

---

# Una lectura del origen en el Nuevo Mundo: la re-escritura de la crónica en *Los pasos perdidos*

Yolanda Martínez-San Miguel, Universidad de California, Berkeley

Cada vez más se afirmaba la convicción de que la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado la suerte de habitar —aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes. Pero la curiosidad no es premiada, en muchos casos, con un cabal *entendimiento*. Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso americano.” *Tientos y diferencias* (89).

Desde 1492 en adelante, durante la etapa de “descubrimiento” y conquista de América, se inició un nuevo tipo de escritura: el diario de viaje se transformó en la ficción del origen de un nuevo entorno. Esta escritura de la época colonial —y sus estrategias específicas— ha sido explorada por la narrativa latinoamericana del siglo veinte, y en especial por Alejo Carpentier. En su novela *Los pasos perdidos* (1953), presenta un viaje por la selva venezolana narrado desde la perspectiva de un intelectual de formación europea que vive en Nueva York. Este narrador autodiegético se convierte en el focalizador de la historia y trata de comunicar su encuentro con una cultura y un entorno que le son ajenos, y a los cuales transpone sus expectativas como sujeto.<sup>1</sup> En este ensayo interpreto esta narración del viaje como una re-escritura consciente de la crónica de conquista, e identifico cuatro aspectos fundamentales de la misma: (1) el testimonio visual del cronista como modo de autorizar su versión de los hechos; (2) la afasia fun-

dacional, o la asignación de nombres para designar lo desconocido, con el propósito de hacerlo comprensible;<sup>2</sup> (3) la mitificación del entorno que el narrador no comprende y (4) la construcción de una lectura del origen en el entorno americano selvático. Este comentario se basa en las nociones de “lo real maravilloso” y del “neobarroco” que considero fundamentales en esta lectura del Nuevo Mundo que el protagonista de la novela propone.<sup>3</sup> El primer término lo acuña Carpentier en su “Prólogo” a *El reino de este mundo*:

Lo real maravilloso se encuentra en cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. (16)

Se propone, a fin de cuentas, que América es un espacio en donde coexisten tiempos históricos y niveles de desarrollo y subdesarrollo muy diversos. Carpentier define a América Latina como el entorno por excelencia de lo real maravilloso donde “por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación

que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (“Prólogo” 17).

Es a partir de esta realidad del paisaje que Carpentier concluye que el estilo de la novelística latinoamericana que aspira a describir estas particularidades debe ser, sin lugar a dudas, barroco: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente” (*Tientos y diferencias* 36). Esta idea del estilo barroco como resultado de la interacción directa con el paisaje americano —basada en una especie de “determinismo geográfico”— desembocó en la década del setenta en una nueva tesis que acuñó el término de “neobarroco,” para definir el surgimiento de una discursividad distinta en la América Latina del siglo veinte:

Es sobre la base de esta reformulación conceptual que nuestra segunda interpretación establecerá la diferencia entre los dos términos: el “Barroco” y el “Neobarroco.” El primero, de acuerdo con la acepción adoptada, designará, de ambos lados del Atlántico, la poética del período histórico, mientras que el segundo, de nueva acuñación, traducirá la recuperación funcional de algunos aspectos de esta poética en la novelística hispanoamericana actual. (Guerrero 19-20)

Estas consideraciones estilísticas sobre las que Carpentier reflexiona en *Tientos y diferencias* se ejemplifican ampliamente en *El reino de este mundo* —que representa esa mitología americana viva en el caso de Haití— y *Los pasos perdidos* —que ilustra un metafórico

viaje de conquista de un origen perdido en las selvas venezolanas.

El primer detalle que sugiere la lectura de este texto como una crónica es la inclusión de las fechas en que ocurren los eventos que se narran: la novela tiene ecos de los “diarios” de navegación, como el *Diario* de Colón, en el cual relata las experiencias novedosas ocurridas en América. Estas fechas —que incluyen desde el 7 de junio de 1492 hasta el 6 de enero de 1493— aparecen a partir del comienzo del viaje en el Nuevo Mundo, mientras que se omiten en el recuento inicial de su vida en Nueva York. Desde un principio el protagonista reconoce su pertenencia a este mundo americano durante su infancia, lo que lo autoriza a ser intérprete de la realidad que describe. En este sentido, hay una diferencia entre el “yo” que narra el viaje de la novela y el cronista de Indias, pues el conquistador europeo describe un entorno que le es completamente ajeno. Por lo tanto, el narrador de *Los pasos perdidos* asume una postura similar a la del Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales*, pues América es para ambos narradores una tierra conocida, y ambos textos van dirigidos a un público letrado que desconoce este espacio originario. Como en los *Comentarios reales*, América es la tierra de la infancia y de la madre, y Europa la tierra de la adultez y del cultivo intelectual. El narrador de *Los pasos perdidos* es también un “mestizo” —aunque su mestizaje es más bien intelectual— que recurre a la letra para legitimar sus dualidades internas. Sin embargo, a medida que el viaje transcurre se descubre la distancia real que separa al narrador de los ambientes y culturas que describe. Su infancia en el Nuevo Mundo no lo convierte, entonces, en un intérprete transparente de estos nuevos referentes —como tampoco lo fue el Inca Garcilaso de la Vega— aunque el narrador no percibe inicialmente su “otredad” con respecto a lo que describe. Esta “otredad” del entorno americano, tan presente en las

crónicas de Indias de autores europeos, se hará más evidente al final de la novela, como comentaré más adelante. Pero primero se verá cuál es la interacción entre el narrador y el ambiente venezolano al comienzo del texto.

Al llegar a Venezuela, el protagonista identifica su rol central en la comprensión del nuevo entorno para Mouche, pues siente el “orgullo de quien, a partir de este instante, será su guía e intérprete en la ciudad desconocida” (*Los pasos* 36). Es entonces fundamental su función como focalizador, pues el protagonista se siente más autorizado para presentar su versión y su análisis del entorno americano porque él lo ha visto todo antes con sus propios ojos:

Lo que *he visto* confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico. Pero éstos llegaron a tal razonamiento a través de los libros, de los tratados de psicología, construyendo hipótesis arriesgadas acerca de la pervivencia, en la tragedia antigua, de prácticas derivadas de una hechicería remota. Yo, en cambio, *he visto* cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él; *he visto* como la repetición de un mismo monosílabo originaba un ritmo cierto; *he visto*, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono, cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical. (*Los pasos* 160; énfasis mío)

El énfasis en la mirada como autoridad suprema por sobre la reflexión intelectual que carece de lo empírico es la estrategia mediante la cual el narrador-focalizador

intenta legitimar su versión de los hechos. El protagonista se siente con mayor capacidad para descifrar el ambiente que le rodea que el resto de sus compañeros de viaje, porque conoce los referentes del mundo americano y posee el conocimiento intelectual del mundo europeo civilizado. Esta estrategia de legitimación coincide con la usada por el Inca en los *Comentarios reales*, pues él no tan sólo conoce el paisaje incaico, sino que conoce el quechua y el español, por lo que se considera un traductor idóneo entre estos dos mundos. En *Los pasos perdidos* ni siquiera Rosario, ni mucho menos Mouche pueden comprender la esencia de este entorno que para el narrador posee una claridad por momentos asombrosa, pues él es el único que reúne en sí mismo los dos mundos. Esta insistencia en la centralidad del narrador-focalizador es, también, uno de los elementos que según Gustavo Guerrero caracteriza al neobarroco hispanoamericano: “el retorno al Barroco tendrá lugar en un momento posterior dentro del desarrollo de [la] obra que coincidirá precisamente con el abandono del proyecto ‘objetivista’ inicial y con el ascenso del narrador a una posición más destacada en la novela” (24).

Sin embargo, el cronista no puede huir de su formación cultural. Su visión del entorno no escapa a elaboraciones racionales que son producto de su educación europea. El narrador traduce ese nuevo lugar de América a referentes ajenos al mundo de su infancia, y pertenecientes por completo al espacio de su intelectualidad adulta. Este proceso es similar al que describe Edward Said en los estudios orientalistas: “It is Europe that articulates the Orient; this articulation is the prerogative, not of a puppet master, but of a genuine creator, whose life-giving power represents, animates, constitutes the otherwise silent and dangerous space beyond familiar boundaries” (Said 57). Por ejemplo, la descripción de Los Altos se convierte en quince estampas. Citaré la novena “estampa”

como ejemplo de esa visión intelectual que condiciona las descripciones del focalizador:

El noveno foco correspondía al Ateneo de actos culturales y conmemoraciones patrióticas, con su pequeño museo que guardaba una argolla a que había estado colgada, por una noche, la hamaca del héroe de la campaña de los Riscos, un grano de arroz sobre el que se habían copiado varios párrafos del Quijote, un retrato de Napoleón con las x de una máquina de escribir, una colección completa de las serpientes venenosas de la región, conservadas en pomos. (*Los pasos* 55)

El “cronista” inventa un nuevo espacio a partir de la realidad literal que “observa.” Ocurre una transformación, la descripción es una elaboración artificial, una representación de otra realidad que responde a las necesidades o expectativas del “sujeto civilizado.”

Pero el texto también presenta los límites de este discurso “letrado.” La experiencia americana supera las posibilidades de traducción del narrador. Es al enfrentarse a “este país que nos agarraba de sorpresa, indocumentados, sin saber de su pasado, sin formación libresca al respecto...” (*Los pasos* 57) que surge lo que se denomina como la “afasia fundacional” del cronista, pues la selva es un espacio incomprensible para el narrador, que tiene que asignarle nombre a lo desconocido:

Como el agua, salida de su cauce, anegaba inmensas porciones de tierra, ciertos árboles retorcidos, de lianas hundidas en el légamo, tenían algo de naves ancladas, en tanto que otros troncos, de un rojo dorado, se alargaban en

espejismos de profundidad, y los de antiquísimas selvas muertas, blanquecidos, más mármol que madera, emergían como los obeliscos cimeros de una ciudad abismada. (*Los pasos* 132)

La descripción se torna imprecisa, el símil ocupa el lugar de la definición precisa, ocurre lo que Severo Sarduy denomina como el artificio neobarroco de la proliferación, es decir, como “una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo” (170). El símil toma el lugar del nombre preciso, y los árboles se convierten en “naves ancladas” y el reflejo de la naturaleza sobre el agua se convierte en “espejismos de profundidad” y “obeliscos cimeros de una ciudad abismada.” La afasia se convierte en una “enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*” (Sarduy 170).

Es entonces cuando el narrador asigna nombres incluso hasta a los personajes que le rodean. Pero los nuevos nombres surgen de las crónicas que narran la conquista de América. El texto dialoga con la crónica como un referente cada vez más presente. El viaje al origen se convierte en la repetición de una gesta ya realizada, en una repetición de la historia ya vivida y hasta borrada de la memoria del narrador. El mejor ejemplo de ello es cuando compara el viaje por el río a un viaje de conquista y asigna a cada uno su nombre y su función:

Me divierto en un juego pueril sacado de las maravillosas historias narradas, junto al fuego, por Montsalvatje: somos Conquistadores que vamos en busca del

Reino de Manoa. Fray Pedro es nuestro capellán, al que pediremos confesión si quedamos malheridos en la entrada. El Adelantado bien puede ser Felipe de Utre. El griego es Micer Codro, el astrólogo. Gavilán pasa a ser Leoncico, el perro de Balboa. Y yo me otorgo, en la empresa, los cargos de trompeta de Juan de San Pedro, con mujer tomada a bragas en el saqueo de un pueblo. Los indios son indios,... (*Los pasos* 127)

Y lo que comienza como un juego luego pasa a ser parte de la realidad cuando Rosario pierde su nombre para convertirse en *Tu mujer*.

Conjuntamente con esta asignación de nombres el protagonista recurre al mito, para explicar ese entorno americano que no conoce, que no comprende:

Muy lejos asoma un venado entre las junqueras de un ojo de agua. Y se detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento y algo, también, de emblema totémico. Es como el antepasado mítico de hombres por nacer; como el fundador de un clan que hará de su cornamenta clavada en un palo, blasón de himno y bandera. (*Los pasos* 89)

El escenario americano es el entorno de El Dorado, de Ulises, del Prometeo encadenado, de las Amazonas, los alcázares de Manoa. Todo se convierte en mito ante los ojos del protagonista pues “[l]a posibilidad de su existencia quedaba nuevamente planteada, ya que su mito vivía en la imaginación de cuantos moraban en las cercanías de la selva—es decir: de lo Desconocido” (*Los pasos* 116-117). Por lo tanto, el narrador

reconoce la función tradicional del mito, al verlo como una forma de legitimar nuevos espacios que no responden a sus referentes culturales:

It shares with magic and with mythology the self-containing, self-reinforcing character of a closed system, in which objects are what they are *because* they are what they are, for once, for all time, for ontological reasons that no empirical material can either dislodge or alter. (Said 70)

Y el mito más extendido a lo largo de toda la narración, es el mito fundacional, es la búsqueda del origen de la humanidad, del origen de la música, de los “pasos perdidos” de la humanidad en estas selvas donde el protagonista emprende un tránsito a través de ritos de iniciación, pruebas que le permitan regresar a esa vida primigenia. Es la explicación del origen, que se encuentra codificada en los numerosos mitos fundacionales indígenas en América.<sup>4</sup>

Y el regreso a ese origen lo posibilita ese viaje que se traduce en un retroceso en el tiempo y en la historia, pues el protagonista describe el tránsito desde la capital venezolana y la ciudad fundada por el Adelantado:

Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Media. Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval. (*Los pasos* 142)

Este viaje del protagonista es una versión ampliada del “Viaje a la semilla.” El tiempo

retrocede y el hombre recobra su juventud —los estudios de música y las teorías del origen ya olvidadas— luego su infancia — las imágenes de la madre y los recuerdos de sus primeros años en América— y finalmente regresa al útero de su origen — el paraíso terrenal donde el ser humano es uno con la naturaleza, uno consigo mismo. Los viajeros pasan de las tribus agrícolas a las tribus nómadas, y asisten al treno que para el narrador se convierte en el origen de la música y de la humanidad:

Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador —la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo—. (*Los pasos* 149)

Pero el mito del origen es una elaboración racional que fracasa. Y su fracaso se debe a que, tratando de leer el entorno americano como un artefacto cultural más, se produce una racionalización que responde al deseo del narrador, y no a una realidad "objetiva":

This whole didactic process is neither difficult to understand nor difficult to explain. One ought again to remember that all cultures impose corrections upon raw reality, changing it from freefloating objects into units of knowledge. The problem is not that conversion takes place. It is perfectly natural for the human mind to resist the assault on it of untreated strangeness; therefore cultures have always been inclined

to impose complete transformations on other cultures, receiving these other cultures not as they are but as, for the benefit of the receiver, they ought to be. (Said 67)

El narrador trata de abandonar su dimensión como intelectual, de olvidar el mundo civilizado en el que ha vivido, pero sus preconcepciones intelectuales lo llevan a componer música, a escribir una novela, a ansiar que se conozcan estos testimonios del origen que le parecen tan lúcidos. Su deseo de preservar un vínculo con este público letrado que leerá su "crónica" es precisamente lo que lo desvincula del ansiado origen. Trata de aprender los oficios manuales pero desespera ante la necesidad de los libros, ante la carestía de papel. Entonces decide regresar a Nueva York para entregar los instrumentos musicales que originalmente lo llevaron al nuevo mundo y para traer todos los libros necesarios para poder vivir en la ciudad fundada en el centro mismo del "origen" americano. La ambigüedad del "yo" civilizado y el "yo" que anhela la vida primigenia es lo que lo aparta del paraíso.

Por otro lado, el paraíso empieza a mostrar señales de corrupción: el intento de violación de Nicasio, el asesinato de Nicasio por Marcos, la fundación de una iglesia que sanciona el comportamiento humano, y la invención de la ley y el castigo para quien transgrede los límites acercan al paraíso a la temida ciudad civilizada. Y esa convergencia se convierte luego en cercanía espacial, pues el protagonista descubre que la capital queda a sólo tres horas del paraíso y por ello cree que es tan fácil marcharse y regresar. Pero no puede regresar siete meses después porque está oculta la marca de la puerta de la selva, y porque ya Rosario no lo espera. La poca distancia física se transforma en la inmensa distancia temporal (y hasta esencial) que el

protagonista percibió entre la ciudad fundada y el avión que fue a buscarlo:

El avión está, acaso, a unos ciento cincuenta metros del suelo, bajo un pesado techo de nubes prestas a romperse en lluvia nuevamente; pero no son ciento cincuenta metros los que separan la máquina volante del Capitán de Indios que la mira, desafiante, con la mano aferrada al arco: son ciento cincuenta mil años. (*Los pasos* 184)

Y es esta distancia temporal simbólica la que se convierte en el obstáculo real para que el narrador regrese al origen, pues debe retroceder realmente esos ciento cincuenta mil años dentro de sí mismo, empresa que resulta imposible.

El dualismo del focalizador hace que sea él mismo quien, paradójicamente, se expulsa del paraíso terrenal y se aparte de la Eva (Rosario) natural. A diferencia de lo que propone Carlos Fuentes en su "Prólogo" a *El siglo de las luces*, propongo que esta novela ilustra la disfuncionalidad de esa dualidad del protagonista, la imposibilidad de pertenecer a ambos mundos a la vez: el mundo civilizado y el origen edénico se excluyen mutuamente. No se trata de "Sí y no. O más bien, sí con no" (Fuentes xiv) pues estas opciones opuestas no permiten al protagonista sobrevivir en ninguno de los dos ambientes. El "sí" y el "no" coexisten, efectivamente, en el protagonista, pero son también la clave de su separación del paraíso. El "yo" del narrador no puede conciliar estas dualidades internas de una manera armónica: su mestizaje intelectual se convierte en un obstáculo, pues una vez se ha accedido al código cultural europeo no se puede regresar al espacio natural americano sin que medie esa reflexión intelectual. El entrenamiento intelectual del siglo veinte

hace imposible una traducción transparente de los gestos espontáneos de la vida natural en las selvas venezolanas. Por eso al final el protagonista reconoce su impotencia para verdaderamente entender, interpretar ese mundo edénico:

Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él. (*Los pasos* 220)

Tarde comprende el protagonista que él es tan incapaz de adaptarse al mundo natural como Mouche. Pues él ha vivido de "racionalizaciones" artificiales que le impiden existir en este paraíso, porque sólo sobrevive quien carece de una conciencia que reflexione, jerarquice y analice el entorno desde una perspectiva intelectual. Al final el "cronista" queda atrapado entre los dos mundos: la civilización que le desagrada y el paraíso que no puede comprender precisamente por no haber nacido en él. Regreso con esta idea al epígrafe del ensayo, pues en cierta medida en él se resume el final de la novela: el origen queda distante e incomprendido, la crónica se desarticula

ante la ausencia de un focalizador-sujeto y la ambigüedad lo envuelve todo, pues los pasos perdidos son ahora los pasos de un hombre para siempre escindido.

---

### Notas

---

<sup>1</sup> Utilizo las definiciones de narrador y focalizador de Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, 243-247; 189-194.

<sup>2</sup> El término lo tomo de Mercedes López-Baralt, "Viaje a la semilla": la escritura colonial hispanoamericana desde la perspectiva del siglo veinte," primer capítulo de su libro *Icono y conquista: la crónica de Indias ilustrada como texto cultural*. Mercedes López Baralt lo define como: "un mimodrama que reproduce en escena el impacto del Descubrimiento: la crisis metalingüística que aflora en la escritura colonial desde que Colón, tras enumerar las maravillas de lagunas, hierbas, árboles y aves y frutas de una de las islas Lucayas en los apuntes de su Diario correspondientes al 21 de octubre de 1492, clama su impotencia: 'que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer', léase 'nombrar'," 21. La "afasia fundacional" es un concepto original de Irlemar Chiampi presentado en su ponencia "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier" leída el 2 de noviembre de 1981 en el Congreso sobre Alejo Carpentier auspiciado por la Universidad de Puerto Rico.

<sup>3</sup> Para una definición más detallada de lo "real maravilloso" ver Alejo Carpentier, "Prólogo" *El reino de este mundo*, y sus ensayos "Problemática de la actual novela latinoamericana" y "De lo real maravilloso americano" incluídos en *Tientos y diferencias*, donde se enmarca este primer prólogo en un contexto más amplio. Para una definición más precisa sobre la idea del "neobarroco latinoamericano," ver Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco" y Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*. Lezama Lima también comenta sobre el neobarroco en "La curiosidad barroca" a partir de una perspectiva literaria muy afin a la de Alejo Carpentier en su libro de

ensayos *Tientos y diferencias*.

<sup>4</sup> La novela se inscribe geográficamente en la zona selvática de Venezuela, que se incluye en lo que se denomina como la "Amazonia Continental." Mercedes López-Baralt ha estudiado la existencia de un corpus de mitos fundacionales similares entre los indios que habitaron esta región. Desde este punto de vista, la novela se puede leer como la búsqueda de un origen común a toda esta zona latinoamericana. Para más detalles sobre esta idea de continuidad entre diversos mitos fundacionales en América ver el estudio de Mercedes López-Baralt, *El mito taíno. Ralz y proyecciones en la Amazonia continental*.

---

### Obras citadas:

---

- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1982.
- . Prólogo. *El reino de este mundo. Obras Completas de Alejo Carpentier*. Vol. 2. México: Siglo XXI, 1983. 13-18.
- . *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- Colón, Cristóbal. "Diario del primer viaje." *Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza Universidad, 1982.
- Chiampi, Irlemar. "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier." Ponencia leída el 2 de noviembre de 1981 en el Congreso sobre Alejo Carpentier auspiciado por la Universidad de Puerto Rico.
- Fuentes, Carlos. Prólogo. *El siglo de las luces*. De Alejo Carpentier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. ix-xix.
- Garcilaso de la Vega, el Inca. *Comentarios reales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1980.
- Guerrero, Gustavo. "Introducción: Del Barroco al Neobarroco" y "Conclusión: La estrategia neobarroca." *La estrategia neobarroca*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987. 11-26; 197-202.

- Lima, Lezama. "La curiosidad barroca." *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969. 43-81.
- López-Baralt, Mercedes. *El mito taíno. Ráz y proyecciones en la Amazonia continental*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1977.
- . "'Viaje a la semilla': la escritura colonial hispanoamericana desde la perspectiva del siglo veinte." *Icono y conquista: la crónica de Indias ilustrada como texto cultural*. España: Hiperión, 1988. 17-25.
- Said, Edward. "Imaginative Geography and its Representations: Orientalizing the Oriental." *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. 49-73.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1975. 167-184.