Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos

Malva E. Filer
Brooklyn College, New York

Desde los años sesenta, críticos y estudiosos vienen destacando el impacto de la obra de Borges en el desarrollo de nuestra narrativa contemporánea.[1] No se ha analizado suficientemente, sin embargo, la presencia de conceptos y técnicas narrativas identificables como borgianos, que se detectan en la obra más reciente de los escritores hispanoamericanos. Me interesa aquí estudiar, en particular, el proceso de re-elaboración y trans-contextualización[2] que continúa y transforma los textos de Borges, en las obras de dos escritores nacidos en la década del treinta, el mexicano Salvador Elizondo y el cubano Severo Sarduy.

En su Prefacio a *Les mots et les choses* (1966: 7-11), Michel Foucault señala un aspecto central de la escritura borgiana que corresponde a lo que él llama heterotopia. El pasaje de "El idioma analítico de John Wilkins" (*Otras inquisiciones, O.C.*, 1974: 708) que motiva el comentario de Foucault e impulsó, según declara, la escritura de su libro, es representativo de un lenguaje de ruptura en el que las palabras son fragmentos de órdenes tan distintos que no sería posible acogerlas en un espacio común. Este tipo de lenguaje no es ocasional en Borges, sino que corresponde a su concepto del texto literario como artificio verbal, como una "apariencia" o "superficie de imágenes", según su Prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1974: 291). Alazraki ha observado que en "El aleph" Borges confronta el fracaso de las palabras como signos de las cosas y acepta que ellas son signos de una realidad nueva, que existe independientemente de la realidad extra-textual (Alazraki, 1974: 298). Este concepto del lenguaje literario, así como la equiparación de lectura y escritura en "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*), y la idea de la escritura como traducción que modifica, a la vez que reproduce, el corpus literario, son algunos de los aspectos que más han atraído a críticos y teóricos como Jean Ricardou y Gérard Genette, y a otros relacionados con la llamada "Nouvelle critique."[3] Me propongo mostrar, en las siguientes páginas, cómo los textos borgianos y su problemática del lenguaje han sido absorbidos y modificados, en la mejor tradición del maestro, por los dos escritores que nos ocupan en el presente estudio.

Salvador Elizondo se da a conocer en 1965 con la publicación de *Farabeuf o la crónica de un instante*, un libro en el que "las palabras se convierten en la vivencia que se describe y en el que la lectura constituye, por así decirlo, la experiencia misma del argumento."[4] En la concepción de esta complejísima novela han confluido preocupaciones filosóficas, ético-religiosas y estéticas. Su narración representa una búsqueda del sentido de la vida y de la identidad personal en ese instante elusivo del morir que las palabras intentan capturar. La escritura "cursiva y sucesiva" sólo puede

obtener, sin embargo, "un reflejo de esa instantaneidad, ya de segunda potencia", no la instantaneidad temporal sino "la instantaneidad de la sensación que produce la lectura."[5] Y el suplicio chino al que el Dr. Farabeuf somete a su amante y víctima sólo es ideograma, esto es, la escritura de una idea. Por ello afirma correctamente Sarduy que *Farabeuf* es "el libro de la literalidad sádica" (1969: 29). O, según el autor mismo declara, lo que allí ocurre es totalmente artificial, su horror es un efecto dramático y sus representaciones "no pueden tener lugar", ya que "es imposible representar el drama mental de Farabeuf" (Elizondo 1977: 40).

Elizondo ha llevado a sus últimas consecuencias el concepto borgiano de la escritura como "superficie de imágenes" en la persecución de una escritura pura, *in vacuo*, es decir, no representable. Sus personajes se declaran producto mental, imagen o texto reflejado en un espejo o, simplemente, "una acumulación de palabras" (1965: 94). Debe destacarse, también, que en *Farabeuf* se destruye la sucesividad cronológica y las palabras son signos de tiempos divergentes, convergentes y paralelos como los que hizo concebir Borges a Ts'ui Pên en "El jardín de los senderos que se bifurcan" (*Ficciones*). La narración se despliega en la confluencia de fragmentos del pasado reelaborados por el incesante fluir de la memoria, las imágenes anticipatorias de un futuro tan deseado como temido y un presente que se desvanece en el mismo momento en que es nombrado. La destrucción del tiempo cronológico significa aquí también, como en Borges, una negación de la identidad personal. Esta se vuelve ilusoria sin la acumulación de los recuerdos de vivencias pasadas que sirvan de soporte al yo. Si la continuidad es ilusoria, tenemos entonces "momentos de hombre", y no un hombre. Del mismo modo, el personaje femenino de Elizondo se fragmenta en las imágenes de su propio recuerdo y en las que el espejo va suscitando en su mente. El fluir de las imágenes anticipatorias de la muerte, atribuidas a la protagonista, y el "drama mental" del Dr. Farabeuf, traen también ecos de "El milagro secreto" (*Ficciones*), donde Jaromir Hladík, después de vivir centenares de muertes antes de ser ejecutado, concluye durante un año que sólo transcurre dentro de su mente, una novela acerca de un drama no ocurrido, que es "el delirio circular" interminablemente vivido y revivido por Kubin.

En las obras posteriores de Elizondo, continuamos encontrando personajes y formas narrativas que confirman el vínculo entre su escritura y la del autor de *Ficciones*. "La historia según Pao Cheng", perteneciente a *Narda o el verano* (1966), por ejemplo, muestra una marcada coincidencia con "Las ruinas circulares" (*Ficciones*). Podrían también señalarse puntos de contacto entre "La fundación de Roma", un cuento incluido en *El retrato de Zoe* (1969) y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (*Ficciones*), y entre "El ángel azul", de la misma colección, y "El muerto" (*El aleph*). Más significativa me parece, sin embargo, la evolución de las ideas acerca de la relación entre escritura y realidad en dos libros más ambiciosos de Elizondo, *El hipogeo secreto* (1968) y *El grafógrafo* (1972). Creo, además, que merece mención en este contexto la publicación, entre ambos libros, de *Cuaderno de escritura* (1969), donde se encuentra un capítulo dedicado a "La poesía de Borges." Elizondo allí afirma que la obra de Borges representa "la más alta posibilidad de un lenguaje que en todo momento está encaminado a la invención" (p. 58). La técnica novelística de Elizondo y sus fabulaciones operan, sin

duda, dentro del ámbito de la literatura fantástica, como ya lo ha señalado Octavio Paz en *El signo y el garabato* (1973: 201). En *El hipogeo secreto* se sueña, como en Borges, un mundo de personajes que sueñan, pero este mundo está contenido en el eterno presente de la piedra, como la concibieron los antiguos chinos. El lenguaje busca expresar la fascinación frente al misterio del mundo mineral, de ese mundo que no conoce la muerte. El narrador y su sociedad secreta, el *Urkreis*, aspiran – ni más ni menos – a descifrar el enigma del universo. La respuesta se encuentra en la inscripción de la piedra que revela la naturaleza del tiempo. En *El hipogeo secreto*, como en *Tlön*, el tiempo es "un eterno presente hacia el que se fugan todas las perspectivas del tiempo" (p. 20). Y la búsqueda del narrador de Elizondo es, como el texto sugiere, la misma búsqueda milenaria que consume al bibliotecario de Borges en "La biblioteca de Babel" (*Ficciones*).

Por distintas vías, pues, la novela de Elizondo introduce en un universo fantástico que es también el de Borges. En ambos, la invención de la realidad en la "superficie de imágenes" de la escritura es la solución poética a los insolubles enigmas filosóficos que ocupan su mente y su imaginación. Se reconocen asimismo, en este libro, algunas otras características que habitualmente asociamos con el autor de *Ficciones*, como el cultivo del suspenso y la inclusión de pistas, tanto verdaderas como falsas, para el lector. Elizondo ha llevado hasta el límite, en *El grafógrafo*, su concepto de la escritura *in vacuo*, cuyo discurso no es representación de una realidad y cuya forma no está subordinada al sentido, sino que es ella misma el sentido.[6] *El grafógrafo* rechaza la posibilidad de la representación de la escritura, tanto de la representación de la realidad sensible como de la imagen mental, afirmando solamente la existencia del universo del discurso (Ver p. 68). Para salir de este callejón sin salida al que lo había llevado su experimentación con el lenguaje, Elizondo inventó, en *Camera lucida* (1983) "un escenario especial en el cual se realice la escritura imposible que se plantea como posible dentro de ese espacio" (Elizondo 1977: 39).

En *Camera lucida*, Elizondo muestra que su mayor preocupación es el origen de las imágenes que invaden y obsesionan su propia mente de escritor, y la alquimia por la cual esas imágenes son conservadas y transformadas en textos literarios. El autor se imagina, como el narrador de "Borges y yo" (1974: 808), "acompañado por esa entidad que él mismo inventa" (*Ibid.*). Su personaje está compuesto con los "fragmentos de otros personajes que formaban otro personaje a su vez, el autor" (p. 22). El autor-personaje "ha quedado *in vetro*" (p. 23), como espectáculo que la mente construye y desconstruye eternamente en el espejo de la escritura. El texto se expande como una construcción laberíntica en el tiempo, a la manera del "jardín" de Ts'ui Pên, abarcando en un momento dado "todas las conjeturas posibles", las cuales "avanzan incontenibles", formando cúmulos de conjeturas de "nuevas novelas constantemente novedosas" (p. 23). La escritura es invisible, como lo era la del *Quijote* de Pierre Menard, o la que escribió Hladík para concluir su obra, antes de morir. El personaje relee, compone y corrige mentalmente el borrador de una bitácora imaginaria y, después de leerla, va arrojando las cuartillas al fuego. En *Camera lucida* encontramos, también, la fantasía y el humor borgianos de "Anapoyesis", un relato acerca del proyecto "científico" del profesor Aubanel que consistía en liberar la energía encapsulada en

un poema inédito de Mallarmé. Características similares tienen, a su vez, el relato sobre la invención del "cronostatoscopio", "Los museos de Metaxiphas" y "La luz que regresa." Como se ve por lo expuesto, los textos de Elizondo inscriben sus nuevas realidades dentro de una nueva tradición literaria a la que Borges ha dado algunos de sus textos fundadores. En la segunda parte de mi estudio me propongo demostrar que tal juicio es igualmente válido para la obra de Severo Sarduy.

Al considerar los antecedentes del escritor cubano debe señalarse, en primer término, que su formación y su iniciación literarias se hicieron dentro del ambiente creado por José Lezama Lima y su revista *Orígenes*, cuya influencia incidió decisivamente en el desarrollo de su teoría y práctica del neo-barroco. Importantes son, también, sus vínculos posteriores con estructuralistas como Roland Barthes, Julia Kristeva, François Wahl, Phillippe Sollers, y su activa participación en el grupo *Tel Quel*, en cuya revista colabora desde 1965. Los planteos teóricos de la "nouvelle critique" y la lectura de Lévi-Strauss, Lacan y Derrida, entre otros, han sido incorporados por él tanto en sus ensayos como en su narrativa. Al mismo tiempo, los vínculos de su ficción y de su ensayística con la obra de Borges, aunque no tan explícitos como los que lo ligan a Lezama, son también perceptibles, como lo demuestra un breve pero lúcido ensayo de Susan Jill Levine (*Severo Sarduy*, 1976). Concordando aquí con ella, señalamos el hecho de que Sarduy ha reconocido la centralidad del elemento paródico en la obra de Borges, elemento que es también definitorio de su propia concepción del neo-barroco. Así observa, por ejemplo, que en *Seis problemas para don Isidro Parodi* Borges, como Cervantes, "supone un *corpus* conocido, asimilado por el pensamiento común del momento [...], del cual la novela es la reiteración elogiosa y burlesca" (Sarduy 1971: 555). Es lícito afirmar, por ejemplo, que *Historia universal de la infamia* es una parodia de la biografía y de la historia de pretendido rigor científico. Tal escepticismo es evidente, también, en su descripción de Tlön, en sus arqueólogos capaces de "interrogar y hasta modificar el pasado" (Borges 1974: 440). Y en "Tema del traidor y del héroe" (*Ficciones*), donde la historia es drama y ficción, y la biografía oficial del héroe, una invención que el tiempo ha transformado en verdad.

Que Sarduy transita por los mismos caminos frecuentados por Borges es evidente en las definiciones de la escritura que ofrece en el primer capítulo de *Cobra* (1972), particularmente en aquélla donde afirma que "la escritura es el arte de restituir la Historia" (p. 18) y con la que introduce, como ha dicho Emir Rodriguez Monegal, "la (seguramente falsa) biografía del personaje en cuestión" (*Severo Sarduy*, 1976: 49). Del mismo modo que en Borges, y en Elizondo, la realidad del texto es, para Sarduy, el texto mismo. Borges crea personajes que conquistan y luego rechazan la inmortalidad, como en "El inmortal" (*El aleph*), o que viven diversas y contradictorias existencias, como el narrador de "La lotería en Babilonia" (*Ficciones*). Son éstos personajes claramente concebidos como objetos verbales, cuyas transformaciones operan en la superficie de la escritura, y corresponden a la idea de que "un solo hombre inmortal es todos los hombres" (1974: 541). De igual materia verbal están hechos, también, los personajes de Sarduy, personajes que la palabra libremente dibuja y transforma a lo largo del texto, como ocurre con Auxilio y Socorro en *De donde son los cantantes* (1967). El personaje protagónico de *Cobra* se transforma, también,

mediante el maquillaje, los adornos, los intentos de reducir el tamaño de sus pies masculinos y la operación para cambiar de sexo. Más relacionado con nuestro tema es, sin embargo, el "orfebre dérmico", otro personaje de *Cobra*, en cuya biografía percibimos un parentesco con el múltiple Joseph Cartaphilus de "El inmortal"[7] y con los bandidos de *Historia universal de la infamia*. Este personaje ubicuo, cuyos rasgos inusitados y trayectoria desmesurada no provocan el asombro, aunque sí el comentario irónico, por parte del narrador tiene, en efecto, las características esenciales de un típico personaje borgiano.

Susan Jill Levine afirma, en el ensayo antes mencionado, que hay una continuidad entre los orientales apócrifos de *Historia universal de la infamia*, los chinos de *De donde son los cantantes* y los indios y otros orientales de *Cobra*. Lo que ambos autores ofrecen es un disfraz, el Oriente imaginado por el hombre occidental, como texto integrante de su cultura. Del mismo modo, un posible antecedente de las búsquedas místicas, que Sarduy transforma en caricatura y parodia en *Cobra* y en *Maitreya* (1978), sería el cuento de Borges "El acercamiento a Almotásim" (*Ficciones*). Podría verse, en el capítulo de *Cobra* titulado "Para los pájaros", una alusión a la historia del Simurg, el rey de los pájaros, que Borges menciona en una nota al citado cuento.[8] Esta historia es una versión de la idea de la identidad entre el buscador de la presencia divina y ésta, lo buscado, o – más filosóficamente – que la Divinidad irradia, en diversos grados, su presencia sobre todo lo creado, como lo explicó Plotino. En el cuento de Borges, escrito como comentario a la novela de un ficticio autor hindú, se dice que "a medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos" (1974: 416). Esta idea está también, implícita, en *Maitreya*, pero la búsqueda se da allí mediante la exacerbación de una sensualidad desorbitada. Sarduy sigue en esto al autor de *Paradiso*, donde el vislumbre de la divinidad y el ascenso ideal hacia ella se conciben en términos puramente sensuales.

Borges dice, en su prólogo a *Historia universal de la infamia*, que "los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad" (1974: 291). La obra de Sarduy también alude constantemente al vacío, concepto éste que da sustancia a la reflexión final de *Maitreya*. Los personajes de esta novela utilizan, en caricatura, todo el arsenal de la magia: amuletos, drogas, iluminaciones milagrosas, nacimientos diabólicos, festines orgiásticos y ritos sadomasoquistas. "Maltrataron ... los preceptos moderadores del Gran Vehículo. ... Carecieron ... de audacia metafórica", comenta el texto con ironía borgiana. La aspiración de Cobra a alcanzar el Nirvana es retomada en *Maitreya* en una versión aun más degradada y burlesca. El budismo de consumo que nos ofrece esta presentación de un Oriente comercializado, inauténtico, es sólo una máscara detrás de la cual no hay nada. La narración concluye diciendo, con radical escepticismo, paralelo al de Borges: "Mimaron ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo" (p. 187). Al mismo tiempo, sin embargo, el texto de Sarduy juega, a la manera de Borges, con algunos conceptos filosóficos. Señalamos, por ejemplo, la siguiente coincidencia. En "El idioma analítico de John Wilkins", ya mencionado al comienzo de este trabajo, Borges cita un párrafo de Hume, de origen gnóstico, en el que se plantea la posibilidad de que el

mundo sea tal vez "el bosquejo rudimentario de algún dios infantil", u "obra de un dios subalterno", o "la confusa producción de una divinidad decrépita" (1974: 708). Encontramos la misma idea, traducida al lenguaje de Sarduy, en este párrafo de *Maitreya*: "El universo – recitaba el enano como si estuviera en una habitación hexagonal y blanca, acariciando un pelícano atragantado con un salmón coleante – es obra de un dios apresurado y torpe" (p. 112). En la caótica Biblioteca de Babel (el universo), que Borges concibe precisamente como un número "tal vez infinito, de galerías hexagonales", los integrantes de una secta blasfema "débilmente remedaban el divino desorden" (1974: 469); y en "La lotería de Babilonia" se establecía que "aceptar errores no es contradecir el azar", sino "corroborarlo" (1974: 458). Similarmente en *Maitreya*, la reflexión del enano – típica criatura textual del autor – concluye afirmando que su "propósito" es "el caos total" (p. 113). Borges juega con las ideas filosóficas y teológicas con las que la inteligencia humana se ha empeñado, por siglos, en comprender los principios que rigen el universo. Sarduy juega, por su parte, con un repertorio de magia y esoterismo importados del Oriente, cuya versión falsa y popularizada provee al Occidente nuevas explicaciones ilusorias que ya no encuentra en los sistemas teológicos y filosóficos de su cultura.

La producción más reciente de Severo Sarduy incluye su colección de ensayos titulada *La simulación* (1982) y su novela *Colibrí* (1984). Estas obras corresponden, en el autor, a un proceso equivalente al que produjo *El grafógrafo* de Salvador Elizondo. Del mismo modo que el mexicano, sobre cuya novela *Farabeuf* escribió el ya citado estudio crítico, Sarduy ha hecho aun más radical y explícito, en sus últimos libros, el rechazo de la escritura representativa. Según el autor declara en *La simulación*, su escritura está impulsada por "una intensidad de simulacro que constituye su propio fin, fuera de lo que imita" (p. 11). Sin embargo, *Colibrí* es, como correctamente observa Adriana Méndez Rodenas (1985: 399), el campo de batalla entre el texto-simulacro y el texto realista, entre la simulación y la verosimilitud. Esto se manifiesta particularmente en el capítulo que lleva por título "Guerra de escrituras" (pp. 57-71). A nivel intratextual, la obra reiteradamente declara su condición de artefacto verbal, de representación o simulacro detrás del cual no hay nada, "decorado vacío, sin espesor ni soporte" (p. 111). A nivel inter-textual, *Colibrí* introduce, aunque transgredidos y desvirtuados, fragmentos de textos hispanoamericanos tradicionales, como *Doña Bárbara*, cuya protagonista puede detectarse bajo el disfraz de la Regenta, y *La vorágine*, de la que encontramos repetidas alusiones burlescas (pp. 48, 150, 176). Esta escritura irreverente de los textos canónicos tiene, también, antecedentes pioneros en la obra de Borges. Baste recordar, por ejemplo, la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-74)" (*El aleph*), publicada en 1944, y "El fin" (*Ficciones*), de 1953, relatos ambos que rehacen y 'completan' el *Martín Fierro* de José Hernández.

Sarduy se siente atraído por la obra del pintor Botero por razones paralelas a las que tuvo Elizondo para escribir sobre los cuadros de Alberto Gironella. En ambos casos, el arte pictórico ahonda en el sentido de la cultura mediante la imitación irreverente de sus modelos consagrados. La escritura de Sarduy está más cerca que la de Elizondo de esta transgresión barroca. Y más cerca, en ese sentido, de la intertextualidad paródica borgiana. No sorprende, por ello, que en el párrafo final de *La*

simulación el autor recuerde que Borges ve en un rostro todos los rostros, "ya que la combinación universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin *telos*" (p. 134).

Las páginas precedentes han subrayado dos aspectos que considero representativos de la influencia de Borges en la obra de los dos escritores más jóvenes. Ellos son la postulación de una escritura no referencial y auto-reflexiva, y el concepto de la escritura como desconstrucción del repertorio de la cultura universal. Tanto Elizondo como Sarduy son escritores de individualidad marcada, cuyas obras exhiben inconfundibles señales distintivas. Al incorporar y modificar el legado borgiano, cada uno contribuye con sus propias figuraciones a una escritura palimpsesto que refleja la multiplicidad de rostros de la cultura hispanoamericana.

NOTAS

1 Carlos Fuentes afirma, en *La nueva novela hispanoamericana*, que sin la prosa de Borges "no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana" (p. 26).

2 El concepto de la trans-contextualización, especialmente apropiado para describir la relación de los textos aquí analizados, proviene de Linda Hutcheon, *A theory of Parody*,.p. 11 y ss.

3 Ver Emir Rodríguez Monegal, "Borges y *Nouvelle Critique*". En *Revista Iberoamericana*, 80: 387 y ss.

4 Cito aquí del excelente párrafo descriptivo incluido en la solapa del libro.

5 El autor se ha expresado, al respecto, en su entrevista con Jorge Ruffinelli publicada en *Hispamérica* 16: 34.

6 Ver, al respecto, Victorio G. Agüera, "El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo".

7 Sobre este personaje el texto nos da, entre otros, los siguientes datos: "Luchó en la corte de un marajá [...] Había escapado de la revolución cachemira con una maleta de joyas que dilapidó en barcas floridas – los burdeles lacustres del norte – [...] y en torneos contra los campeones llegados de Calcuta; había animado una escuela de lucha en Benares, y en Ceilán un despacho de infusiones [...] Fue concesionario de especias en Colombo ..." y, luego de dejar tullidos a seis campeones turcos en Esmirna, pasó al Occidente como traficante de opio y contrabandista de marfil en Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Cultivaba "hasta la manía un inglés clásico" y "una barba oficialmente oriental" (pp. 18-20).

8 Esta posible conexión es señalada por Roberto González Echevarría en "Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*" (Severo Sarduy 1976: 75).

BIBLIOGRAFIA

Alazraki, Jaime
1974 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid.

Agüera, Victorio G.
1981 "El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo". En *Hispamérica*, 29: 15-27.

Borges, Jorge Luis
1974 *Obras Completas*. Buenos Airès.

Elizondo, Salvador
1965 *Farabeuf*. México.
1966 *Narda o el verano*. México.
1968 *El hipogeo secreto*. México.
1969a *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México.
1969b *Cuaderno de escritura*. México: Universidad de Guanajato.
1972 *El grafógrafo*. México.
1977 "Entrevista", con Jorge Ruffinelli. En *Hispamérica*, 16: 33-47.
1983 *Camera Lucida*. México.

Foucault, Michel
1966 *Les mots et les choses*. París.

Fuentes, Carlos
1969 *La nueva novela hispanoamericana*. México.

González Echevarría, Roberto
1976 "Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*". En Julián Ríos (ed.): *Severo Sarduy*. Madrid.

Hutcheon, Linda
1985 *A Theory of Parody*. Nueva York y Londres.

Levine, Susan Jill
1976 "Borges a *Cobra* es barroco exégesis". En *Severo Sarduy*, pp. 89-105.

Méndes Rodenas, Adriana
1985 Reseña de *Colibrí*. En *Revista Iberoamericana*, 130/131: 399-401.

Paz, Octavio
1973 *El signo y el garabato*. México.

Rodríguez Monegal, Emir
1972 "Borges y *Nouvelle Critique*". En *Revista Iberoamericana*, 80: 367-390.
1976 "Las metamorfosis del texto". En *Severo Sarduy*.

Sarduy, Severo
1967 *De donde son los cantantes*. México.
1969 *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires.
1971 "Notas a las Notas a las Notas ... A propósito de Manuel Puig". En *Revista Iberoamericana* 76/77: 554-567.
1972 *Cobra*. Buenos Aires.
1978 *Maitreya*. Barcelona.
1982 *La simulación*. Caracas.
1984 *Colibrí*. Barcelona.