

Avatares de un concepto. Notas sobre Lezama, Carpentier y el barroco americano

María Guadalupe Silva

Disgustado por el hábito de simplificar y sembrar de lugares comunes el campo discursivo de la crítica, en una carta escrita hacia el final de su vida José Lezama Lima renegaba con notable inclemencia del uso indiscriminado del término “barroco”:

1º. Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas. España, por ejemplo [*quemá?*] como siete civilizaciones.

Creo ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos.

La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esa vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor.

2) La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento. Todos los escritores agrupados en ese grupo son de innegable talento y de características muy diversas. No es posible encontrar puntos de semejanza entre *Rayuela* y *Conversaciones en la catedral*, aunque lo americano está allí. De una manera decidida en Vargas Llosa y por largos laberintos en *Rayuela*.¹

Para quien siempre celebró la originalidad de cada “manera” literaria y evitó los peligros de las definiciones, el uso masivo del concepto “barroco” debió llegar a ser, cuando menos, un dato perturbador. Ciertamente Lezama tiene razón al diferenciar escrituras tan disímiles como la de un García Márquez, un Cortázar o un Borges, apenas equiparables por el hecho de nutrir el mapa de la entonces *nueva* narrativa latinoamericana. Sin embargo su protesta no deja de producir cierto asombro: ¿acaso no había sido el propio Lezama quien invitara a leer *Paradiso* bajo especie barroca? ¿acaso no había insinuado suficientes paralelos entre su propia figura de escritor y ese arquetípico “señor barroco” que perfilara en el famoso texto de *La expresión americana*? ¿no era él mismo quien había sugerido que el “espacio gnóstico” americano era un sitio propenso para el desarrollo de “nuestro” singular “plutonismo” barroco, o quien había borrado los distritos históricos para sentar en un mismo banquete literario a don Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes y Cintio Vitier?

Quizás en 1975 Lezama temiera que, ante la nueva “sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa”, sus propias reflexiones fueran leídas en clave exotista, reanimando aquella vieja ilusión con que la enciclopedia europea redescubría cíclicamente las maravillas del Nuevo Mundo. Tal vez la protesta no fuese del todo ajena a las tesis de Alejo Carpentier, quien tres meses antes, en una conferencia pronunciada en Caracas, ceñía el nexo entre su teoría de lo real-maravilloso y lo barroco americano, al tiempo que festejaba el “modo totalmente barroco” en que los novelistas del *boom* producían “obras que traducen el ámbito americano”.² Curioso contraste: por esas mismas fechas Lezama insistía en la necesidad de mayores precisiones: “En América, en los últimos tiempos, se le cuelga la etiqueta de barroco a cualquier escritor que se sumerja en una proliferación, en una exuberancia. Y lo que voy a decir a usted ahora tiene directa relación con ese concepto”.³ Es sabido que la teoría carpenteriana del barroco americano se apoya casi exclusivamente sobre el principio de proliferación verbal. Sin embargo Lezama omite hacer referencias a su compatriota, así como Carpentier —cuyos textos tuvieron la fortuna de ser difundidos fuera de Cuba con anticipación— tampoco menciona al autor de *La expresión americana* a la hora de presentar su tesis sobre el barroco.

Esta brecha de silencio entre dos de los más grandes escritores latinoamericanos del siglo XX, ambos cubanos, coetáneos y fervientes americanistas, es por demás sugestiva. Si los dos, según palabras de Julio Cortázar, “defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica”⁴ —lo que implica pensar su barroquismo como emblema de una reivindicación continental—, por otro lado suponen divergencias no menos sustanciales. A continuación quisiera abordar esa región común, pero sobre todo algunas particularidades que distinguen ambas visiones de lo barroco-nuestro.

1. La riqueza de lo nuestro

Claro que la zona de confluencia no puede ser minimizada: el hecho de que tanto Lezama como Carpentier orienten sus reflexiones sobre el barroco americano en pos de una voluntad apologética estrechamente ligada al esfuerzo de exaltar las potencialidades de una cultura secularmente periférica, no es un dato menor. Para estos cubanos había llegado la hora de constituir y revalorizar una literatura a la vez enraizada en tradiciones locales y empujada hacia las alturas de un lenguaje universal. De allí el interés compartido en abandonar el realismo criollista —a su juicio inesencial—, en recuperar las instancias de “origen” (la naturaleza indócil de un territorio vasto, el legado de los pueblos indígenas, la experiencia fundacional de la Conquista), y en oponer a Europa una nueva literatura, a un tiempo antigua, joven y heterodoxa, hecha con la memoria de Occidente y la perspectiva de una mirada-otra, indómita y bárbara. Tanto para Lezama como para Carpentier lo barroco-nuestro se define *in nuce* por el supuesto de esta excentricidad.

En todo caso es posible descubrir un cierto consenso tácito respecto del esquema que opone una América *vital* a una Europa transida por el “cansancio clásico” (Lezama), la “impotencia” (Carpentier), o la “sospecha de culpa y superfluidad” (como más tarde diría Cortázar). Una Europa que a partir de la traducción del voluminoso tratado de Oswald Spengler —*Der Untergang des Abendlandes*— acostumbró a pensarse como una civilización en decadencia, o según visiones menos pesimistas: como un continente en agonía.⁵ El legado de las guerras mundiales favorecía la constitución de este nuevo paisaje cultural. La crisis de Europa traía consigo la derrota del eurocentrismo, y con ella el reforzamiento de los esfuerzos orientados a reivindicar la esfera de “lo propio” como creación autónoma del sujeto latinoamericano. Lezama y Carpentier inscribirían algunas de sus operaciones críticas en esta corriente de revisión y reconstrucción. Si Europa semejaba entonces la máscara de una tierra baldía, América sería para ambos un espacio exuberante, mágico, aun monstruoso, las viejas ilusiones de la Conquista serían exhumadas a fin de rehabilitar la extrañeza y el encanto de aquella mirada fundadora, y la opulencia del barroco, largamente desterrado a los suburbios de la teoría estética, volvería a ser apreciado como signo de una cultura a su vez marcada por un viejo menosprecio. Aquello que Lezama consideró “el complejo terrible del americano” era un fenómeno ligado a este mismo sentimiento de subordinación, y creo que es a la luz de esta voluntad de indagación, autonomía y revalorización que deberíamos comenzar a interrogar ambas teorías de lo barroco-nuestro.

2. Cansancio y esplendor

Tal vez no se haya enfatizado lo suficiente la coincidencia que ambos mostraron a partir de cierto momento respecto de la poética del surrealismo. “En una exposición de Roberto Diago”, conferencia pronunciada en 1948, es el primer texto en que Lezama esboza una teoría del barroco americano y una de las oportunidades en que nos recuerda su rechazo constante del método surrealista.⁶ Aquí no es tanto la artificialidad de un automatismo practicado al modo de la experiencia científica aquello que más critica, sino la copia de este método por aquellos artistas americanos a quienes “el zahorí de siempre” habría persuadido de la conveniencia de “hacer primitivismo” (p. 743). Esto, sugiere Lezama, es una especie de moda: desfile de “lo sucesivo”, alternancia de “metamorfosis”, producto de un cierto “cansancio tardío”. Lejos de ser lo que las modas dictan, el arte americano sería por el contrario “suma de estilos”, un “jardín” al que traer “todas las plantas”, ya que “[n]uestras manos y nuestros dedos son muy obstinados en convertir una sucesión en lo súbito” (p. 742). Este “súbito” o suma de estilos —esta *hybris*— vendría a ser la impronta original de *lo nuestro*: no un primitivismo impostado, sino el fruto de una desmesura histórica. Lezama vincula su visión del barroco americano con los atributos de esta mixtura y extiende además una serie de precisiones. La primera consiste en afirmar que “el barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro” (p. 744). Ya Helmut Hatzfeld había intentado demostrar que España no sólo era eterna y hondamente barroca, sino que había sido el centro histórico de irradiación del espíritu barroco en Europa.⁷ Aquí Lezama comienza a elaborar una hipótesis aun más ambiciosa: dirá que incluso ese único “valedero” barroquismo español no habría sido posible sin “la materia, plata o sueño, que dio América”, una inversión de roles que años después llamaría —parodiando la fórmula de Weisbach— “arte de la contraconquista”.⁸ El Descubrimiento y la subsiguiente amalgama de culturas harían así a la esencia del legítimo y más logrado barroquismo conocido en Occidente. Para “todos nosotros”, prosigue Lezama, el barroco fue “una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas”: *arribada* a una confluencia de miradas; *desembarco* en un espacio lejano, deseado, temido; *maravilla* procesada en la retorta de un *coitus* incesante: “la expresión de un súbito que rechazaba los olvidos de las sucesiones, las metamorfosis” (p. 745). Si la dinámica de sucesiones comporta de alguna manera el aniquilamiento de lo que precede (“lo nuevo es hermano de la muerte” decía T. W. Adorno),⁹ el “súbito” —fusión de lo presente y lo pasado, jardín o bosque de varia especie— supone la puesta en acto de un principio de vida, recreación o resurrección, que sería central en la visión lezamiana de lo americano. Por otro lado, puesto que este barroquismo habría sido engendrado por un acontecimiento único y extraordinario —el encuentro de Viejo y Nuevo

Mundo— no puede pensarse tampoco como un gesto de reacción dialéctica al modo alternante de lo clásico y lo romántico. De allí que “no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad” (p. 745) según decía Eugenio D’Ors.¹⁰ Para el cubano el barroco es en todo caso un hecho localizado y singular —una “cosa nuestra”— por más que su visión del fenómeno conserve algunos de los más típicos rasgos enumerados en el sistema dorsiano de dicotomías. Entre ellos —no menor— el de una *vitalidad* barroca diferenciada del sombrío *can-sancio* “clásico”, “crepuscular” o “tardío”.

En 1949 Alejo Carpentier daba a conocer en el prólogo a la novela *El reino de este mundo* su alejamiento del surrealismo y el primer diseño de su teoría americanista de lo real-maravilloso. Mediante este concepto, el novelista buscaba definir un cierto modo “nuestro” de mirar, de creer, y por consiguiente de ser, justificado por una premisa central: en América lo maravilloso conserva toda su vigencia porque mantiene intacta una “fe” en los misterios de “lo real” que la Europa racionalista había perdido. Privado de esta fe, el arte europeo se alimentaba de artimañas, “trucos de prestidigitación” que satisfacían pobremente la nostalgia de aquellos tiempos en que lo sobrenatural era percibido no como una extravagancia de la inteligencia, sino como una región más en el orden de lo posible. Carpentier contrasta en particular la academia surrealista, que conoció bien durante sus años en Francia, con su experiencia en Haití, que visitó en 1943 y cuyo impacto reconoce como disparador de este nuevo concepto. Aquel viaje le había sugerido la posibilidad de que lo real-maravilloso no fuese privativo del mundo haitiano sino un patrimonio del continente en su totalidad. De allí la hipótesis audazmente sintética con que cierra su texto: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” El énfasis de Carpentier en el carácter extraordinario del mundo americano suscita sin embargo algunos interrogantes. El primero de ellos consiste en preguntar *desde dónde* plantea su hipótesis, ya que la misma percepción de lo maravilloso supone un relativo situarse-fuera, un asombrarse de aquello que *no es* parte del mundo habitual, mientras que la fe en lo maravilloso se mueve en sentido inverso, tiende a convertir lo extraordinario en familiar, a naturalizarlo y a privarlo de extrañeza. Al recuperar un término tan propio de la narrativa del Descubrimiento y de la moderna poética surrealista, Carpentier parece querer contemplar América con ojos parecidos a los de aquella Europa de la que pretendía desprenderse, sustancializando en las tierras del Nuevo Mundo esa *nostalgia voluptuosa* del Paraíso de la que hablaba Eugenio D’Ors en su ensayo sobre *Lo barroco*. Aquí Carpentier todavía no introduce esta categoría pero ya delinea uno de sus rasgos dominantes: la exuberancia de lo maravilloso descansará en la base de su tesis barroquista. También en la visión lezamiana lo barroco y lo maravilloso se encuentran ligados, pero habrá sutiles diferencias en el modo de plantear la pertinencia de este enlace.

3. Lezama

La expresión americana (1957)¹¹ es el único ensayo extenso de Lezama planificado y publicado como una unidad, un texto indispensable para conocer su pensamiento americanista, su tesis acerca del barroco americano y su método poético de caligrafiar la historia. Este método parece deber bastante al propuesto por Worringer en la introducción a su estudio sobre *La esencia del estilo gótico*.¹² Allí el alemán planteaba, con Nietzsche y Simmel y contra el ingenuo realismo positivista, que todo conocimiento histórico es por fuerza una construcción condicionada por las circunstancias temporales que imponen sus límites a nuestra “estructura interna”, y que “cuanto más penetrante y fino sea un historiador, más hondamente ha de sufrir ataques renovados de resignación, al comprender que el *proton pseudos* de toda historia consiste en que, para concebir y valorar las cosas pretéritas, partimos por fuerza, no de *sus propios* supuestos, sino de nuestros peculiares ideales” (p. 9). De allí el compromiso y el riesgo que asume el investigador al iniciar su labor historiográfica, la que supone “un salto en lo desconocido, en lo incognoscible”, aventura para la que “no hay otra garantía de certeza que la intuición” (pp. 9 y 10). Leyendo a Worringer no podemos dejar de recordar el famoso *dictum* con que Lezama inicia el texto de *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante”. Esta afirmación, que en general ha sido leída como la clave de su estilo, aquí refiere en principio a otra clase de problema: *lo difícil* reside en intentar ese *salto* que enfrenta al historiador con la tarea de *amplificar su propio yo* (Worringer, p. 10) y partir al encuentro de “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica” (Lezama, p. 279). *Lo difícil* radica en ese esfuerzo de invención por el que el “sujeto metafórico” procura establecer un diálogo vivo y vivificante con aquello que lo incita desde el pasado.

A pesar de los posibles ecos de Worringer en el planteo introductorio de *La expresión americana*, Lezama no menciona su nombre sino que apela a otro paradigma teórico: la “técnica de la ficción, preconizada por Curtius” (p. 286). En rigor fue Arnold Toynbee —citado por Curtius— quien propuso esta técnica particular, pero esto no importa demasiado: es obvio que Lezama sigue las reflexiones del filólogo alemán al momento de proponer su método “poético” de hacer historia. La coincidencia con Curtius se hilvana además a través de otro nombre: Henri Bergson es el referente en que el autor de *Literatura Europea y Edad Media Latina* se apoya para enfatizar el rol activo que juega en la historiografía aquello que el filósofo francés había llamado la *fonction fabulatrice*. Existía por otra parte una zona capital de convergencia: tanto Curtius como Lezama se mostraron interesados en rescatar extensas y profundas continuidades en el vasto *fluir* de la historia. Ambos vieron en la recuperación de estas pervivencias un modo de autoconocimiento, preservación y recreación con fuerte incidencia en el futuro de la cultura. Para Lezama se trataba de asumir una grave responsabilidad: “Todo

tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (p. 286). Otra vez aquí reaparece como contrapartida el fantasma crepuscular encarnado por el fatalismo de Spengler —negador tendencioso de toda utopía—¹³ y por el “neoclasicismo *a outrance*” de T. S. Eliot, para quien la medida de toda realización cultural se remonta al modelo de los maestros antiguos, quedando a los modernos “tan sólo la fruición de repetir, tal vez con nuevo acento” (p. 286). Esta clausura pesimista tenderá a ser identificada por Lezama con el espíritu europeo en general, en tanto las virtudes ligadas a la fuerza regenerativa de una cultura viva y abierta buscarán ser emplazadas en suelo propio. Aquí es donde el concepto de barroco americano comienza a jugar un papel definitorio.

¿Cómo se caracteriza este barroquismo y qué relación guarda con el desarrollo histórico de “la expresión americana”? En este ensayo Lezama amplía las cualidades del barroco enunciadas en la conferencia de 1948, volviendo a recordar que no se trata de una constante universal sino de un fenómeno particular —no tan sólo un estilo artístico, sino un modo de vida y una *forma mentis*— propio de los siglos XVII y XVIII. Estos rasgos son: 1) *tensión* de culturas —y también saboreo de cultura; 2) *plutonismo*, en su doble sentido mítico de fuerza que preside las grandes mutaciones y de rebelión luciferina, subversión y revulsión que viola, desafiante, el orden inmutable de las cosas; 3) *plenitud* y sobreabundancia de vida: un errar de formas en devenir, un refinamiento de sensualidades, una voluptuosidad de lo multiforme, una teocracia que sacraliza el mundo y un arraigo que asegura la permanencia en la diversidad; y 3) por último, el gesto de la *contraconquista*: facultad americana de infundir sus dones enriquecidos en quien se presume conquistador.

Estos caracteres, en principio ceñidos al período barroco, en adelante serán tácitamente adjudicados a la expresión americana en su totalidad, sugiriendo así la idea de que constituyen una suerte de huella indeleble en la memoria del Nuevo Mundo. Esta huella sería a su vez el producto de un maridaje fundacional: el de la tierra que recibe y el desembarco que fecunda. De él nacería la figura del *señor barroco*, “auténtico primer instalado en lo nuestro”, prototipo vernáculo semejante al “hombre gótico” en la Alemania de Worringer. El imaginario “banquete literario” que concita figuras de todas las épocas, desde Góngora hasta Cintio Vitier, no hace otra cosa que subrayar la sugestión de que *lo nuestro* es en definitiva un dilatado y transhistórico festín barroco. Sobre los recortes epocales Lezama privilegia en todo caso la dimensión espacial: América es, ha sido y será un “espacio gnóstico”, una mesa en la que se degustan todas las exquisiteces del saber, un jardín o un bosque al que se traen todas las plantas. Mediante éstas y otras metáforas el ensayo configura la imagen (o como dice el poeta: la *imago*) de un origen

y de un destino. Hacia el final del texto Lezama comienza a insinuar el diseño teleológico que ha ido bordando a través de las cinco etapas en que segmenta su historización de América:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisajes, por sus dones sobrantes. El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza. ¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y por África, y sí, en su totalidad en América? Porque ese espacio gnóstico, esperaba una manera de fecundación vegetativa, donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión, esperaba que la gracia le aportase una temperatura adecuada, para la recepción de los corpúsculos generatrices. (387)

Es notable cómo Lezama evita mencionar la violencia de la Conquista y en cambio prefiere enfatizar el *simpathos*, la confluencia de miradas y su “inmediata comprensión”. De aquel desembarco provenía el *pasmo de maravillas* de que hablara en 1948: sueño de poetas y navegantes que llegaba para quedar impreso en la faz del continente. Si esta impronta pudo pervivir es porque respondía a un destino escrito en el cuerpo, y porque no era la consumación de uno, sino de dos deseos. La América precolombina era ya en potencia un espacio gnóstico, un mundo curioso y abierto que Lezama ilustra con el mito maya de los hombres de maíz: homúnculos hechos con la sustancia de su alimento, ancestros a la espera de “la temperatura adecuada para la recepción de los corpúsculos generatrices”, a la vez objetos de la fecundación y sujetos de una asimilación transfiguradora. Comer/incorporar/conocer/transmutar son acciones contiguas en la cadena metafórica que guía hacia esa *imago* que el ensayo termina de configurar en sus últimas páginas. Es en buena parte el relato de un *thelos* salvador, cuyo escenario es Occidente y cuya acción consiste en revelar de qué modo América ha sido y seguirá siendo “la inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo” (p. 389). Al modo de círculos concéntricos, cada una de las etapas en este desarrollo que va desde la hora del sueño y la espera hasta la del recuento y las sumas críticas, permanece viva y actuante en el seno de un organismo que se presenta en expansión. Si por un lado Lezama rechaza el biologismo “fatalista” aun vigente en Spengler o D’Ors, por otro capitaliza sus metáforas con el fin de imaginar la forma de aquello que rompe con todas las determinaciones: un

“protoplasma incorporativo”, una *bio*-lógica de la metamorfosis perpetua. Una de las figuras paradigmáticas de este ser-en-devenir —permanencia en (y de) la mutación— es la síntesis proliferante del Aleijadinho, cuya lepra, “gran lepra creadora del barroco nuestro” (p. 325), Lezama emplea como símbolo del mejor barroco americano y a la vez como emblema de una cualidad que tiende a erigirse en permanente.

Símbolos y analogías tomados del campo científico, de la alquimia esotérica, de los mitos, del arte y la literatura, y en el centro de la *imago* —nunca se explicita sino a través de esta explosión semiótica—, el yo-Lezama como sujeto metafórico: un yo que se expande y *salta* al encuentro de *lo incognoscible*, un *auctor* que se asume responsable de su *inventio*, y ante todo una voluntad consciente de la necesidad de instaurar una nueva visión de América. El tejido de esta *imago* no oculta su ingente deseo de conjurar, no sólo el hastío de las conciencias europeas, sino el “complejo terrible” de aquellos americanos que se piensan incapaces de expresión. Este diálogo, este cruce de miradas y este ajuste de cuentas con el Viejo Mundo constituyen el soporte del americanismo lezamiano. Como subraya en la síntesis final, se trata nada menos que de recordar a los tributarios del orgullo europeo en qué medida el aporte americano había hecho posible el futuro de Occidente. La “gran lepra creadora del barroco nuestro”, producto de una *hybris* original y de una reconquista que no cede al paso de los siglos, sería la garantía de esta permanente y promisoría regeneración.

4. Carpentier

Siete años más tarde Alejo Carpentier publicaba su propia tesis acerca de lo barroco-nuestro en “Problemática de la actual novela latinoamericana”, un texto cuya nota más saliente quizás sea el hecho de que no sólo provee un diagnóstico del estado “actual” de la ficción latinoamericana, sino que procura encausar bajo signo barroco el desarrollo de toda una novelística.¹⁴ Según este texto, la problemática que enfrentan los escritores del continente reside en hallar el modo literario de universalizar su mundo local —que vuelve a suponerse así como un mundo “nuevo”— pintando con abundancia de palabras aquello que el archivo de la imaginación extranjera ignora. Esta era en su opinión la gran “tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano”: la de traducir sus “contextos” (naturales, históricos, sociales, etc.) de manera que se tornen comprensibles a lectores de todo el planeta. Ni más ni menos que de esta imperiosa “necesidad de nombrar” provendría según Carpentier la necesidad correlativa de elaborar una prosa barroca. La falta de una tradición consagrada obligaría a desarrollar un estilo saturado de pormenores descriptivos, y esta forzosa proliferación verbal habría de constituir una de las marcas dominantes en la actual y futura novela latinoamericana. De allí el esfuerzo que según Carpentier “se impone” al escritor en la misión adánica de

representar cada fragmento de un mundo sin precedentes, labor para la que incluso facilita una técnica: “Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte —literariamente hablando, en este caso— el propósito se logra. El objetivo vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo” (p. 26).

Así Carpentier deja implícita la idea de que el estilo barroco se define básicamente por el *quantum* de recursos lingüísticos destinados a corporizar el signo invisible. También se muestra llamativamente seguro de la eficacia de este método, “una actitud no muy moderna frente al lenguaje” al decir de Irlemar Chiampi, que presupone plena confianza en los poderes miméticos de la representación.¹⁵ La poética lezamiana no podría coincidir con ninguno de estos aspectos. Menos aun con el privilegio de ese lector modelo que no deja de asediar a Carpentier y a cuyo juicio somete toda una literatura —el virtual lector europeo—, o con el sesgo didáctico y preceptista —también en este sentido “neoclásico”— de un ensayo cuyo corolario no deja alternativas: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (p. 28). ¿Había otras razones para afirmar esta certeza, aparte de la “necesidad de nombrar” lo real-americano?

Con igual convicción Carpentier propone un motivo de raíces más remotas: “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” (p. 27, subrayado mío). Habría así una antigua tradición barroca en América Latina, que el ensayo explica por dos motivos: la tarea de *colorear* aquello que reposa en silencio, y el esfuerzo suplementario de nombrar una naturaleza *ya por sí y desde siempre* barroca. En este segundo argumento descubrimos un giro similar al efectuado en la naturalización del concepto de lo real-maravilloso: se trata de reificar en suelo americano aquello que procede de la *aisthesis* europea. Una vez más Carpentier contempla América con los saberes del Viejo Mundo, al tiempo que procura velar la extrapolación de esta mirada haciendo de lo barroco una realidad válida y existente por sí. Lezama también busca reactivar el asombro que desde la primera carta de Colón había fraguado la figura de un mundo maravilloso, pero como se verá más tarde está lejos de asignar la forma de aquel “pasma” a la naturaleza misma del continente. Lezama mantendrá siempre la diferencia radical que distingue lo natural del paisaje, la “primera” de la “segunda naturaleza”.

En la conferencia de 1975 titulada “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier dará a conocer un desarrollo más completo de estas cuestiones.¹⁶ El andamiaje conceptual que en esta oportunidad detalla como sostén de su tesis, hace resonar en la memoria de sus lectores ciertas nociones que Lezama venía exponiendo

desde 1948, aunque los presupuestos y las consecuencias de sus reflexiones serían diferentes, e incluso opuestos a los de su compatriota. La mayor discrepancia consiste en adoptar el esquema de Eugenio D'Ors y en aplicar su idea de un "espíritu barroco" universal al concepto de lo real-maravilloso americano, de modo que ambos prácticamente se identifican y confunden. En este punto, premisa mayor de su tesis, Carpentier no admite vacilaciones: a su juicio el barroquismo "tiene que verse" de acuerdo con la teoría "irrefutable" de D'Ors, y por lo tanto es preciso "borrar de nuestras mentes" el "error fundamental" de estimar—como el no citado Lezama— que "el barroco es una creación del siglo XVII" (p. 110). El esquema resultante hereda todas las debilidades criticadas a D'Ors.¹⁷ Carpentier intenta llegar a tal punto de abstracción que tiende a simplificar y a generalizar en exceso, subsumiendo masivamente bajo una caracterización formalista, atemporal y claramente eurocéntrica de "lo barroco", fenómenos de la más variada especie. Así descontextualizados, hacen parte de su eje barroquista tanto la escultura indostánica como la literatura irania, la "enteramente barroca" ciudad de Praga, *La flauta mágica* de Mozart o la arquitectura gótica. No hay fronteras cronológicas, geográficas o culturales para la manifestación de este "espíritu", que es siempre y en todo caso un espíritu de ruptura, mutación e innovación. Aquí se hace evidente en qué medida el razonamiento de Carpentier se encuentra marcado por la experiencia del vanguardismo.¹⁸ La violación del orden y la pureza "clásica" o "academicista" es para él *el* gesto de "lo barroco", lo que le permite considerar todo el romanticismo, todo el surrealismo, y en general, toda revolución hacia "un orden nuevo en la sociedad" como epifanías de este espíritu. A diferencia de Lezama, que piensa menos en términos de avance que de recreación acumulativa y expansiva, Carpentier encuentra en lo barroco una categoría aliada a cualquier forma de progresismo.

5. Sobre el origen y sus consecuencias

Si una de las mayores discrepancias teóricas entre ambos cubanos reside en pensar el barroco americano como una constante universal o como un suceso particular, la otra se desprende de cómo cada uno concibe su razón primera: el origen de las fuerzas que desatarían este barroquismo. Ya hablamos parcialmente de esto en las páginas anteriores, pero sería interesante ahora preguntarnos qué consecuencias supone dicho origen en el campo de la praxis literaria. Este es el tipo de interrogante que pone al descubierto no sólo las posibles divergencias conceptuales entre ambos escritores, sino la enorme diferencia en el modo de expresarlas.

Lezama, sabemos, no es precisamente un cultor de la claridad expositiva. Su *imago* de América se constituye en buena medida con estrategias similares a las del poema, que alguna vez definió como "un cuerpo, una sustancia resistente encla-

vada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*".¹⁹ Esta *poiesis* (creación o construcción) no es una tarea exclusiva del poeta sino que implica la colaboración recíproca del lector, a su vez devenido en "sujeto metafórico". De modo que si en la lectura es posible asegurar la "pervivencia" de la acción poética (creadora), no parece asegurada en cambio la posibilidad de un sentido tranquilizadamente estable y transmisible. Creo que Lezama desea subrayar el carácter poético de su interpretación histórica no sólo atribuyéndose la función de sujeto metafórico —intérprete libre del "paisaje" americano—, sino haciendo que también el lector enfrente la deriva metafórica de su propio texto. De allí el sentido bifronte de la advertencia inicial ("Sólo lo difícil es estimulante"), referida a un tiempo a su propia labor re-inventiva y a la de sus lectores. Ahora en relación a la pregunta sobre el barroco, pienso que el ensayo evita hacer afirmaciones taxativas pero a fin de *insinuar*, en la malla polisémica de sus símbolos y analogías, que los atributos de lo barroco-nuestro fueron gestados en el siglo XVII por una extraordinaria hibridación de culturas y desde entonces constituyen la posible cifra de ese ser-en-devenir que caracterizaría según Lezama el universo americano. En otra ocasión también hablaría de "elementos barrocos" en las crónicas de Indias,²⁰ pero creo que esto no invalida lo que parece ser una premisa incontestable: aquello que Lezama denomina "barroco" aparece siempre ligado a una *hybris* original, en el triple sentido etimológico de esta palabra: como *desmesura*, como *mezcla* y como *bastardía*.²¹

Carpentier prefiere poner en claro sus ideas sin prestar demasiado espacio a la creatividad del lector. Para él es un hecho evidente, y así lo hace saber, que "América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre", incluso desde mucho antes de que se produjese el histórico encuentro del español y el americano.²² Esta condición se remontaría a la esencia de un "ser" inmemorial, y arraigaría en última instancia en la "pulsión telúrica" de una naturaleza en sí barroca y barroquizante, anclaje primordial de lo barroco-nuestro.²³ Si por un lado Carpentier insta a los novelistas contemporáneos a practicar una prosa laboriosamente profusa, destinada a "traducir" la realidad del Nuevo Mundo, por otro refuerza la exhortación aduciendo que esta mimesis supone en todo caso menos una elección que una inclinación *naturalmente* dada. Ya que la forma —por sí barroca— de la naturaleza americana se presume como el modelo informante de su expresión literaria, Carpentier no encuentra reparos en deducir que "nos encontramos con que eso conduce *lógicamente* a un barroquismo que se produce *espontáneamente* en nuestra literatura" (p. 124, subrayados míos). Esto le permite sostener la idea de que existe un barroquismo "espontáneo" en el modernismo, en el criollismo y en la novelística del *boom*, legítimas y originales vertientes literarias que América Latina ofreció y ofrecería al mundo. Carpentier combina un mandato terminante (el de que los novelistas *deben ser*

“testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana”, p. 125) con una hipótesis determinista (la de una *natura naturans* barroca), y de allí deriva una prognosis de acento paradójico: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aun nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas” (p. 126). En este *clasicismo barroco* residiría el nuevo vanguardismo de América Latina y la promesa que su cultura reserva al futuro de Occidente.

En *La expresión americana* Lezama llegaba a una proposición parecida al concluir que América es, y fue siempre, la “inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo”, una virtud asegurada por la lejanía de sus tierras, la sobreabundancia de sus dones y una inagotable capacidad de recreación. También en su tesis la cultura del barroco cumple una función paradigmática, concentrando los rasgos de un “ser” cuya identidad reposa en el incesante juego de las mutaciones. ¿Pero también para Lezama el fondo último de este “ser” radicaría en la “pulsión telúrica” de las formas naturales?

Una de las afirmaciones más rotundas de *La expresión americana* es la siguiente: “lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos” (p. 290). Lezama arroja esta definición luego de lamentar ese “complejo terrible del americano” que consiste en “creer que su expresión no es forma alcanzada sino problematismo a resolver”, un complejo innecesario que nacía de la inhibición ante Europa y cuya consecuencia era el empobrecimiento de una literatura limitada a los tópicos del color local. Poco antes Jorge Luis Borges había tratado el mismo problema, planteando a su vez el falso conflicto que consiste en cuestionar los derechos del americano a la cultura del Viejo Mundo.²⁴ La opinión de Borges era muy clara y contradecía los prejuicios del nacionalismo criollista: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”, porque los argentinos, los sudamericanos en general, “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (pp. 272-273).²⁵ Borges asentaba de este modo toda una reivindicación de los privilegios que proporciona el hecho de situarse en una relativa marginalidad, en una postura menos solemne ante la cultura que permite al escritor moverse con agilidad a la vez dentro y fuera del juego europeo. La marca de *lo propio* sería en todo caso el fruto residual de este movimiento, una condición que no puede ser impuesta o fraguada, “porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (p. 274).

Lejos de pensar en términos de “pulsión telúrica”, creo que Lezama está afirmando algo más cercano a Borges cuando dice que “lo único que crea cultura es el paisaje”. En este caso “paisaje” no significa algo así como la visualización de una “cierta extensión de terreno”, según define el diccionario (RAE), sino que

alude a un trabajo de creación o invención (nuevamente una *poiesis*) de tipo intelectual. Se trata de *reducir* la naturaleza a la altura del hombre, de *adquirir* un “punto de mira”, un “campo óptico” y un “contorno”, formas que definen la mirada singular del sujeto en tanto miembro de una cultura. En diversas oportunidades José Ortega y Gasset había propuesto un concepto parecido de “paisaje”, vinculando esta noción a la de *estructura, perspectiva y circunstancia*. Según Ortega el “tema de nuestro tiempo” consistía justamente en abandonar la ilusión de una realidad única, absoluta y posible de ser conocida mediante el uso correcto de la razón, a fin de tomar conciencia del carácter circunstanciado, vital y relativo de todo sistema filosófico. De allí la importancia del punto de vista como dispositivo estructurante de realidad y como instancia reveladora de subjetividades. Sólo es posible conocer mediante “la reducción o conversión del mundo a horizonte”, decía Ortega, y “la peculiaridad de cada ser, su diferencia individual, lejos de estorbarle para captar la verdad es precisamente el órgano por el cual puede ver la porción de realidad que le corresponde”.²⁶ Recíprocamente, esta *porción de realidad* singulariza al sujeto en la medida que describe el campo de su visión; algo distinto pero no del todo ajeno a la definición de “paisaje” que provee el diccionario: “extensión de terreno que se ve desde un sitio”, sólo que en este caso se trata de una *vista* intelectual que el individuo configura con la mediación de sus saberes, su historia personal y sus tradiciones. Así decía Ortega en *Meditaciones del Quijote*: “Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo”.²⁷ De este modo quedaría eliminado el problema de recortar el campo de *lo propio y lo foráneo*, ya que cuanto mayor sea la integración al mundo —y la incorporación de ese mundo al propio— mayor será la extensión en que la mirada podrá revelar su contorno intransferible.

Es bueno recordar que *también* en las meditaciones de Ortega latía la voluntad de superar los dilemas del aislamiento y sus rencores, viejos conflictos de esa España que el filósofo quiso reinsertar en Occidente. Creo que aquello que se ha visto como el “canibalismo” o el “parricidio” lezamiano se relaciona con esta solución que Ortega reiteró hasta el cansancio: somos lo que vemos, somos lo que incorporamos, somos el producto de una circunstancia que siempre puede enriquecerse.²⁸ También coincidiría con esa *fatalidad* de la que hablaba Borges, la idea de que en el acento, en el modo de tratar “todos los temas europeos”, se revela aquello que Lezama alguna vez llamó “el sobrante inesperado” de la sensibilidad, el vestigio de lo propio.²⁹ Creo que Lezama se sitúa en esta línea de reflexiones cuando habla del “paisaje” americano, un paisaje cuya monstruosidad dependería menos de la exuberancia de sus árboles, el caudal de sus ríos o la extensión de sus tierras, que de las huellas de una historia signada por la *hybris* y la *lejanía*: una lejanía que permitió y permitiría imaginar América como una “con-

fluencia”, una “tentación *inconnu*” y un “pasma de maravillas”; una lejanía *insular* en sentido lato que facilitaría el diálogo y la integración con esa “universalidad de las corrientes marinas” que según Lezama alimenta culturas “abiertas” como la americana.³⁰

Jardín, bosque o selva de varia lección, banquete literario, paisaje *de maestra monstruosidad*: Lezama teje su tapiz de América con la materia de los símbolos y una prolífica red de analogías. Así despliega un paisaje, *su* paisaje imaginario, poderosamente alusivo y elusivo cuando se trata de fijar definiciones. La *curiosidad* y el *plutonismo* barrocos de que hablara en *La expresión americana* reaparecen entonces articulando la lógica de su discurso, de modo que no importa tanto *si creemos* en la hipótesis de un mundo barroco, proliferante o monstruoso: aquello que se hace obvio al ingresar en su espacio textual es que todos los atributos que confiere a la cultura americana se consuman antes que en ningún otro sitio en la trama de su escritura. Como ouroboros, Lezama se muerde la cola: su imagen de América es al mismo tiempo la proyección y la legitimación de una poética personal; el yo-Lezama, sujeto metafórico en expansión, presente y oculto en el seno de los enlaces, espera, sugiere, interroga. Y es siempre un yo-poeta el que se proyecta en el cuerpo monstruoso de este prisma, quien *salta* a la busca un nuevo paisaje, un nuevo discurso y una nueva mitología de lo americano en los que comprenderse a sí mismo y fascinar. Pero Lezama no impone su barroquismo. No lo supone tampoco como una especie de *fatum* estilístico extensible a todos los escritores de América. Precisamente porque se muestra como la razón constructiva de su objeto (una posible imagen o poema de lo americano) y se disgrega en una suerte de estallido metafórico (“fuego originario que rompe los elementos y los unifica”), no pretende estar develando, al modo de un ojo imparcial y transparente, la forma objetiva de “lo real”. Por eso no puede haber una normativa de lo barroco en sus textos. Si Lezama sugiere la posibilidad de un barroquismo que perdura en la historia del continente, éste sería en todo caso el de una creatividad abierta a las variaciones, una inclinación cuya mejor cualidad reposa en la constancia de un solo principio: lo plural, lo impuro, lo impredecible de la *hybris*.

Carpentier en cambio prefiere imaginar su objeto (lo real-maravilloso y lo barroco americano) como exterior, y respalda sus afirmaciones mediante esta impresión de objetividad. De allí la dureza de algunas aseveraciones, cuya validez parece descansar en la autoridad que el ensayista se asigna como enunciador de verdades. Si Lezama dificulta la tarea del lector al otorgarle protagonismo hermenéutico, Carpentier la simplifica exponiendo sus argumentos con claridad, cerrando al máximo la fuerza polisémica del sentido y reduciendo también el margen de libertad conferido al lector. A diferencia de Lezama —que estalla en su objeto a la manera plutónica del señorío barroco—, Carpentier se preserva y preserva al lector de *lo difícil* lezamiano: sencillamente, en un lenguaje accesible por su claridad, enseña, sanciona, dictamina. No desea poner en primer plano la

subjetividad de su visión, sino la inobjetabilidad del objeto y su magisterio. En buena medida estaría contradiciendo entonces aquello que predica al presumirse barroco, al propugnar el barroquismo y al atribuir a este “espíritu” todas las cualidades relacionadas con la libertad, la rebelión y la ruptura. El gesto paradójico de promover una normativa de lo que define contrario a la norma, aflora imprevistamente en el entusiasmo profético de ese anuncio final, que es también una exhortación y un deseo: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco”. De hecho por un tiempo el pronóstico se cumplió: el interés en el barroco, el neobarroco e incluso en la propuesta de pensar una nueva *età barocca* con rasgos afines a la cultura postmoderna, tuvieron su momento de auge entre los 70 y principios de los 90 tanto en América como en Europa, y encontraron un campo propicio en la literatura latinoamericana de aquellos años. Tal vez Lezama, testigo de esta tendencia, temiese en 1975 la dilución y la banalización de un concepto para él tan caro. Siempre atento al peligro de las modas y los *slogans*, tal vez temiera también que sus propios textos fuesen confinados bajo el sello único de un nuevo barroquismo al uso.

Notes

¹ J. Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998, p. 419.

² A. Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 108-126. (Cita de la p. 125). Conferencia pronunciada en Caracas, el 22 de mayo de 1975. (*Ensayos*: en adelante: *E*).

³ I. González Cruz, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, 2000, p. 43. (Fragmento de la entrevista realizada por G. Jiménez Emán, “La imagen para mí es la vida”, en *Talud*, Mérida, Venezuela, n° 7/8, mayo 1975, p. 4).

⁴ J. Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima”, en P. Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 166.

⁵ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Calpe, I: 1923, II: 1926. (Ed. original: *Der Untergang des Abendlandes*, Munich, I: 1918, II: 1922). M. Zambrano, *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

⁶ J. Lezama Lima, *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 742-747. (En adelante: *OC*, II).

⁷ H. Hatzfeld, “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII”, *Revista de Filología Hispánica*, n° 3, 1941, pp. 9-23.

⁸ *OC*, II, p. 303. W. Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942. (Ed. original: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921).

⁹ T. W. Adorno, “Filosofía de lo nuevo”, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, p. 36.

¹⁰ E. D’Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993. (Ed. original: *Du Baroque*, París, 1935).

¹¹ *OC*, II, pp. 277-390.

¹² W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. (Ed. original: *Formprobleme der Gotik*, Munich, 1911). El pensamiento alemán divulgado por J. Ortega y Gasset a través de la *Revista de Occidente* y la *Biblioteca de Ideas del siglo XX* ejerció una influencia importante en escritores como Lezama y Carpentier. Sobre Worringer en particular, cf. R. González Echevarría, “Apetitos de Góngora y Lezama”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n° 92-93, jul./dic. 1975, p. 482.

¹³ Cf. T. W. Adorno, “Spengler tras el ocaso”, en *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Sarpe, 1984, pp. 55-56.

¹⁴ *E*, pp. 7-29. Publicado originalmente en *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1964.

¹⁵ I. Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, p. 102.

¹⁶ *E*, pp. 108-126. Publicado en *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976.

¹⁷ Cf. R. Wellek, "El concepto de barroco en la investigación literaria", *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 70.

¹⁸ Para R. Rojas el modelo vanguardista de hecho organiza su visión de la historia nacional: "Carpentier es el único de los grandes escritores cubanos que ha defendido una idea vanguardista, plenamente moderna, de la cultura" (*Un banquete canónico*, México, FCE, 2000, p. 78).

¹⁹ "Órbita de Lezama Lima", entrevista de A. Álvarez Bravo, en P. Simón (ed.), *op. cit.*, p. 57.

²⁰ Cf. I. González Cruz, *op. cit.*, p. 43.

²¹ No hace falta comentar la función capital de la *hybris* (soberbia, orgullo desmedido) en la tragedia clásica (cf. P. Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983). En latín la palabra adopta otros significados, en cierto modo vinculados, al igual que en la tragedia, con la idea de desborde o transgresión: *Hybrida, -ae*: "m., híbrido, de raza mixta, bastardo", e *Hibrida, -ae*: "m.f., híbrido, de raza mixta; producto del cruce de dos animales diferentes // hijo de padre libre y de madre esclava o de padre romano y de madre extranjera." (Cf. S. Segura Murguía, *Diccionario etimológico latino-español*, Madrid, Anaya, 1985).

²² "Lo barroco y lo real maravilloso", *E*, p. 116.

²³ "Nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo–, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos" (*Ibidem*, p. 123).

²⁴ "El escritor argentino y la tradición", conferencia que Borges pronunció en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, a fines de 1951. El texto fue luego publicado en *Cursos y conferencias* (1953) y más tarde en la revista *Sur* (nº 232, ene.-feb. 1955, pp. 1-8), de donde pudo leerlo Lezama. Utilizo la edición: J. L. Borges, *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé, 1993, pp. 267-274.

²⁵ J. L. Borges, "El escritor argentino y la tradición", *ibid.*, pp. 272-273.

²⁶ J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Losada, 1984, p. 89.

²⁷ *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 30.

²⁸ Cf. I. Chiampi, "La expresión americana de Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del canibal", *Escritura*, nº 10, 1985, pp. 103-115. A. Cruz-Malavé, *El primitivo implorante. El sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Ámsterdam, Rodopi, 1994.

²⁹ "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", *OC*, II, p. 51.

³⁰ Cf. "Recuerdo de Humboldt", *OC*, II, p. 586.

María Guadalupe Silva es Licenciada en Letras (Universidad Nacional del Sur, Argentina, 1997, orientación en Literaturas Hispánicas) y actualmente desempeña como Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina (Beca de Postgrado). Con la ayuda de esta beca desarrolla su Doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de la Dra. Celina Manzoni. Su lugar de trabajo es el Instituto de Literatura Hispanoamericana (Buenos Aires, UBA). También forma parte del Proyecto de Investigación que dirige la Dra. Manzoni en la misma universidad ("Errancia y escritura. Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea"). Anteriormente trabajó como docente en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, 1994-2003) en las materias "Introducción a la Literatura" y "Literatura Española II" (Siglo de Oro), y obtuvo premios y becas que le permitieron dedicarse a la investigación. En este momento está realizando su tesis de Doctorado sobre la obra de José Lezama Lima.