

La biblioteca de Néstor Perlongher

Ignacio Iriarte

UNMdP - CONICET

Como es sabido, Néstor Perlongher propuso la palabra “neobarroso” para referirse a las características particulares que asume el neobarroco cuando llega a la zona cultural del Río de la Plata. El concepto funciona como un nombre para una forma de escritura que consiste en embarrar, enchastrar o literaturizar la lengua rioplatense, muy inclinada hacia el realismo, pero también al resto de los grandes momentos de la literatura latinoamericana. Cuando la crítica tomó el neobarroso para reflexionar sobre su obra, continuó viéndolo como un término específico que refiere a una operatoria de escritura. Esta perspectiva puede resumirse en los tempranos comentarios que Tamara Kamenzsain hace en el excelente epílogo de *Chorreo de las iluminaciones*:

Los poemas de Perlongher –escribe Kamenzsain– embarraron desde siempre el imaginario modernista. Mientras Darío trabajó la artificiosidad y el lujo de los materiales en descanso, Perlongher los acaparó para llevarlos a la rastra (terciopelo, lamé, hule, todos pisoteados) por las múltiples peregrinaciones que emprendió con su obra. (Perlongher 1997: 368)

Por supuesto, esta lectura del neobarroso como forma de embarrar las tradiciones consagradas de la literatura, tratando de manera a la vez admirada, paródica y disolvente a autores, géneros y núcleos importantes de las narrativas y las poéticas nacionales y latinoamericanas, constituye uno de los grandes aciertos críticos, y su cantera no se ha agotado, como lo demuestran los textos que siguen publicándose sobre la cuestión. Pero en este trabajo no quisiera ahondar en este tema, sino más bien describir el modo mediante el cual, con el neobarroso, Perlongher ensambla una biblioteca, es decir, elige como antecedentes una serie de autores, de manera tal que construye un pasado para hacerse un lugar en la literatura argentina y latinoamericana. Para pensar esta operación con los términos de Raymond Williams (1997), en sus ensayos el escritor selecciona una tradición, tomando como referencia al menos tres grandes bloques de la historia de la literatura: el Barroco del siglo XVII, el Neobarroco Cubano y los escritores que giran en torno de la revista *Literal*, dentro de los cuales recorta a su vez algunos autores, ideas y libros cuidadosamente elegidos. En este sentido, con el neobarroso Perlongher construye un pasado que le permite sostener su palabra en el presente y lo hace tomando la parte por el todo, según esa forma de la metonimia que es la sinécdoque: toma una parte de las tradiciones literarias con las que se vincula (algunos autores, algunos libros, algunas ideas) y elabora a partir de ella interpretaciones de orden general.

El mejor ejemplo de este modo de proceder es su lectura del siglo XVII. En este punto en particular, Perlongher se sitúa en una larga saga de reinterpretaciones y proyectos de reactualización del Barroco, desde los poetas españoles de la generación del '27 a Severo Sarduy, que es importante recordar aunque sea mínimamente como paso previo para evaluar sus contribuciones en este sentido. En esta cadena de recepciones, cuyo inicio estaría representado por Dámaso Alonso y su momento final por Perlongher, se puede notar un progresivo adelgazamiento del conocimiento que los escritores tienen sobre el siglo XVII.¹ Los poetas de la generación del '27 (Dámaso Alonso, pero

¹ Tomo a Dámaso Alonso y a Perlongher como dos extremos posibles y evidentes en la cadena de recepción del Barroco, pero hay que destacar que se podrían haber tomado otros, sobre todo en lo que

también Jorge Guillén, Rafael Alberti y Federico García Lorca) demuestran efectivamente una profunda familiaridad con los autores del Barroco.² Otro tanto puede decirse de José Lezama Lima: en *La expresión americana* el escritor cubano escribe con letra segura sobre Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, demostrando un conocimiento igual de importante sobre algunas figuras menos recordadas, como el indio Kondori y el Aleijadinho. Pero, como dije, a medida que transcurre el siglo XX este saber se va adelgazando entre los “neobarrocos”. Ciertamente, Sarduy conoce el período (en el volumen *Barroco* propone un amplio cuadro interpretativo de la época), pero en general sus ensayos enfocan únicamente a Góngora, y más aún, a un Góngora tamizado por las glosas de Dámaso Alonso.³ Situado en esta línea, Perlongher prácticamente no se refiere de manera directa al período. De los diez ensayos en los que habla del neobarroco, sólo encontramos algunas líneas en “La barroquización” (1988) e incluso en ese trabajo reproduce la idea, muy transitada ya por esa época, de que el rebuscado lenguaje del siglo XVII surge del intento de renovar la desgastada retórica petrarquista. Por supuesto, Perlongher le da un giro a este planteo, pero al hacerlo desplaza la biblioteca del Barroco y se queda con las interpretaciones de algunos autores que fueron coetáneos a él. En particular, afianza la interpretación de Sarduy de que al violentar las metáforas del petrarquismo, Góngora metaforiza lo ya metaforizado, de manera tal que su lenguaje pierde su anclaje con el mundo real, convirtiéndose “en un lenguaje demente” (1997: 115).⁴ En la misma línea, en Perlongher el enigmático peregrino de las *Soledades* se convierte en un previsible esquizo deleuzeano que vuelve a demostrar el “Parentesco entre el nómada y el loco” (116). La parte por el todo: Perlongher sustituye la biblioteca del siglo XVII por una serie de ideas críticas, la sobrecarga retórica, el antirrealismo y la locura, ideas que pertenecen más a la historia de la recepción que al período histórico del Barroco.

El mismo procedimiento se registra en lo que podríamos llamar su biblioteca de escritores cubanos. Como cualquier biblioteca, la de Perlongher puede definirse por los libros que contiene, pero también por aquellos que ha decidido excluir. En su caso esto es particularmente claro: en sus ensayos, en los que lee de manera contundente la literatura neobarroca de Cuba, suprime a Alejo Carpentier. No lo critica, no lo quita explícitamente del barroco, sino que ni siquiera lo menciona. En paralelo, incluye a Reinaldo Arenas en lo que llama “el circuito de incidencia del neobarroco” (1997:

respecta al inicio del interés por los escritores del siglo XVII. En relación con esto último, se pueden mencionar los trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, que pertenecen a las décadas del '10 y del '20, o el “Trébol” de Rubén Darío, publicado en 1899 y recogido en *Cantos de vida y esperanza*, por concentrarnos sólo en autores hispanoamericanos.

² El amplio conocimiento sobre Góngora y el Barroco de Alonso, quien en 1927 publica el central “Claridad y belleza de las “Soledades”, se encuentra fuera de dudas. También se deben mencionar la tesis doctoral de Jorge Guillén, un manuscrito de la cual fue publicado en 2002 bajo el nombre de *Notas para una edición comentada de Góngora* (Guillén la defendió en 1926) y los trabajos poéticos “Soledad tercera” de Rafael Alberti y la llamada “Soledad inconclusa” de García Lorca para el centenario (el primer poema apareció luego en *Cal y canto* (1929) y el segundo quedó inconcluso e inédito).

³ Esto se advierte muy especialmente en el párrafo de *Barroco* que Sarduy le dedica a Góngora: allí trabaja explícitamente con las glosas de Alonso a las *Soledades*.

⁴ En el citado párrafo de *Barroco*, Sarduy es explícito en esta caracterización, comprendiendo la poesía de Góngora a través de la matriz conceptual de Lacan.

120).⁵ Esta doble operación define su idea de lo que es la poética: excluye a Carpentier, un novelista masculino, tradicional, satreano, que apoya indiscutiblemente la Revolución Cubana, y acerca a un Reinaldo Arenas visiblemente homosexual, cuya suerte dentro de Cuba está ligada a esa preferencia erótica, sufriendo las persecuciones que impulsó el moralismo revolucionario de la Isla y que el propio Perlongher se encargó de analizar, por ejemplo en el ensayo “Cuba, el sexo y el puente de plata” (1986). Con esta doble operación, Perlongher fija su posición sobre el neobarroco: es el lenguaje de los deseos prohibidos. En sus ensayos, Sarduy es el representante de esta perspectiva. Inicialmente revolucionario (apoya el triunfo de la Revolución y colabora en diversos medios periodísticos orgánicos al nuevo gobierno), Sarduy se va con una beca para estudiar historia a fines de 1959 y, por motivos personales, decide quedarse en París.⁶ En 1963 publica *Gestos*, su primera novela, en la que cuenta el triunfo de la Revolución a través de una cantante de la noche, localizando parte de la acción en los bares de La Habana. Con esto, y tal vez si ser plenamente consciente de lo que hacía, anticipa “La Habana de los borrachos, los homosexuales, los toxicómanos y las prostitutas” (1971: 22), según la sintética fórmula con la que Leopoldo Ávila, en pleno fragor del caso Padilla, critica la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Barrido por la Revolución, ese sector de la ciudad, en el que se mezclan las preferencias estéticas y las sexuales, es el desperdicio de la cultura revolucionaria, definida a partir de “Palabras a los intelectuales” (1961). Sarduy es una parte que cae de la Revolución y, en sus ensayos, Perlongher toma esta parte por el todo: en sus textos el neobarroco se ocupa de la subversión sexual, establece una actitud contestataria respecto de las grandes totalizaciones políticas y asume una perspectiva teórica y una praxis de la escritura que busca poner en crisis la noción de identidad.⁷

⁵ La frase citada pertenece a “Cuba, el sexo y el puente de plata”. Cabe aclarar que en la misma línea Perlongher reconoce que Arenas se declara como un ecléctico. En las entrevistas, recopiladas en *Papeles insumisos* por Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, es más cauteloso: habla de realismo alucinante, aunque tácitamente coloca esa modalidad de la escritura en paralelo con sus reflexiones sobre el Barroco. Más allá de Perlongher, la inclusión del novelista cubano en el campo del neobarroco es problemática. Entre otros críticos que se refieren a la cuestión, se puede citar a Joaquín Roses (2008). Sin embargo, hay que recordar que, en la novela *El portero*, Arenas sostiene que la literatura de Sarduy es “una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender” (2006: 152). No es mi intención despejar este difícil problema; simplemente me parece oportuno señalar que, cuando Perlongher acerca a Arenas y excluye a Carpentier, define una idea de lo que es el neobarroco.

⁶ Los textos de la época cubana se encuentran en *Severo Sarduy en Cuba* (2007). La salida de Sarduy de Cuba ha sido trabajada, entre otros, por Roberto González Echeverría (1987) y François Wahl (1999).

⁷ Otro tanto ocurre con sus lecturas de Lezama Lima. Aunque Perlongher conocía con amplitud la obra del escritor cubano, en sus ensayos elige algunos tramos y los convierte en representantes del conjunto de su producción. El primero de ellos es la correspondencia de Lezama y, más específicamente, las cartas que Lezama le manda a su hermana después de la confesión que Herberto Padilla hizo tras su liberación en 1971. Las razones de esta selección son comprensibles en el marco de su exclusión de Carpentier y su preferencia por Sarduy. Como en su autocrítica Padilla afirma que Lezama desarrollaba actividades contrarrevolucionarias, el escritor comienza a quedar aislado de la vida cultural, quejándose en sus cartas de que el gobierno no lo autorice a salir de la isla para la recepción de premios y el dictado de conferencias. Perlongher se queda con esta parte y convierte esa parte en representativa del conjunto. Al hacer esto, simplifica la situación de Lezama, porque si bien es cierto que desde 1971 se encuentra aislado, también hay que decir que Lezama había celebrado el triunfo de 1959 y al menos hasta 1968 publicó textos comprometidos con la Revolución. Como prueba se puede recordar una carta de 1966, que Perlongher no cita, en la que Lezama le cuenta a su hermana el avance que para él y la literatura cubana significó la Revolución, porque antes los escritores debían pagar sus ediciones, mientras que ahora las publicaciones las financía el Estado, poniendo como ejemplo *Paradiso*, una novela que, según confiesa en su carta, él no podría haber sacado jamás sin el apoyo gubernamental. Otro tanto se advierte en la lectura

Por último, quisiera destacar que su lectura de la tradición argentina sigue patrones similares. Según Perlongher, en el Río de la Plata el neobarroco se transforma en neobarroso (el elemento barro reemplaza al elemento oro) en tanto los escritores rioplatenses se proponen enchastrar, ensuciar o literaturizar la transparencia de esas escrituras. En igual sentido, como se ve en “El niño proletario”, el neobarroco se convierte en neobarroso (la sangre forma barro con la tierra) en tanto profundiza la corriente de violencia característica de esta zona cultural, cuyo gran principio es “El matadero” de Esteban Echeverría. Para destacar estas características, Perlongher se refiere a Arturo Carrera y la revista *Literal*, pero se concentra con particular intensidad en la obra de Osvaldo Lamborghini. Según destaca en varios ensayos, Lamborghini propone una literatura mediante la cual revela el carácter artificial que esconde la búsqueda hegemónica de profundidad y referencialidad característica de la literatura argentina y, en la misma línea, recolecta consignas famosas de la política cotidiana y les da un tratamiento igualmente paródico. En segundo lugar, su obra casi clandestina ocupa los lugares interdictos de la sociedad y los articula en una narrativa perversa, interés que Perlongher gusta sintetizar a partir del Marqués de Sebregondi, narrador homosexual y cocainómano, dos aficiones escandalosas en el marco de la época. Por último, la clave del neobarroso es la incorporación de la obra de Jacques Lacan a la Argentina. Por cierto, si bien omite a Oscar Masotta, Perlongher reconoce que la introducción de Lacan le pertenece al conjunto de la revista *Literal*, pero al concentrar la cuestión en Lamborghini afianza aún más el uso libre de Lacan, todavía fuera de la institucionalización posterior que propone el psicoanálisis y la universidad. Con Lamborghini, el neobarroso es una parte caída, por eso mismo perversa y abyecta, de los lenguajes sociales, elaborada con las palabras barrocas que la Argentina prohíbe.

Tras este breve y seguramente incompleto catálogo de la biblioteca de Perlongher, quisiera pasar a una serie de apreciaciones generales sobre la categoría del neobarroso a modo de conclusión. Como dije, Perlongher establece lo que Williams denomina una tradición selectiva. Para hacerlo, opera con un método equiparable a esa forma de la metonimia que es la parte por el todo. En primer término desplaza la biblioteca del siglo XVII por una serie de ideas críticas, sobre todo antirrealismo e irracionalidad, que la recepción le ha sobreimpreso a ese período. Asimismo, toma dos grandes bloques, el bloque cubano y el bloque argentino. En el bloque cubano suprime a Carpentier, incorpora a Arenas, reduce la situación de Lezama a exiliado interior y toma como escritor modélico a Sarduy. Con esto, define el neobarroco como parte caída de las totalizaciones políticas, tanto de derecha como de izquierda, destacando que se trata de un lenguaje experimental, que articula con las teorías lacanianas y post-lacanianas y recupera los deseos de los lumpenes en general y de los homosexuales en particular. En el campo argentino, Perlongher toma a Lamborghini como representante del conjunto y encuentra una serie de elementos comunes, más allá de las notas diferenciales: deseos prohibidos, literatura del lenguaje y devenires minoritarios. Por cierto, el mayor problema que enfrenta Perlongher en este caso es que no ofrece una sola prueba de que Lamborghini se reivindique como barroco. En este sentido, podría haber tomado como

que Perlongher hace de *Paradiso*. Incluyéndose en una cadena de recepciones que inicia Emir Rodríguez Monegal en la revista *Mundo Nuevo*, en sus ensayos lee únicamente el capítulo 8, de temática homosexual, opción que le permite destacar el componente corrosivo que tiene respecto de la moralidad revolucionaria, al precio de olvidar que el tema de *Paradiso* no es la orientación sexual de Lezama, sino la iniciación al conocimiento poético por parte de José Cemí. Perlongher toma la parte por el todo: lee una parte de Lezama y fortalece su visión del neobarroco como lenguaje homosexual contrario a la Revolución.

apoyo el último número de *Literal*, en el cual aparece la clase completa que Lacan denomina “Sobre el barroco”; pero de hacerlo hubiera tenido el mismo problema: ese número se publica cuando Lamborghini ya no participa de la revista, como si ésta estuviera en condiciones de pronunciar la palabra “barroco” justo cuando expulsa a ese escritor inclasificable y problemático en todo sentido. Todo esto tiene una única conclusión posible: el “neobarroso” es una invención de Perlongher. He dicho que el escritor tiene un tipo de lectura metonímico; esta creación conceptual funciona en cambio en términos metafóricos. Perlongher toma el neobarroco caribeño y lo cruza con un sector de la literatura rioplatense, que carece de un concepto que la sistematice. Procede, pues, por ecuación metafórica: Sarduy es a la literatura cubana lo que Lamborghini a la argentina, el neobarroco es a Cuba lo que el neobarroso, palabra que inventa en este procedimiento comparativo, es a la literatura que se forma alrededor de *Literal*.⁸

Todo lo que acabo de decir no menoscaba las categorías que pone en juego el escritor. Del mismo modo que Sarduy oficializa el concepto de neobarroco y lo convierte en una palabra indispensable para la crítica, también hay que decir que Perlongher ofrece con el “neobarroso” un término interesante para pensar un buen tramo de la literatura argentina. Pero también debemos reconocer que, como he intentado demostrar en este trabajo, con estas operaciones críticas Perlongher organiza una biblioteca muy sesgada por sus intereses. En sus ensayos no hay una sola cita ni una sola apreciación en la que no se refleje su propia obra e incluso su propia subjetividad. Si Perlongher excluye a Carpentier, no es porque Carpentier no pertenezca al barroco, sino porque a Perlongher esa especie de barroco sartreano no le interesa de ninguna manera; en igual sentido, si entiende que Lamborghini se encuentra del lado del barroco, es porque se propone arraigar su propia poética en un pasado, de manera tal que se encuentre sólidamente afinada en la literatura argentina. Perlongher sostiene que él se inserta en el neobarroso, cuando en realidad lo crea; parece amplísimo en la lectura de la historia, pero en verdad selecciona, descarta y sob reimprime su palabra en la palabra de los demás. Como Narciso, ese mito tan valorado por los barrocos cubanos, Perlongher elige aquellos libros en los que se refleja su poesía. El escritor, que propuso el neobarroso como una superación crítica de Jorge Luis Borges, queda atrapado en el Borges de “Kafka y sus precursores” al menos en lo que respecta a su relación con el pasado.⁹ Si en el célebre ensayo Borges sostiene que la obra de Kafka tiene tanta fuerza que convierte en precursores a autores que incluso él no había leído, Perlongher mantiene esta idea, aunque en su caso hay que modificarla levemente: en él hay voluntad, una

⁸ Me baso en el llamado “esquema proposicional” de la metáfora, que Aristóteles presenta en la *Poética* con el siguiente ejemplo: la vejez es a la vida lo que la tarde al día. Como observa Bice Mortara Garavelli (1991), esta fórmula permite explicar la catacrexis, es decir, el procedimiento por el cual, por vía metafórica, se llena un vacío del vocabulario. Así, el cuello es a la cabeza lo que un objeto sin nombre es a una botella, lo cual da la metáfora “cuello de botella”. En el mismo sentido trabaja Perlongher: el neobarroco es a Cuba lo que una poética sin nombre es a la Argentina.

⁹ En “Nuevas escrituras transplatinas”, Perlongher efectivamente propone dos caminos para superar a Borges: el camino de Arlt, que formula Ricardo Piglia, y el que propone “toda una tradición subterránea de poetas, que ayudan a inscribir una ‘literatura del lenguaje’ en vez –arriesgo– de una ‘literatura del concepto’: toda una experimentación vanguardista (despreciada por Borges), que pasa por Oliverio Girondo (cuyo poemario final, ‘En la masedula’, lleva el lenguaje a un grado máximo de condensación e iridiscencia, en experiencias cercanas a las de Haroldo de Campos en el Brasil), por los surrealistas como Enrique Molina, por los experimentadores sofisticados de la nada como Macedonio Fernández” (2004: 244-245).

fuerte voluntad por demostrar que sus particularidades estilísticas y sus intereses subjetivos cuentan con un pasado que los ratifica.

A partir de la biblioteca de Perlongher, se puede decir que su obra se mueve en el terreno de la aporía. Efectivamente, el escritor organiza una biblioteca de autores malditos, autores que se han levantado contra la moralidad y las subjetividades preestablecidas, articulando con esto un discurso contehegemónico que combate tanto a las izquierdas como a las derechas tradicionales, y sin embargo hay que decir también que lleva a cabo esta reconstrucción del pasado, apuntalado con los conceptos de neobarroco y neobarroso, a través de los canales habituales del campo literario. Este movimiento contradictorio, ¿no predomina también en su poesía? En ella Perlongher propone una literatura desubjetivante, aunque al hacerlo su obra se vuelve inconfundiblemente personal. Si en su poesía pone en crisis el sujeto, afirmándose del otro lado como un autor inconfundible, en su trabajo con la tradición Perlongher sostiene que el neobarroso es un concepto contestatario respecto de la gran tradición literaria latinoamericana, todo un posicionamiento en el que a la vez late la profunda voluntad de elaborar ese pasado como forma de instalarse en la literatura argentina y latinoamericana, legitimando su estilo con una serie de escritores que lo anteceden. El neobarroso es como un río que barre con las formas heredadas de la literatura y las subjetividades, pero únicamente es legible y visible en los moldes del libro y en los anaqueles tradicionales, demasiado tradicionales, de una librería. La revolución de Perlongher es una revolución literaria, potente, corrosiva, violenta en muchos casos, pero que a la vez está situada dentro de los límites intactos que el campo literario le impone. Más que un concepto simple, el neobarroso hace equilibrio en una tensión: del lado de la poesía, el neobarroso desterritorializa las subjetividades y destruye la legibilidad del texto, mientras que, del lado del ensayo, reterritorializa una tradición y por consiguiente establece un marco de legibilidad para su literatura.

En toda biblioteca (como ésta que estuve comentando de Perlongher) coexisten fuerzas encontradas: de un lado, una voluntad de clasificación que mantiene en orden los estantes, del otro una fuerza caótica que los desordena, porque el dueño saca los libros y los amontona de acuerdo con intereses cambiantes, que muchas veces no se hacen evidentes en el lomo, la nacionalidad o el año de nacimiento de su autor. El neobarroso es un concepto propicio para representar esta duplicidad, tanto por su apelación doble al orden y al caos como porque en su raíz hay una connotación libresca, incluso de archivo polvoso; pero la comparación vale si se reconoce al propietario: el neobarroso es una biblioteca, por supuesto, pero también hay que decir que el neobarroso es, como traté de demostrar en este trabajo, la biblioteca de un escritor en particular: la biblioteca de Néstor Perlongher.

Bibliografía

Alberti, Rafael. *Cal y canto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.

Arenas, Reinaldo [1990]. *El portero*. Barcelona: Tusquets, 2006.

Ávila, Leopoldo. “Las respuestas de Caín”. En Lourdes Casal. *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba*. Miami: Universal / Nueva Atlántida, 1971, pp. 20-24.

Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. En *Otras inquisiciones. Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 85-86.

- García Lorca, Federico. *Obras VI (prosa I)*. Madrid: Akal, 1994.
- Kamenzsain, Tamara. “El canto del cisne”. En Néstor Perlongher. *Poesía completa*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1997, pp. 367-370.
- Lacan, Jacques. *Seminario XXII. R.S.I.*. S/D.
- Lamborghini, Osvaldo. *Sebregondi retrocede*. En *Novelas y cuentos I*. Edición de César Aira. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, pp. 27-74.
- Lezama Lima, José. *Cartas (1939-1976)*. Edición y prólogo de Eloisa Lezama Lima. Madrid: Orígenes, 1979.
- _____. *La expresión americana*. Edición y prólogo de Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Literal (1973-1977)*. Prólogo de Juan Mendoza. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- _____. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Edición de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Roses, Joaquín. “El viaje neobarroco: alucinaciones y desconciertos (sobre *El mundo alucinante* y *Concierto barroco*)”. En Mattalia, Sonia; Celma, Pilar y Alonso, Pilar (eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 625-642.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. En *Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana/ALLCA XX, 1999, pp. 1197-1264.
- _____. *Gestos*. En *Obra completa*. Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana/ALLCA XX, 1999, pp. 267-328.