

3-31-2013

Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera

Nancy Calomarde

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/surcosur>

Recommended Citation

Calomarde, Nancy. 2013. Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera. *Revista Surco Sur*, Vol. 3: Iss. 5, 25-31.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.3.5.14>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/surcosur/vol3/iss5/16>

This HONRAR, HONRA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera

Nancy Calomarde

En 1970 Bianco escribe el prólogo para la edición argentina, hecha por Sudamericana², de *El que vino a salvarme*. Doce años habían transcurrido desde el momento en que Piñera deja para siempre Buenos Aires, doce años también el tiempo que había durado su paréntesis porteño, una especie de entre lugar que transformaría de modo radical su experiencia de la literatura, o mejor, experiencia y escritura, como las dos caras de una misma y singular moneda.

Ese prólogo, leído en el devenir de las escrituras, se configura como un texto bisagra en la recepción continental del cubano por dos motivos básicos: es un texto que hace explícita precisamente la estancia argentina como una frontera, en tanto que límite y parte aguas en su trayectoria personal y pública, algo así como el hiato entre el Piñera corresponsal originista y *El que vino a salvarme*; pero también, y de modo aún más categórico, escenifica ese lugar de frontera, en tanto que borde, resto y exceso, de la escritura piñeriana en el concierto de las narrativas latinoamericanas de su tiempo (Ladagga, 2000).



Al revisar la obra, a la luz del texto de Bianco, es posible advertir que la estancia argentina hace visible al menos dos significativos desplazamientos de su escritura. El primero es el que opera en el plano de las elecciones genéricas. Piñera, en estos años, trasmigra de su rol de poeta y dramaturgo, hacia un espacio propio en la zona del relato, tan afín al paradigma de la literatura argentina que por lo años 40 se consolida en la órbita de la constelación Borges. Esto es, Bianco, se apropia discursivamente de este movimiento porque le permite construirle un lugar de enunciación como narrador, un lugar más que significativo, en esa coyuntura, para autorizar la voz de un escritor advenedizo (en tanto que casi desconocido para la inteligencia argentina y extranjera). El segundo, opera al interior del paradigma narrativo, en tanto que la "escritura

argentina" expone el tránsito entre un modelo de ficción y otro. Si sus primeros relatos, que — como ya sabemos— habían circulado en la Argentina gracias a la gestión de Adolfo de Obieta y la mano de Borges, negocian de manera bastante evidente, con el modelo borgeano, ese rasgo se volvería cada vez más esquivo en la medida en que Piñera construye las experiencias de amistad con los escritores del Rex, la traducción colectiva e hilarante de Ferdyrurke, la publicación- " dialógica" con Gombrowicz de las plaquettes *Aurora* y *Victrola* (1947) y por último, su novela "argentina" *La carne de René* (1952). Experiencia y escritura "postborgeanas" que hacen intersectar básicamente dos paradigmas: el de la "encarnación" y el juego esperpéntico con el lenguaje. Nos detendremos en los próximos párrafos a interrogar el carácter de este desplazamiento.

Es, pues, el título de aquél prólogo, "Piñera, narrador", el que resume el propósito fundamental de su autor: legitimar en el contexto de la literatura latinoamericana la cualidad de la narrativa de su amigo caribeño. De modo subsidiario y funcional a este, el texto expone los mojonos que ordenan esa construcción en su contacto con la literatura argentina. Y por último, señala el regusto lector ante una estética urdida en el gozne inestable y elusivo entre, al menos, dos sistemas literarios: el cubano y el argentino.

De modo paradójico, ese texto se escribe precisamente en el umbral de un largo período de silenciamiento que pesaría sobre la obra del autor de los *Cuentos fríos*. Meses antes del caso Padilla¹, se abre en el sur una ruta de reinención piñeriana cuyo matiz está dado por la construcción de un modo de excentricidad narrativa y por ubicar esa "im-propiedad" desde una inextricable relación ética y estética.

Ya sabemos que Piñera si bien había llegado a Argentina como corresponsal originista con el mandato lezamiano de recoger colaboraciones para Orígenes de grupos particulares: los representantes mayores de la inteligencia de Sur (liderados por Borges, Mallea y Victoria) y los jóvenes escritores, aún no consagrados. Con típico gesto piñeriano, el discípulo le devolvería el rostro de una literatura argentina sesgada por su experiencia porteña y sus elecciones (e imposibilidades) afectivas y literarias.

Al detenernos en el prólogo, podemos advertir el prolijo trabajo de zurcido que realiza Bianco entre dos planos: el ordenamiento de la experiencia piñeriana en Buenos Aires y la

génesis de su escritura narrativa, mediado por su interés de ubicarlo en un lugar en la escena literaria, si bien excéntrico, no por ello de menor valía. En esta línea, las operaciones del secretario de Sur se configuran en tres dimensiones básicas: por un lado, la construcción de Piñera como escritor barroco; por, otro la configuración de una ficción centrada en el "rigor lógico" (su parentesco borgeano) y, por último, la forja de un lugar de enunciación para el sujeto histórico Piñera, desde una ética escritural de la periferia. Podríamos señalar entonces que este movimiento que introduce Bianco sobre la escritura piñeriana, de filiación y desafiliación, si por un lado la reviste de una familia (barroca y borgeana), inmediatamente advierte el incesante efecto de fuga y dislocamiento que ella convoca y que le impide fijarla.

En este contexto, la hermenéutica de Bianco, al sesgar el universo literario latinoamericano de inicios de los 70, puede ser pensada como un producto emergente de dos procesos de reconfiguración del campo literario. Por un lado, los efectos diferidos de la internacionalización de Borges, en tanto que expansión de un modelo de literatura rigurosa y autocentrada, detenida en los mecanismos de producción de la ficción. Por otro, las consecuencias de los procesos de expansión del "macondismo", verificado por lo menos desde una década atrás, y como efecto aleatorio, la consagración de un modelo "barroco" para leer la literatura de la región. Entre estos dos momentos y paradigmas, la lectura de Bianco, entonces, hace interceder una criba: la obra de Piñera.

Lo interesante además en este texto, y de sus "contaminaciones", radica en que Bianco está leyendo así, la escritura de Piñera desde la lente de un debate argentino sobre el modelo de literatura nacional, dentro del cual incluye la escritura del cubano y negocia con un modelo para la literatura latinoamericana.

Nos detendremos en las hipótesis centrales de Bianco:

Virgilio, un escritor barroco. De manera contundente, realiza esta afirmación polémica ni bien comenzada su intervención. Inmediatamente, al señalar que no es menos barroco que Lezama o Carpentier, hace explícita su operación de recolocar la obra piñeriana en el paradigma reconocible como "lo cubano literario"—especialmente para quien no lo es. Por otra parte, es esa misma operación la contracara de su propósito de latinoamericanizarlo, inscribiéndolo en una genealogía que le provee

de lazos de parentesco, a partir de los cuales es posible trazar diversos movimientos de filiaciones, revisiones y parricidios.

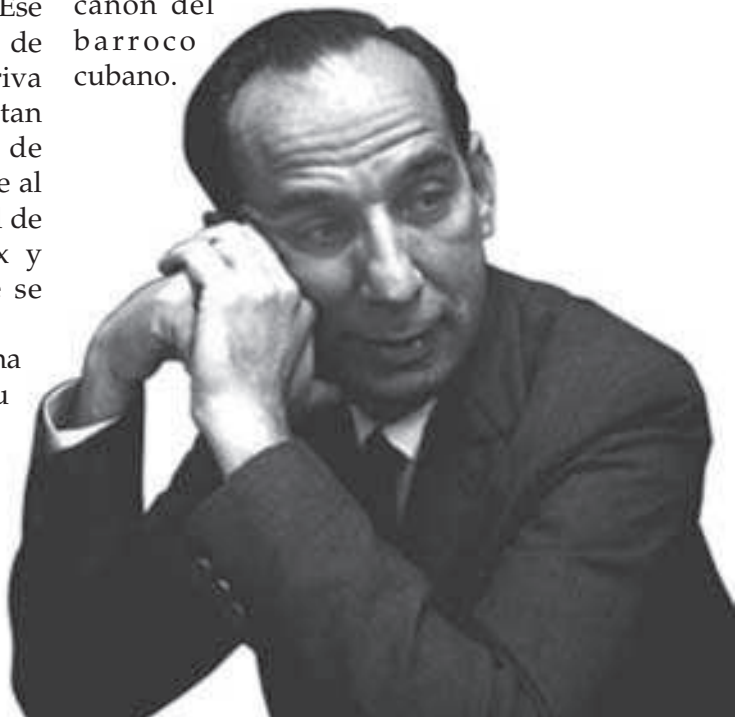
Ahora bien, sus cabriolas argumentativas intentan hacer visible que lo barroco piñeriano no se encuentra en el estilo ni en el lenguaje, como en el caso de sus celeberrimos compatriotas, sino en el plano de lo que designa como "la acción" o "el conflicto". Lo barroco estaría dado, así, en cierta duplicidad entre lógicas antagónicas: las de la propia experiencia de sujeto y la lógica que rige el comportamiento social. Los personajes piñerianos estarían atravesados por un radical inconformismo al que Bianco designa como "insobornable" y que impide que su conducta de normativice en el registro de lo común. Esos sujetos observan el mundo con malicia, señala el prologuista, esto es, desde una lente que distancia "maliciosamente" las buenas costumbres, la moralidad social, lo políticamente correcto. De este modo, se convierten en marginados sociales que observan el mundo sospechando su maldad. Esa ética de la resistencia se dirime en una coherente oposición a devenir subjetividad social. Los personajes viven un doble registro de experiencias, un doble discurso, es decir se encuentran siguiendo las reglas de juego común pero sin sujetarse a ellas. A esa duplicidad remite el *modus operandi* que registra en ellos: civilidad e independencia. La misma que, en su juego de límites, genera el efecto de un mundo absurdo, de un modelo "fiel, irrisorio, deformante "expresionista". Ese modo de lo absurdo desemboca en un tipo de intelectualismo que se construye en la deriva desesperanzada de personajes que cohabitan mundos paralelos de norma y anomia, o de reglas contradictorias. Un absurdo que pone al desnudo la ausencia desenlace, la capacidad de la ficción solo para exponer el climax y suspender-se, cuya única salida posible se realiza a través del humor.

Por otro lado, ubica a la escritura piñeriana en una genealogía barroca: "Quevedo en su literatura, Goya en las artes plásticas (...) nos han familiarizado con las visiones barrocas que abundan en la escritura de Piñera: mujeres que no pueden besarse porque antes se comieron los labios, hombres que se prestan a devorarse entre sí, en cadena haciendo las veces de Acteón y los perros, o que no vacilan en saltarse los ojos para evitar la perniciosa seducción de una cara".⁸

Una familia barroca y antropofágica que opera en reverso sobre el mundo a través del ritual caníbal sui generis en tanto que "transforman sus pestilencias en el olor de las viandas que apetecen". A la escasez de carne le responden con exceso, deformidad y tautología calibanesca.

Consecuente con su refinada erudición, el otrora secretario de Sur hace mediar las dos clásicas visiones del barroco en su interpretación del estilo piñeriano. Por un lado, la noción de barrueca remite a un juego infructuoso con el límite.³ Si por una parte, el barroco se deja leer en Bianco en la acepción de "hibridez y palimpsesto, (...) deformación nacida de la trasgresión de sus límites, que resulta de la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad" (Moraña, 52); por otro, su interpretación se emparenta con la idea borgeana de un barroco en tanto que silogismo prototípico del "raciocinio escolástico, formalista y absurdo" (Corominas, 1987:88). Señala Bianco "Yo diría que el barroco -ha escrito Borges- es aquél estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con sus propia "caricatura". Y agrega, continuando la cita, "El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística." (Bianco, 1970:9)

Humor-barroquismo-intelectualización constituye la tríada con la que Bianco pretende adscribir la obra de su amigo Piñera a la literatura argentina, usando el pasaporte de las ideas borgeanas, pero también descentrando el canon del barroco cubano.



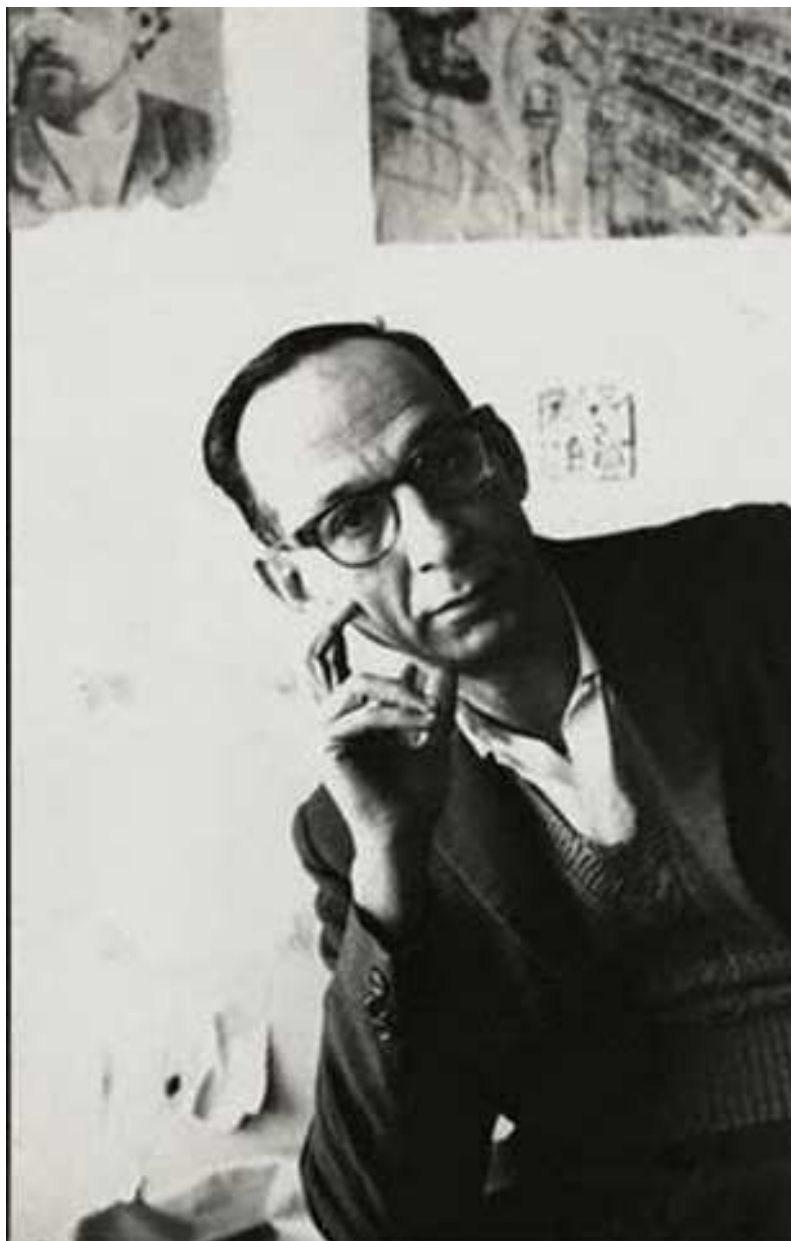
Como literatura de borde, entre la máxima seriedad y la caricatura, entre el límite último y la conquista de la libertad, la operación de Bianco lo desplaza del modelo del barroco cubano y lo resitúa en el contexto del debate argentino. La nota también deja entrever la rareza de su obra, su carácter excéntrico, corrido del canon de la isla y del de la ficción rioplatense.

Después de esta (también) “barroca operación”, avanza de modo claro sobre los postulados centrales diseminados por la constelación Borges para hacer de Piñera un díscolo pero deslumbrante pariente. Básicamente, actualiza cinco principios básicos para la ficción piñeriana: la noción de rigor lógico en la estructura del relato, la casi absoluta prescindencia de la anécdota, la noción de arquetipos en la concepción de personajes, el concepto de tiempo como detenimiento e inminencia y la estructura circular del relato.

¿Es posible aproximar la ficción piñeriana a aquellos principios de la constelación? No pretendo dar cuenta de modo acabado en este breve texto de tales problemas, solamente detenerme en una serie. Ya sabemos que pese a lo elusivo que resultó el contacto con Borges en diversas ocasiones, los primeros relatos de Piñera publicados en Argentina provienen de su gestión. “En el insomnio”(1946)⁴ y “El señor ministro”⁵ aparecen en *Anales de Buenos Aires* (Piñera, 1947) y más tarde en su Antología, *Cuentos breves y extraordinarios* (1954).⁶ Borges y Bioy señalan en la Nota Preliminar a ese libro “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (Borges, Bioy, 1967:3). En esta breve y contundente frase, los antologadores dejan cifrado el modelo de una narración condensada, atendida rigurosamente a los mecanismos de ficcionalización y despojado de ornamentación y anecdótico, atributos que, a juzgar por la selección, la escritura de Piñera reunía sin discusión.

Podemos avanzar en este juego y leer cómo el primero de los textos se relaciona con las ideas que Borges había planteado en dos ensayos publicados en las páginas de *El Hogar*⁷ y luego en su libro *Discusión*, “El arte narrativo y la magia” y “La duración del Infierno”.⁸ En el segundo, como en otros textos del mismo libro, Borges trabaja el espacio de la ambigüedad en el silogismo “La eternidad es el infierno” o “el infierno es la eternidad”. Así como antes había refutado el tiempo —su sucesión y continuidad—

ahora trabaja con su revés, lo eterno, haciendo ingresar en él un componente trágico. En el texto, apela a tres tipos de argumentos contruidos por las diferentes tradiciones para operar su paradójica refutación. Lo cierto es que al analizar el argumento que denomina “dramático” se detiene a definirlo como puesta en acto del libre albedrío, como una de las formas de la catarsis. En términos de la lógica narrativa, este último postulado parece abrir al espacio de lo



individual frente a la totalidad —a lo dado—, el artificio de la subjetivación frente al discurso ineluctable de una cosmogonía. Esa refutación ambigua se impone a partir del análisis de la historia según la cual “toda cosa estafalaria es posible, hasta la perpetuidad del infierno, pero también es una irreligiosidad creer en él” (Borges, 238).

Más que la refutación del tiempo y del infierno, lo que estos textos proclaman en su radical ambigüedad, su carácter ficcional. La refutación del tiempo lo lleva a postular la simultaneidad, la instantaneidad, el fragmento pero con un trasfondo épico, en el que se recorta la obsesión por la historia (Historia universal de la infamia, de 1935 e Historia de la eternidad, de 1936) que habilita tiempos, espacios paralelos. Tanto como el infierno es una cosa estafalaria e irreal, la irrealidad toma el espacio de lo real bajo la forma del eterno retorno, y configura un tipo de estar que, si no anula, al menos suspende lo individual, a través de la apelación a los arquetipos (“todos los hombres son Shakespeare”, ha señalado Borges). En este escenario, el efecto de “dramatización” (un concepto que de alguna manera reenvía al psicoanálisis, al tiempo que podemos recordar que Borges lee a Freud en clave de “ficción humorística”, la misma que Piñera acuña para sus relatos) sustituye las

relaciones causa-efecto, afirmando la mera secuenciación inconsecuente, casi al modo de la “emotividad episódica”. En esta línea, entonces, ficción, personaje, acción, temporalidad aparecen corroídas en la escritura borgeana, un intersticio que también se lee en algunos cuentos de Piñera.

“Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando” (Borges, 238), señala el narrador borgeano en la posdata del ensayo, jugando no solamente con la clave contaminada de los géneros, sino haciendo del juego una metaficción que desdibuja las distancias entre “esta página de mera noticia” (288) —el ensayo— y la narración de “un sueño” cuyo contenido problematiza precisamente esta tensión entre la individualidad y la totalidad, la finitud de un destino y la eternidad de lo arquetípico.

En la última oración del relato piñeriano “El insomnio es una cosa muy persistente” (Piñera, 1967: 127), la duración parece desafiar a la misma muerte. Una operación verbal próxima es la que lleva a cabo el argentino. En el texto de Borges leemos: “Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad” (Borges, 1989: 238). De modo que para ambos textos la secuencia vigilia-infierno-eternidad constituye el nudo gordiano de la narración en la medida en que opera como reverso de la subjetivación de la experiencia humana y literaria, cuya materialidad y posibilidad está asociada al sueño, a un destino personal que conduzca a la muerte y entonces, a la humilde criba del sujeto en la totalidad.

En ambos, el tema de la escritura recorre la configuración de la trama. Si el sueño viene a oponerse a la “mera noticia” en el caso de Borges, la literatura no es sino el reverso de la “vigilia sin destino”. Desconsolada y persistente, los dos atributos que respectivamente recaen en la condición del insomnio, una falta, que puede ser leída como el anverso del sueño -la completud del sentido- y de su sucedáneo metafórico, la ficción. A su vez, la densidad encuentra su oxímoron en la imagen del vacío de “la mesa en blanco”, una probable metonimia de la página en blanco en tanto objetivación de la esterilidad de la escritura. La literatura, entonces, es el espacio de lo temporal, lo particular, lo artificial y también lo provisorio, es

decir, el espacio donde el sujeto reescribe, dudando, su propia biografía como mapa de la incertidumbre.

Ahora bien, esa rigurosa maquinaria metaficcional que leemos en algunos de los primeros relatos que circularon en Argentina, paulatinamente irá desplazándose hacia un modelo de ficción atravesada por lo que Juan José Hernández señaló como “esa cosa esperpéntica” (Gianera y Prieto, 5). Como sugiere Bianco, la experiencia del Rex opera como una bisagra en la escritura piñeriana. En el año 1947, Piñera es invitado a leer un trabajo en Radio Nacional sobre su defensa de Ferdydurke. Allí afirma: “Ferdydurke nos abre el camino para conseguir la independencia”



(Anderson, 59). Esa praxis cambió, en alguna medida, su relación con la literatura argentina en dos dimensiones básicas. Por una parte, viabilizó una zona más profunda de la crítica a las literaturas periféricas a las que pertenecían tanto la cubana como la argentina en su relación hiperdependiente de las metrópolis; y por otra, articuló una zona de su cuentística más orientada al “horror de la encarnación”, que si bien no abandona el trabajo centrado en los mecanismos de producción textual de ese horror, cambia en alguna medida el tono de sus efectos -la solución dramática- y también la modulación del lenguaje, tributario en cierta forma de la experiencia “traductora” (Riccio, 64). Vale decir, “encarnación” (versus la encarnación origenista de la imago poética en la historia) como desalojo de la abstracción y de la “literariedad”, encarnación en tanto que asunción de la precariedad cuerpo-texto en el escenario de luchas de poder donde la entidad autoral es un “producido” de carnadura intertextual. Esta experiencia hizo posible *La carne* de René y profundizó el hiato con la constelación Borges.

Las “revistitas” *Aurora* y *Victrola*, editadas por Virgilio y el conde apócrifo con un día de diferencia, son parte de un juego hiperliterario echado a rodar en el punto máximo de la consagración nacional de Borges. Construidas a la manera de una polémica ficcional,⁹ configuran un replique del ferdydurkismo en tanto voz de escritores descentrados, extranjeros y pertenecientes a sistemas literarios periféricos que buscan una circulación en el campo de la cultura argentina. Es ese ferydurkismo el que opera en la narrativa de Piñera y que Bianco entrevé. En primer lugar, en cuanto problematiza la relación entre ficción y cultura popular, a través de una serie de “guiños” dirigidos al lector “otro” de la literatura, relación que luego se verifica en sus textos “hiperliterarios”. Piñera y su compañero leen la historia del presente de la cultura argentina con el filtro de una discursividad desjerarquizadora, hecha sobre el territorio de los diarios, la prensa de divulgación masiva, el radioteatro, la radio, el cine, el teatro del pueblo, los pasquines, los papeles y afiches de los poetas marginales y panfletos, que produce un efecto de ficcionalización de la escritura como trabajo de escritura centrípeta, en tanto convoca el movimiento del sentido hacia el centro del hecho literario, parodiando así la escritura autogenerativa, anclada en un sujeto escritor auratizado y puesta a rodar en un campo, cuya ley de funcionamiento está regida por la lógica reproductiva y tecnocrática de la era moderna. Su retórica y carácter efímero potencian la efectividad del gesto seco, radical. Echan a rodar, algo así como una imprecación hiperbólica al lector, al no escatimar el gesto paródico, absurdo y hasta kitsch del enunciado cuyo objetivo es sorprender y espantar —como en sus



ficciones— para llevar finalmente un débil consuelo: la literatura consagra un espanto mayor que el espanto de lo real.

Finalmente, al des-ubicar la frontera piñeriana en la literatura argentina y latinoamericana, el prólogo de Bianco cifra un proteico lugar para sus ficciones, en la articulación entre escritura y experiencia. Para el amigo argentino de Piñera ese problemático lugar se configura en términos de locura como una forma de la lucidez, un particular lugar de enunciación al que designa como “la mirada atroz”. Se trata por eso mismo de una ética de la escritura que desarma las certidumbres y las reglas. De allí que seleccione la atrocidad y violencia de un párpado que es obligado a mirar para inmortalizar a Piñera ante el público argentino. Bianco cierra, su “Piñera narrador” con palabras de Neruda: “como un párpado atrozmente levantado /estoy mirando” (Bianco, 19)

Notas

1.- Una versión de este trabajo fue preparada para el Coloquio Internacional Virgilio Piñera, La Habana, 2012.

2.- La Editorial Sudamericana fue fundada en el año 1939 por un grupo de editores argentinos y españoles que estaban radicados en Buenos Aires: Victoria Ocampo, Carlos Mayer, Oliverio Gironde, Alfredo González Garaño y Rafael Vehils.

3.- Como señala Moraña: “La perla barroca-barrueca- es un ser melancólico, transubstanciado, impuro, saturado de materia, excedido”.

4.- Recordemos que, a través de la amistad con Adolfo de Obieta, había publicado textos de poesía dos años antes de su llegada a la capital argentina, en Papeles de Buenos Aires, la revista que dirigía el hijo de Macedonio Fernández.

5.- Es este el primer relato de Piñera que lee Bianco en la revista Anales de Buenos Aires que dirigía Borges. Corría entonces el año 1948, cuando de regreso a Buenos Aires luego de una estancia en el extranjero, el secretario de redacción de Sur que hasta el momento solamente sabía de Piñera por haber leído su nombre en algunas publicaciones cubanas, inicia un recorrido a partir de la escritura del cubano que concluiría en la experiencia de una verdadera amistad. Según sugiere en el mismo Prólogo, aquél texto abre una lectura de Virgilio que lo llevaría a convertirse en “un admirador de su obra literaria” (Bianco, 1970: 15). De modo que, cuando finalmente, lo conoce personalmente, en 1956, el prolijo lector que era Bianco, ya poseía un saber sobre la escritura piñeriana, especialmente narrativa, forjada a

través del acercamiento a sus cuentos y a la novela La carne de René, pero también sus crónicas y textos dramáticos.

6.- Estos dos cuentos fueron publicados en los libros de relatos de Piñera, Cuentos fríos (1956) y El que vino a salvarme (1970), respectivamente.

7.- Revista en la que años más tarde —y ya por gestión de Mastronardi— Piñera publicaría algunas reseñas.

8.- El texto había sido publicado en mayo de 1929 en la revista Síntesis (1927-1930) —de la que el poeta era miembro del consejo directivo— y luego incluido en la edición de 1932 de Discusión.

9.- El amigo argentino de Virgilio, Alejandro Russovich, comenta que “Gombrowicz escribió una revista que era como una burla a las revistas argentinas, se llamaba Aurora, revista de la resistencia; nos consultaba a Virgilio y a mí sobre algunas frases que quería poner en la revista, entonces Virgilio sin que Gombrowicz supiera nada creó una revista análoga que se llamaba Victrola, revista de la insistencia” (Gianera, 1999:51:22).

Bibliografía

- Anderson, Thomas. *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*, Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2006.

- Bianco, José. “Piñera, narrador”, Prólogo a Piñera, Virgilio, *El que vino a salvarme*, Ed Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*, Rueda, Buenos Aires, 1967.

- Borges, Jorge Luis (1989) *Obras Completas*, Ed. Emecé, Buenos Aires.

- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987 .

- Gianera, Pablo y Martín Prieto. “Juan José Hernández: El poema reclama la voz” en *Diario de poesía N° 51*, Buenos Aires, 1999, pp. 3-5.

- Gianera, Pablo. “Piñera en persona. (Entrevista a Alejandro Russovich)” en *Diario de poesía N° 51*, Buenos Aires, 1999.

- Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000.

- Moraña, Mabel. “Barroco, Neobarroco, Ultrabarroco” en *La escritura del límite, Iberoamericana*, Madrid, 2010.

- Piñera, Virgilio. “En el insomnio”, “El señor ministro”, *Anales de Buenos Aires*, 1947.

- Riccio, Alejandra. “Gombrowicz o la ingratitud. La traducción de Ferydurke” en *Crítica 64*, Puebla, 1997.