rampa, una primera colección de sus óleos, la cual ha dado una medida exacta de su buen oficio y de sentido poético.

⁵ Declaración *Arquipiélago* febrero de 1959: “es de observación y crítica de la nueva realidad cubana la actitud que actualmente sostienen el Grupo *Arquipiélago*. de las conclusiones a que llegue, de su concepción de la realidad, surgirá la actitud estética que conforme su obra futura. *arquipiélago* sustenta que es lo real nuestro, en este instante, la autoridad espiritual cuyo culto puede conducirnos al encuentro de nuestra genuina expresión nacional, sin folklorismos apercollados ni rastros costumbristas que no suelen llegar nunca al fondo trascendente de la tradición. *arquipiélago* no creen en paraísos ni insulares, ni continentales. cree en el hombre sobre la tierra cercado problemas íntimos y colectivos y ardidados de angustias esenciales. a este hombre, a esos problemas a esas angustias piensa *arquipiélago* dirigir mente y corazón”.

⁶ Sarduy participa activamente de este debate, inclinándose siempre hacia la defensa de las potencialidades del arte abstracto, al que no entendía alejado contenido “revolucionario” (Romero, 2007:147).

⁷ Gina se exilia en 1960 a París, allí traza más fuertemente vinculaciones con el grupo Cobra, con quienes tenía acercamientos y con la *Internacional Situacionista* que algunos de los miembros de Cobra integraban.

⁸ “Las formas, como las de San Miguel, otro pintor joven de su tipo, son voluminosas y regulares, acercándose más a la geometría que a la dispersión total”.

La asimilación de la producción geométrica y cromática con el paisaje (“*Colores altos, que recuerdan los verdes de nuestro campos y los azules intensos de nuestro mar*”) es una constante de sus reflexiones en torno a los abstractos. Este aspecto constituye, para González Echeverría; (1987:23-24)⁹ una marca “muy al estilo Orígenes”, pues eran los principales representantes del movimiento moderno en la isla, quienes se cernían sobre la búsqueda de una espiritualidad que rescate y exalte las *esencias* de lo cubano. Los jóvenes intelectuales de 1959 ponen de nuevo en valor esta perspectiva, pero tratan de reconfigurarla. La búsqueda de un tono y una sensibilidad nacional esencialista debe escapar del peligro de caer en una figuración estereotipada y esquemática tendiendo a un arte de dimensiones libres pero, también, libertarias. De allí que la abstracción sea el territorio elegido para dar esas discusiones.

Por otro lado, aprovechando el caso de Pellón, Sarduy deja ver sus intereses en términos de política cultural y difusión de las obras cubanas fuera de la isla:

Gina expondrá uno de sus óleos más recientes,- creo que el que reproducimos-, con una colección de obras de otros jóvenes cubanos, en la próxima Bienal de Sao Paulo. Comentamos con júbilo esta noticia, que ha dado oportunidad de exponer en uno de los salones más importante de América a un grupo de pintores cubanos jóvenes. La [participación en la] Bienal de Sao Paulo, hasta ahora, regulada en Cuba, de modo que en ella participaban sólo los pintores de nombre, o los paisajistas de segunda mano que no podrían eclipsar los cuadros académicos de Mario Carreño – hay un academia de lo abstracto- conocerá por primera vez en muchos años, el verdadero alcance de nuestra pintura, vital y poderosa como ninguna otra en América. Un grupo de pintores nuevos, acompañados por algunos anteriores de verdadero talento y sin protecciones oficiales, dará en Sao Paulo, una muestra de Esto.

Por lo tanto, clarificando sus intenciones de divulgación y su interés porque la joven pintura cubana adquiriera nuevas *expansiones territoriales*, Sarduy celebra las intervenciones de la abstracción en la tradición. Tal como se observa en sus comentarios sobre Julio Matilla, el único de los pintores jóvenes al que Sarduy dedicó dos números (el otro fue el reconocido Wifredo Lam). Asumimos que este interés es producto de la expansión Latinoamericana a la que habilitó su pintura. En 1955, Matilla expuso en Colombia y en México y para 1957, tenía preparada una muestra en Camagüey, para la cual Sarduy -que aún no había realizado su viaje iniciático y definitivo a La Habana y sólo tenía publicados un par de poemas en *Ciclón*- escribió algunas líneas del catálogo de presentación. De manera que ya en el cuarto número de *Arte- literatura* (20 de febrero, 1959) publica la primera y breve reseña de un cuadro de Matilla y explica lo siguiente:

Hablamos hace unos días de la pintura cinética. Esta consiste, decíamos, en el empleo de algunos nuevos materiales y procedimientos para lograr dar en el cuadro la apariencia de movimiento. Este objeto plástico de Julio Matilla es un ejemplo de lo antes explicado. Consta de un panel de madera sobre el cual aparece una superficie plástica –ambos pintados-, de modo que al desplazarse el espectador logra la impresión de que los bloques de color se muevan. El arte cinemático se cultiva principalmente en París y en Caracas. En esta última ciudad Matilla ha expuesto recientemente sus objetos, con éxito de crítica. –S,S.

La segunda de las intervenciones sobre Matilla es de abril pero no redacta un texto propio, sino que recontextualiza uno del 29 de Septiembre de 1955, del Diario Nacional de Bogotá y otro aparecido

en el periódico *Novedades* de México. Le dedica una página entera¹⁰. Retomamos aquí sólo un breve fragmento del texto bogotano:

Hemos de declarar por prurito de conciencia que lo que hoy se denomina pintura abstracta o no figura abstracta o no figurativa háyase en nosotros en etapa de gestación. Queremos decir con ello, que todavía no ha logrado persuadirnos como arte concreto, en nosotros no ha pasado de ser arte embrionario. Pero lo que no puede negarse es que hoy en el mundo entero y de continente a continente la expresión abstracta ha invadido talleres, galerías, museos y como consecuencia el sentido interpretativo de miles de artistas que han encontrado, al parecer, en esa forma de dicción plástica su mejor medio (...) Matilla es un pintor del trópico, su pintura abunda en materiales típicamente americanos, el color el calor de la tierra cubana sus intensísimas luces, el ritmo de su sangre animal y humana se conjuran en lírica exaltación de esta pintura. Sin embargo, el color que siempre está al borde de un inconsciente desbordamiento, revela extraordinario, equilibrio porque su pincel tiene energía, dominio, suficiente para lograrlo. Alguien lo llama romántico y no le falta razón. Por sus procedimientos y sus motivos. En Colombia, los pintores y los críticos y por consiguiente, el público en general han adquirido el concepto equivocado de que el abstraccionismo se haya indisolublemente ligado a las formas geométricas: La exposición de Matilla nos brinda la oportunidad de rectificar ese error. Contra todo lo que se piensa, hay volumen en ella y nada de esa rigidez lineal que tanto caracteriza a nuestros abstraccionistas.

En consecuencia, Sarduy propone un texto que se ajusta a sus prerrogativas. La pintura cubana abstracta inició su expansión en 1955 y llegó a la revolución en 1959. Pintores como Serra (2003) dentro de la isla e historiadores como Cobas Amate (2010)- desde fuera, acuerdan en afirmar que la tradición narrativa y épica de la plástica cubana -heredera de la huella hispánica- se vio fuertemente tensionada con la naturaleza de un arte como el abstracto, que reaccionó en contra la noción de mimesis pero sin abandonar la necesidad de un referente reconocible por fuera de la obra.

4. Como torsos en la galería del coleccionista

Los materiales cubanos de Severo Sarduy, (comentarios, cuentos, poesías y notas periodísticas) - que fueron escritos y publicados en la isla entre 1956 y 1959-no integran su escritura y mucho menos su “obra” sino hasta el presente. Constituyen, para nosotros, parte de lo que hemos dado en llamar sus “pre-textos cubanos” (Por ejemplo, la primera compilación de estos materiales realizada por Cira Romero es de 2008 y la reinscripción de su primer poema realizado por Oneyda González es de 2003). Por lo tanto, hablamos de textos previos o primeros en la cronología de producción, pero recientes en su constitución como tales, puesto que nunca fueron puestos en relación con el resto de la obra del autor, ni analizados como parte de ella.

De esta manera, para *hacer que* la excavación valga la pena y para darle lugar a la aparición de las imágenes, aunque mas no sea como un producto de la comprensión tardía (Didi-Huberman, 2015); entendemos que cabe volver la mirada sobre el archivo de Sarduy; a partir de un foco que piense la potencia de la inscripción de estos materiales. Lo que llamamos *archivo* supone para Derrida (2012) la presencia literal de un rastro “no hay archivo sin rastro –nos dice- pero no todo

¹⁰ El primero es un texto de firmado por “Carlos Medull” y el segundo por “Ceferino Plencia”, pero, hasta ahora, no obtuvimos mayores datos en torno a estas referencias.

rastro es un archivo”. La diferencia radicaría en la medida en que un archivo supone, apenas, un rastro, pero uno que sea controlado, organizado, dispuesto políticamente bajo control. Por lo tanto, no existe *archivo* sin un poder de capitalización o monopolio, (“o de casi capitalización o de casi monopolio”), donde puedan reunirse esos rasgos estatutarios reconocidos como rastros. En otras palabras, no hay posibilidad de archivo para Derrida, sin poder político¹¹ (Derrida, 2012: 129–130).

Por su parte, Graciela Goldchluk (2011) en su tesis doctoral construye una lectura geneticista sobre los manuscritos de Puig, asumidos como una clase o tipo de textos con una caracterización compleja¹². Siguiendo los aportes de Louis Hay, Jacques Derrida, Daniel Ferrer, Jean Michel Rabbaté y Michel Contat¹³ la noción de manuscrito expande las fronteras lexicales que lo definen solo como escritos de puño y letra. Para Goldchluk, el manuscrito de autor se presenta como un objeto problemático, pero que necesariamente se instala como una huella de la “*escritura viva*”, es decir, como una marca de la propia iteración constructiva de la escritura, permitiendo que la asumamos indefectiblemente como un proceso¹⁴. Para la crítica genética, el manuscrito, no es entendido como anterior a la obra publicada, sino como posterior, ya que se trata de textos producidos como borrador o anticipación de otro que aspira a ser publicado, pero solo se convierten en pre-textos (*avant-texte*) con posterioridad a la publicación del libro (Goldchluk, 2011: 10).

Por otra parte, para Derrida podemos considerar “Pre-texto” a un tipo de texto que da cuenta de un estado de escritura “que precede al establecimiento legal de la publicación, a todo texto accesible antes del depósito legal” (Derrida, 2013:209).

En este sentido los pre-textos no aluden sólo a borradores sino que se vuelven construcciones críticas. En el caso de los materiales que aquí presentamos corresponde mencionar que quedaron fuera de la estabilización legal de su obra completa por una decisión supuestamente testamentaria del propio autor. Por lo tanto, el trabajo con los mismos, nos permite problematizar el lugar de la escritura y su valor como documento, así como discutir los límites –éticos, políticos y estéticos- de la constitución de una obra y un archivo de autor¹⁵.

En este sentido, los “Pre-textos cubanos” del joven Sarduy ponen de manifiesto que la pintura y su interés por la imagen como un más *allá de la escritura* no forma parte de un interés teórico adquirido luego de su llegada a Francia e instalación definitiva en París, en 1960, como indica buena parte de su crítica especializada (Whal, Guerrero, 1999; Berton, 2010). Sino que, por el contrario, se constituye como una opción teórica legible, como un rasgo identificable, desde sus primeros textos.

La búsqueda de una imagen constituye en la escritura sarduyana una presencia rastreable desde los inicios de esta escritura, exagerando, desde su grado cero.

Finalmente, esta cuestión nos coloca frente a otra, que traza, como propone Raúl Antelo (2014), un conflicto de facultades, puesto que nos enfrenta a la emergencia o metamorfosis de las disciplinas

¹¹ Derrida, Jacques (2012). «Rastro e arquivo; imagem e arte», in Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas, org. Pensar em não ver: Escritos sobre arte do visível (1979–2004). Florianópolis: daufsc, 120. Traducido por Marcelo Jacques de Moraes.

¹² Goldchluk, Graciela. el diálogo interrumpido. marcas del exilio en los manuscritos mexicanos de manuel puig, 1974-1978. ediciones unl, santa fe, 2011.

¹³ Derrida, Jacques “*Archivo y borrador*” (Mesa redonda 17 de junio, 1995 con Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté, Louis Hay) Trad. Analía Gerbaudo y Anabella Viollaz. En: Goldchluk, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA Santa Fe, 2013. p. 205.

¹⁴ Diferencia entre manuscrito y borrado/ y archivo y borrador.

¹⁵ Cabe destacar que sus “pre-texto redaccionales” sobre arte cubano no son los únicos materiales que permanecieron “fuera” de su obra completa, aunque en los últimos años, buena parte de la crítica, va reconfigurando la constitución de su archivo: nos referimos, por ejemplo, los audios sobre ciencia y arte de su programa radial en Radio Francia internacional, algunas de las pinturas que permanecen en colecciones privadas y hasta los objetos que integran desde 2010 el acervo de Severo Sarduy en la biblioteca de la universidad de Princeton

tradicionales. Así, cuando “la vieja filología pretendía construir una exégesis que iba del texto de la obra, hoy la crítica genética o “genética textual” busca, por el contrario, desestabilizar al texto, inconcluirlo- in-operarlo. De esta manera, el manuscrito moderno perdería su condición positiva, en tanto reliquia, en tanto soporte pasivo de la circulación temporal. Desde esta perspectiva, el manuscrito perdería su posición de objeto canónico y de reverencia, para abordarlo como un objeto científico, próximo a una perspectiva “barthesiano–kristeviana que lo asume como una posición estratégico-metodológica¹⁶. De allí que optemos por la denominación de “pre-textos”.

BIBLIOGRAFÍA

- Antelo, Raúl (2014) “Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore”. En *El taco en la breca*. Revista del Centro de Investigaciones Teórico–literarias –CEDINTEL–FHUC / UNL
- Cobas Amate, Roberto (2008) “La búsqueda de lo cubano universal”. En: VV.AA *Cuba. Arte e historia desde 1886 hasta nuestros días*. Montreal Museum of Fine Arts. Quebec: Editorial Lunweg, 2008.
- Derrida, Jacques (2012). «Rastro e arquivo; imagem e arte», in Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas, org. *Pensar em não ver: Escritos sobre arte do visível (1979–2004)*. Florianópolis: daufsc, 120. Traducido por Marcelo Jacques de Moraes.
- Derrida, Jacques (2013). “*Archivo y borrador*” (Mesa redonda 17 de junio, 1995 con Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté, Louis Hay) Trad. Analía Gerbaudo y Anabella Viollaz. En: Goldchluck, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA Santa Fe, p. 205.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Sortir do plan/Salir del plan*. Traducción. Franca Maccioni. En prensa.
- Gonzalez, Oneyd (2003). *Severo Sarduy. Escrito sobre un rostro*. Ed. Ácana, Camagüey
- Gerbaudo, Analía. (2013). “Archivos, literatura y políticas de exhumación” En: Goldchluck, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA Santa Fe.
- Guerrero, G. y Whal, François. (1999^a). “Establecimiento del texto” En: Sarduy, Severo. *Obras Completas Tomo I*, México, FCE.
- Goldchluck, Graciela. (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas del exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Ediciones UNL, Santa Fe.
- González Echeverría, Roberto (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, Ediciones del Norte.
- Derrida, Jacques (1998). “La différance”. Márgenes de la filosofía traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Madrid, Cátedra.
- Romero, Cira (2007). *Severo Sarduy en Cuba 1953-19612*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente
- Sarduy, Severo (1999^a). *Obras Completas Tomo I*, México, FCE.
- Sarduy, Severo (1999b). *Obras Completas Tomo II*, México, FCE.
- Sarduy, Severo y otros (1959). *Arte- Literatura. Diario Libre*, La habana.
- Serra Julio Ramón (2003). “Abstracción y Algo más”. En: *ArteCubano. Revista de Artes Visuales n°2 y 3*. Consejo Nacional de las Artes Plásticas de la República de Cuba., La Habana, 2003.

¹⁶ Para Raul Antelo (2014) este rasgo fue observado, pioneramente, por Jean–Bellemin Noël.