

# Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy



Guadalupe Silva

CONICET - UBA

En una carta del 3 de agosto de 1975, José Lezama Lima se confesaba francamente harto de la moda barroquista:

Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. [...] 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. (Lezama, 1998: 419)

¿Y él mismo? ¿Qué decir de su propia *manera*? En esta carta a Carlos Meneses Lezama no habla de sí mismo,<sup>1</sup> pero se muestra irritado por la banalización de un concepto que obviamente le importa y considera ligado a su obra literaria. Desde la publicación de *Paradiso* (1966), Lezama era considerado por la crítica, junto a Alejo Carpentier, como uno de los grandes novelistas barrocos del continente.<sup>2</sup> Su concepción del barroco, sin embargo, no se prestaba al debate crítico y estaba tan lejos de promover una poética “aplicable” como de suscribir, inversamente, la idea de un “espíritu” barroco transhistórico, a la manera de Carpentier. En *La expresión americana* (1957), su ensayo más conocido sobre el tema, Lezama recortaba el período con precisión quirúrgica: “Ese barroco nuestro, que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración” (Lezama, 1977: 305). El barroco aparecía allí como el estilo propio de cierto momento americano, lo cual no impedía que reconociera continuidades, pervivencias, rasgos peculiares de una gran tradición, como se ve en esa otra entrevista de 1976, casi contemporánea de su carta a Meneses, en la que define cautelosamente el fino hilo de un posible barroquismo americano, ya no reconocible en la simple exuberancia ni en la proliferación, sino en “una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere” que absorbería y se distanciaría de los estilos europeos (Lezama, 1976: 46).

Lezama estaba dispuesto a indagar el barroquismo en la cultura americana, pero de ningún modo iba a abonar una preceptiva que pudiera servir como programa de lectura y escritura. Me gustaría sugerir que su interés en el barroco se relacionaba con el proyecto de *crear* un lenguaje literario propio, personal, anclado en una tradición cultural específica, reconstruida en su vasta producción escrita con una erudición caótica y torrencial. Esa tradición sobre la que él mismo se asentaba, se remontaba, en primer lugar, a España, como se advierte en sus primeros textos dedicados a

1. El epistolario de Lezama publicado por su hermana Eloísa no incluye la carta de Meneses (Lima, 1929), pero se intuye el interés de este periodista y escritor peruano en la opinión de Lezama acerca de un asunto que, en ese momento, era de completa actualidad. En mayo de ese mismo año, Alejo Carpentier había pronunciado en Caracas la conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” que comentaremos más adelante.

2. Es notable el hecho de que ninguno de ellos se refirió al otro de manera pública en estos términos. Con respecto a la identificación de Lezama como escritor “barroco”, resulta sintomático que, antes de los años sesenta –o sea antes de que Carpentier comenzara a publicar sus ensayos sobre el tema–, la crítica no había hecho hincapié en su barroquismo, si bien sí se lo señalaba como un poeta hermético y “difícil”.

3. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (La Habana, Úcar y García, 1938) se tituló el ensayo que resultó del diálogo sostenido con el poeta español en un encuentro de 1937.

4. El ensayo de Max Scheler, *El resentimiento en la moral* (Madrid, Revista de Occidente, 1927) formó parte de la biblioteca origenista y se encuentra comentado, en la ficción, por los personajes de *Paradiso* (Lezama, 1993: 504, nota 20). En su carta a Meneses Lezama remite a la misma noción: “La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento” (Lezama, 1998: 419).

5. Me refiero al Martí modernista y simultáneamente crítico de la modernización que reflejan, por ejemplo, las crónicas norteamericanas analizadas por Julio Ramos (1989). Lezama se inscribe, en este sentido, en una tradición no solo representada por Martí, sino también por modernistas como Rubén Darío y José Rodó, a quienes sin embargo no reconoce el papel fundacional que sí atribuye al del héroe cubano: “José Martí fue para nosotros el único que logró penetrar la casa del alibi. El estado místico, el *alibi*, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas” (*Orígenes*, 1953, n° 33, p. 3). En *La expresión americana* (1957) Lezama va a atribuirle el mismo papel inaugural, ahora con relación al continente.

6. Vale mencionar además que Carpentier y Sarduy vivieron en la misma ciudad (París) durante doce años, desde 1968 hasta 1980, año del fallecimiento de Carpentier.

7. Lezama ligó su teoría poética a una poética de la pose, como se ve, por ejemplo, en sus desconcertantes boutades al periodismo: “A mí nunca me ha interesado publicar sino hacer, como aquel noble inglés que escribía sus poemas en papel de cigarrillos y después se los fumaba y exclamaba: lo interesante es crearlos” [“Interrogando a Lezama Lima”, Simón, 1970: 11]. Esta actitud risueña cambió (se ensombreció) a partir del caso Padilla y el llamado “Quinquenio Gris”. Sobre la imagen pública de Lezama, véase Espinosa 1986 y Silva 2012.

Garcilaso, Góngora y San Juan de la Cruz –los poetas-númenes de la Generación del 27–, así como en aquel “Coloquio” magistral con el poeta español Juan Ramón Jiménez en el que presentaba por primera vez su proyecto literario.<sup>3</sup> Esa tradición era a su vez fuertemente *latina*, en el sentido francés del término, heredera de Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Gide, también muy presentes en su poesía y su reflexión poética desde “Muerte de Narciso” (1937), poema que preludia en más de una forma su obra futura (Mataix, 2000: 143-181). En un sentido mucho más vasto, se diría que esa tradición en la que Lezama se constituía y en cuyo idioma escribía, era, más que propiamente española o francesa, *latino-americana* y *latino-católica*, diferenciada en todos los aspectos de la avasallante modernidad anglosajona y protestante. Con su reconocible gesto de nobleza antigua, sin apelar a lo que entendía con Max Scheler como la retórica del “resentimiento”,<sup>4</sup> Lezama respondió mediante ese lenguaje tan idiosincrásicamente suntuoso a los apremios de una cultura nacional continuamente amenazada por la presencia de los Estados Unidos. Su barroquismo bien puede entenderse, pues, dentro de una perspectiva latinoamericanista de signo martiano,<sup>5</sup> en la que términos como “goce,” “misterio,” “ceremonia” o “hipertelia”, se oponen a sus contrapartes tácitas: utilidad, cálculo y pragmatismo. Las bases de este barroquismo estaban ligadas a esa tradición de “grandeza” y “cortesía” enemistada con el materialismo y los valores de la eficiencia moderna, una tradición impresionantemente convertida por Lezama en un lenguaje laberíntico y pletórico de tradiciones atesoradas, un estilo, a su manera, “americano”.

Pero Lezama no estableció un programa de escritura barroca ni constituyó el barroco en la medida del americanismo. Fueron Alejo Carpentier y Severo Sarduy quienes elaboraron y promovieron una teoría del barroco americano que podía ser utilizada como paradigma crítico. La moda que tanto parece haber preocupado a Lezama procedía en buena medida de la publicidad que ellos le dieron a esta noción a partir de los años sesenta, sobre el trasfondo claramente propicio de la Revolución Cubana y el auge de un nuevo latinoamericanismo. Hablar despectivamente de esa moda, como si fuera una categoría carente de valor, sería situarnos en la perspectiva de Lezama. El hecho de que *fuera* en parte una moda, como en efecto lo fue, no convierte al barroco en un concepto fútil que debería simplemente desacreditarse. Si “barroco” fue un término tan pregnante para la crítica cultural, tanto dentro como fuera del reducido ambiente académico, debió ser porque ponía en circulación ciertos ideales, expectativas y programas que resultaban convocantes en aquella época. Comparar, frente a frente, las teorías de Carpentier y Sarduy, permite comprender la interpelación de aquellos ideales y programas. El siguiente “contrapunto” intentará mostrar el fuerte lazo que ligó la palabra “barroco” a tres nociones que signaron la época: *América Latina* como espacio cultural emergente, *realismo* como “quaestio” que enfrentaron sin excepción los escritores de ese momento, y *revolución* como objetivo último de toda actividad político-intelectual. *América Latina, realismo y revolución*, tres términos que pueden encontrarse en la portada de muchísimos libros y panfletos de las décadas del sesenta y setenta, articulan las teorías de Carpentier y Sarduy en relación con el barroco. ¿De qué modo? ¿Con qué matices? Para entender esa articulación y a la vez las diferencias dentro del campo discursivo comprendido por el término “barroco”, es preciso revisar la historia de los textos en los que fueron tomando forma ambas teorías. Se verá así que quienes más “defendieron lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica” (Cortázar, 1995: 166), no fueron, como quiso Cortázar, Lezama y Carpentier, sino Carpentier y Sarduy. El debate que aquí reconstituimos a manera de contrapunto –dos voces alternadas y en competencia– no fue de hecho recíproco, pues Carpentier no parece haberse interesado por Sarduy, mientras que éste sí tomó posición en relación con aquel, optando por Lezama precisamente en el momento en el que la Revolución Cubana lo rodeaba de sospechas.<sup>6</sup> Aquel extravagante “señor barroco” que se paseaba por La Habana con su gran crucifijo en el pecho, haciendo gala de un lenguaje a todas luces disonante con la estética socialista,<sup>7</sup> fue el tercero en disputa dentro de este debate.

## Primera voz: Carpentier

La visión carpenteriana del barroco americano estuvo desde un principio relacionada con su concepción vitalista y primitivista del “nuevo mundo”. Esa íntima conexión entre el barroquismo de las formas y la “maravilla” de las realidades, se encuentra expresada por primera vez en la novela que lo consagró definitivamente, *El siglo de las luces* (1962). Hay allí un momento en el que esta visión primitivista del barroco se plasma ante los ojos del protagonista, cuando este descubre admirado en el mar de las Antillas “los primeros barroquismos de la Creación”:

Esteban veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana –y tan inaccesible, sin embargo–, del Paraíso Perdido, donde los árboles, mal nombrados aún, y con lengua torpe y vacilante por un Hombre-Niño, estarían dotados de la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa, de ostentorio, de zarza ardiente, para quien los otoños o primaveras sólo se manifestaban en variaciones de matices o leves traslados de sombras... (Carpentier, 1983: 180).

Quien habla aquí no es el personaje sino el autor: son *sus* ojos, a través de los de Esteban, los que producen esta visión extasiada de un mundo virginal. Esta visión a su vez proyecta sobre el paisaje americano una idea que Carpentier comparte con Eugenio D'Ors: “el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” (D'Ors, 1944: 40). La presencia de D'Ors en este pasaje es inequívoca. Para el erudito catalán, a quien más tarde Carpentier va a tomar como referencia explícita en su teoría del barroco americano, toda manifestación del barroco es una expresión de la vida orgánica en lucha con el orden racional. D'Ors definía el barroco a través de un sistema de antinomias: es lo profundo de la materia, lo bajo primigenio, lo informe, la expresión desordenada de la naturaleza creadora, en directo combate con las interdicciones de la norma o los límites del intelecto. “Siendo, por esencia, todo clasicismo intelectualista, es, por definición, normativo y autoritario. Recíprocamente, porque todo barroquismo es vitalista, será libertino y traducirá un abandono, una veneración ante la fuerza” (D'Ors, 1944: 171-172). ¿Cómo se integra esta concepción vitalista del barroco con el americanismo carpenteriano?<sup>8</sup> Es fácil intuir la declinación culturalista a la que se presta el sistema dorsiano de antinomias. Para explicarla, es preciso ir hacia atrás, hasta el manifiesto de “lo real maravilloso americano”.

8. Carpentier hablará primero de “América” y a partir de los sesenta de “América Latina”. Alternaremos entonces las dos denominaciones según el momento de que se trate.

El prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949) es sin dudas el escrito programático más conocido de Carpentier, principalmente debido a la atención recibida por el debate sobre el realismo mágico. Ya lejos de aquel debate, destaquemos ahora cuál era en definitiva el objetivo principal del manifiesto: ese objetivo no era otro que el de establecer una cesura, un “ya no” respecto de la primacía europea sobre la cultura occidental. Como se recordará, el prólogo rompía concretamente con el surrealismo, a la vez que tomaba de allí su concepto principal: la noción bretoniana de *le merveilleux*. Discutir con Breton era implícitamente debatir con Europa y asumir, a través de ese mismo debate, una especie de relevo histórico. El concepto de “maravilla” era, en efecto, tomado de Francia y traído hacia América como una antorcha destinada a iluminar lo nuevo y lo promisorio del continente. El manifiesto sacaba provecho de la real situación europea durante la posguerra mundial, y resignificaba dentro de este escenario el discurso de lo nuevo. Es necesario prestar atención a los contrastes que el prólogo insinúa al oponer los *engaños* de la civilización europea a las *realidades* americanas, contraste tanto más violento en la medida en que se enfrenta a una vieja y artera Europa con una América negra y rebelde: la de Haití y el vudú.<sup>9</sup> “Después de sentir el *nada mentido* sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada”, escribe Carpentier, “me vi llevado a acercar la maravillosa *realidad* recién vivida a la *agotante pretensión* de suscitar lo maravilloso que caracterizó

9. *El reino de este mundo* narra, a través del personaje ficticio de Ti Noel, el proceso de la revolución haitiana. Relato de emancipación equiparable al movimiento de ruptura que a su vez realiza el prólogo con relación al surrealismo.

ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años” (Carpentier, 1995: 5, énfasis míos). “Realidad” contra “pretensión”, salud contra enfermedad, fuerza contra impotencia: los pares contrapuestos van encadenando lógicamente en el prólogo dos escenarios distintos: uno compuesto de hallazgos *nada mentidos*, otro de objetos inventados: “de relojes ameloachados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos” (caprichos de Dalí, Ernst, Bellmer). En Europa, en fin, “lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas” (Carpentier, 1995: 6).

Este escenario triste, encerrado entre cuatro paredes, refleja de todas las formas posibles un estado de decadencia. Las referencias a Lautréamont, al gusto gótico del surrealismo, al erotismo estéril y teatralizado de Sade, al cansancio y la repetición, son indicios claros de cómo Carpentier buscaba contraponer una moral viciosa a otra inocente: “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco” (Carpentier, 1995: 8). Ese repudio casi roussonian de un mundo cerrado, teatralizado, encerraba la advertencia de que la civilización occidental estaba llegando a su ocaso y la historia migraba en dirección al Oeste, hacia el espacio abierto, tanto en extensión como en porvenir, del continente americano. Al anteponer el sustantivo “real” al adjetivo “maravilloso” quedaba establecida la diferencia entre una civilización que vivía de su pasado y otra que habitaba, posiblemente sin saberlo (pero he aquí la función de Carpentier) un tiempo futuro. En esta advertencia, estaba implícito, junto con Spengler, el amplio hegelianismo que marcó diversas concepciones de la evolución histórica a lo largo del siglo XX.<sup>10</sup> El manifiesto de lo real maravilloso combinaba, pues, la visión organicista de la cultura propia de la tesis spengleriana con una visión evolutiva de la marcha universal.

Carpentier redactó su prólogo a *El reino de este mundo* en Venezuela, lejos de Cuba y la dictadura batistiana. Con el triunfo de la Revolución decide regresar a su país para contribuir al proceso de transformación política, y comienza a desempeñarse ininterrumpidamente, hasta su muerte, como funcionario cultural.<sup>11</sup> La Revolución proporcionó a Carpentier el escenario propicio para la plasmación de sus ideas, no solo porque le dio un contexto de proyección internacional, sino porque le permitió desarrollar su americanismo dentro de un marco que parecía confirmar las intuiciones futuristas de su juventud. El entusiasmo retórico de sus numerosos ensayos y conferencias a partir de entonces refleja ese feliz encuentro del americanista con el marco de enunciación que lo convalidaba. En “Problemática de la actual novela latinoamericana”, ensayo incluido en el libro *Tientos y diferencias* (1964), vemos ya a un Carpentier sólidamente afirmado en esta posición. Se dirige allí a los narradores latinoamericanos casi como un líder de vanguardia, con la autoridad suficiente para indicarles una misión: la de “traducir” sus “contextos” culturales a un lenguaje “universal”, tarea que según Carpentier habría de conducirlos directamente a la elaboración de una prosa barroca.

“Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal” (Carpentier, 1984: 27): había que *nombrar* América, continente virginal, todavía innominado, a fin de situarla dentro del contexto mundial. Había que *pintarla*. Pese a utilizar todo el repertorio de metáforas habituales en las teorías del realismo, Carpentier evita mencionar esta palabra, si bien no es otra cosa lo que exige a los novelistas. La “prosa barroca, forzosamente barroca” a la que según él debe tender la novelística latinoamericana (Carpentier, 1984: 26), se logra mediante una técnica rigurosamente realista, pues consiste en *menudear, colorear, destacar, dar relieve y definir* –son palabras suyas– cada pieza del mundo americano. Intensamente pictórica, esta prosa

10. Es conocida la enorme influencia del tratado de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, traducida y difundida por la Revista de Occidente (1923 y 1926). En cuanto a la filosofía de la historia implicada en este manifiesto, según Irlemar Chiampi la principal influencia fue la del surrealista Pierre Mabille (Chiampi, 1983: 39-40 y 2007).

11. Algunos de sus cargos en Cuba fueron: Subdirector de Cultura del Gobierno Revolucionario de Cuba (1960), Vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y del Consejo Nacional de Cultura (1961), Director Ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba (1962). En 1968 fue nombrado Ministro Consejero para Asuntos Culturales en París, ciudad en la que reside hasta su muerte en 1980.

*forzosamente* rica en detalles, nombres y adjetivos, querrá ser, en su límite, un espejo fiel de la realidad; un espejo que muestre sin distorsionar y transparente tal como son las realidades de este mundo lejano y aún desconocido. Su teoría del estilo barroco comprende una preceptiva y una ontología de lo latinoamericano. De allí su exhortación, e incluso su exigencia:

No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejamos de las técnicas en boga [...]. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco (Carpentier, 1984: 27-28).

En “Lo barroco y lo real maravilloso”, conferencia pronunciada en Caracas, en 1975, y luego incorporada al libro *Razón de ser* (1976), Carpentier realiza una vez más el esfuerzo de integrar su primer americanismo con su posterior teoría del estilo barroco, conciliándolos, a su vez, con una visión revolucionaria de la cultura continental. Es aquí donde hace un uso explícito de la teoría de Eugenio D’Ors, cuya concepción universalista del espíritu barroco como “constante humana”, Carpentier considera no solo válida sino irrefutable (Carpentier, 1984: 110). La atracción ejercida por D’Ors se comprende fácilmente al tomar en cuenta la afinidad entre ambos paradigmas epistemológicos. La tesis dualista de *Lo barroco* (*Du baroque*, 1936) se prestaba muy bien a una comprensión agonística de la cultura, que permitía ya no solo contraponer una América *vital* a una Europa *intelectual*, sino también un orden orgánico-dinámico a otro cerrado y conservador. La tesis de D’Ors habilitaba, en fin, la plena identificación de América Latina con una estética y una ideología revolucionarias. Claro que no sin tensiones, puesto que en última instancia *Lo barroco* contribuía a una concepción cíclica de la historia universal que satisfacía el conservadorismo dorsiano pero que mal podía congeniar con el progresismo de Carpentier. Las consecuencias de esta tensión entre los diversos usos de “lo barroco”, se evidencia en el cruce de criterios espaciales y temporales que afirmaban simultáneamente proposiciones en mutua discordancia. A saber:

1. Que el barroco es una constante que “vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte” (Carpentier, 1984: 109);
2. Que América “fue barroca desde siempre” (Carpentier, 1984: 116),
3. Que el barroco es propio de los momentos en que nace “un orden nuevo en la sociedad” (Carpentier, 1984: 116).

Por sobre estas discontinuidades lógicas, lo que en todo caso queda claro es la intencionalidad del discurso carpenteriano, consistente en identificar América Latina con cierta pulsión rupturista elemental cuyo signo estético se traduce con el término “barroco”:

El academicismo es característico de las épocas asentadas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación; y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución Soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo, del comienzo al fin, tanto en su teatro como en su poesía. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación como puede ser premonición (Carpentier, 1984: 116).

Tal vez haya que interpretar esta última referencia al ciclo de las civilizaciones en los términos del surrealista Pierre Mabille (Chiampi, 2007), entendiendo que, para Carpentier, había llegado la hora propicia del relevo histórico, la hora del

protagonismo latinoamericano. El énfasis profético de las palabras finales de esta conferencia, a tono con la retórica entusiasta de los discursos revolucionarios, así lo sugiere: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las mayores sorpresas” (Carpentier, 1984: 126). Es posible que esta visión ecléctica de la historia universal no satisficiera a los intérpretes más ortodoxos del materialismo dialéctico, pero sin dudas reflejaba el esfuerzo carpenteriano por traducir a su propio vocabulario estético el lenguaje político de la Revolución.

## Segunda voz: Sarduy

El realismo fue siempre una prioridad de las estéticas de izquierda, en la medida en que atañía al problema de la relación entre alienación y conciencia, y concernía a los efectos del arte sobre la sociedad. A fines de la década del sesenta, comenzaba en Cuba un periodo de endurecimiento doctrinario en concordancia con su alineamiento con la Unión Soviética. El Congreso de Cultura de La Habana, de 1968, exigía a los intelectuales cumplir una función orientadora y docente, que Carpentier intentó a su modo satisfacer, sin renunciar a los conceptos estéticos que habían jalonado su trayectoria. La Declaración General del Congreso de Cultura era suficientemente clara con respecto a la misión que tocaba cumplir a los intelectuales:

El arte y la literatura dejan de ser artículos suntuarios. Al defender su derecho a soñar con el mismo encarnizamiento y la misma convicción con que defiende la revolución, el artista demuestra que su oficio no es un lujo sino una necesidad social. [...] En gran medida es responsabilidad suya que al final del camino aparezca ese nuevo hombre liberado de su enajenación.<sup>12</sup>

12. “Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado”, *Casa de las Américas*, n° 47, 1968, 104.

13. Coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl en la Colección Archivos de la Unesco.

Cuando en La Habana se pronunciaba esta declaración, hacía ya ocho años que Severo Sarduy se encontraba en París. Había salido de Cuba en 1960 con una beca de estudios, y sin hacer anuncios ni reclamos fue quedándose en Francia hasta radicarse definitivamente. La edición de su *Obra completa* ignora completamente sus textos previos a esa partida.<sup>13</sup> La publicación de aquellos trabajos por Cira Romero (2007) revela a un Sarduy muy distinto del que se conoce a través de su obra en Francia. Surge allí un escritor combativo, que acompaña tanto el proceso como la retórica revolucionarias y se manifiesta a favor de una literatura comprometida. El giro producido a partir de su salida de Cuba es tan revelador como la exclusión de aquella primera etapa de su obra. El sentido de ese cambio, cuyas razones Sarduy no explicó, puede deducirse de sus elecciones: *Tel Quel*, Barthes, Rodríguez Monegal, la revista *Mundo Nuevo* (rival de *Casa de las Américas*), el interés en Sade, Bataille, el arte abstracto... y el barroco de Lezama Lima.

14. Los papeles de ese debate llegaron a la Argentina, por ejemplo, en el volumen compilado por Ricardo Piglia, *Polémica sobre realismo*, con textos de G. Lukacs, T. W. Adorno, R. Jakobson, E. Fischer y R. Barthes (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969).

Por lejos que estuviera de Cuba, Sarduy no era ajeno a las tensiones que atravesaban a la “familia” del boom latinoamericano (Gilman 2003, Iriarte 2013), ni a los debates que enfrentaban dentro de Europa a la izquierda occidental con la soviética. Si la revista *Mundo Nuevo* era escenario de un enfrentamiento con La Habana, *Tel Quel* era una caja de resonancia de las disyuntivas europeas entre la autonomía estética y la acción política.<sup>14</sup> Sarduy patentiza su posición respecto de ambas tensiones no a través de pronunciamientos, sino *dentro* de la práctica literaria. Mientras otros exiliados hacían públicas sus denuncias (Cabrera Infante es el mayor ejemplo), él mantuvo un silencio sostenido con respecto a la política cubana. Según Ramón Alejandro, amigo suyo que dejó un testimonio no exento de recriminaciones, este silencio no tuvo que ver con la indiferencia política, sino con sus compromisos intelectuales en París. Al moverse dentro de un medio que simpatizaba con la Revolución Cubana, Sarduy sencillamente no podía manifestarse contrarrevolucionario (Alejandro, 2001).

Es cierto, en todo caso, que el vínculo de Sarduy con el marxismo fue estrictamente teórico y, como el de los intelectuales de su círculo, tuvo cierto aire de dandismo. Esta elegancia de *philosophe* era precisamente lo que le permitía ubicarse en una posición provocadoramente desafecta a cualquier relación de compromiso con el orden cubano. En 1966, el mismo año en que Lezama publicaba *Paradiso* y Cortázar festejaba la existencia de los “dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica”, Sarduy declaraba en una entrevista con Rodríguez Monegal que el *verdadero* barroco de Cuba no era el celebrado autor de *El siglo de las luces*, sino un escritor por entonces casi desconocido en Europa, Lezama Lima.

Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único *barroco* (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el *barroco* de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco (Sarduy, 1966: 23).

Al reconocerse descendiente de Lezama, Sarduy construía la figura de un predecesor, una especie de padre secreto portador de ciertos principios con los cuales autodefinirse. Hermético, difícil, suficientemente audaz para publicar en un país de cultura machista, y dentro de un socialismo machista, una novela homosexual (razones por las cuales se intentó censurar *Paradiso*),<sup>15</sup> Lezama era un modelo intensamente seductor para Sarduy. Esquivo, también él, a los pronunciamientos, y dueño de un estilo muy aprovechable desde el punto de vista de la teoría del texto, Lezama era un escritor sobre el que podía fundar su literatura. El estilo lezamiano –su barroquismo orgánico, “casi vegetal” (Sarduy, 1966: 23), su renuncia a anteponer la doctrina a la escritura– no solo era distinto, sino en muchos aspectos contrario a Carpentier: “Yo creo que su personalidad podría ser situada por antítesis: Lezama no es tal cosa o no es tal otra. Lezama *no* es Carpentier, por ejemplo” (Sarduy, 1966: 23). ¿En qué sentido esta elección suponía disputar a Carpentier la definición de “lo barroco”, y en particular, la identificación de ese barroquismo contemporáneo con la cultura de América Latina?

“Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama”, publicado en *Mundo Nuevo* (nº 24, 1968: 5-17) e incluido en *Escrito sobre un cuerpo* (1968), profundiza la relación filial establecida en aquella entrevista con Rodríguez Monegal. Leer a Lezama, explicarlo –sugiere este ensayo– es afirmar tanto una poética personal como una teoría del texto contemporáneo. El ensayo tiene efectivamente el aspecto de un collage de notas, a través de las cuales se percibe la insistencia de una tesis. La tesis se dirige a defender la inmanencia del texto y la discontinuidad entre los signos:

Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo, tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa traba que el lenguaje urde (Sarduy, 1999: 1164).

La coherencia entre “ese entrecruzamiento” del lenguaje y la “dispersión” de estas falsas notas, se interrumpe sin embargo cuando de pronto Sarduy se muestra reconciliado con el sustancialismo de Lezama. Es justamente la apropiación de su poética barroca –barroca, martiana y metafísica– lo que lo lleva hacia esa interrupción de la coherencia interna. Lo vemos con toda claridad al reconocer dos movimientos que van en direcciones opuestas: por un lado, la interpretación de la metáfora lezamiana como una absoluta derrota del realismo, y por otro, la adhesión a la idea origenista de una cubanidad subsistente en las expresiones estéticas. El apartado titulado “El doblaje” propone lo siguiente:

Liberada del lastre realista, de todo ejercicio de realismo –incluyo su peor variante: el realismo mágico–, entregada al demonio de la correspondencia, la metáfora lezamesca

15. “A la semana de estar puesta en las librerías, la novela fue recogida, porque, según la versión oficial [...], la novela describía inquietantes y escabrosas situaciones y deformaciones de la conducta sexual, igualmente estaba, según los funcionarios culturales, de un sibilino estigma metafísico. Se consideró que la lectura de la obra podría ser perjudicial para los jóvenes revolucionarios.” El testimonio es de José Triana (Lezama, 1998: 111, nota 5). Fue Cortázar quien intermedió para liberar de la censura a la novela.

llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español –descuento otras lenguas: la nuestra es, por esencia, barroca– más que Góngora. Aquí el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre entre las faces de la metáfora, la amplitud del COMO –de la lengua, puesto que ésta lo implica en todas sus *figuras*– es máxima (Sarduy, 1999: 1161-1162).

La idea es conocida: *Paradiso* pone en jaque la poética del realismo al abrir al máximo la distancia entre los términos de la metáfora. La “falla” abierta entre ambas “faces” sugiere, en última instancia, la imposibilidad de que el signo alcance, en su límite, la cosa misma –impotencia que signa, por cierto, la relación de Lezama con Mallarmé–. La mención del realismo mágico toca por supuesto a Carpentier. Porque lo que aquí se rechaza no es tan solo el realismo de la novela decimonónica, sino el optimismo epistemológico de todo realismo, la idea de que tanto lo aparente como lo profundo (y recordemos que Carpentier exigía ambas cosas a la nueva novela latinoamericana) pueden ser capturados por el discurso literario. De allí las reiteradas referencias a la superficie: tatuaje, ornamentación, máscara, vestido, maquillaje, oropel, saturación, *horror vacui*. Góngora es el máximo representante de esta poética del brillo exterior, y según Sarduy, no había otro mayor modelo para Lezama: “Góngora es la presencia absoluta en *Paradiso*” (Sarduy, 1999: 1168). Otros ensayos de esta época van en la misma dirección, contradiciendo radicalmente la visión del barroco como expresión romántica de la pasión y el movimiento. Esta concepción volcada hacia la exterioridad, tenía entre sus puntales a Jean Rousset, autor de *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon* (1953). Para Rousset, el arte de los siglos XVI y XVII se caracterizó por dos actitudes preeminentes: la inconstancia (Circe) y la ostentación (el pavo real), el juego entre el ser y la apariencia, donde la apariencia ganaba completamente el terreno hasta convertir el mundo en un magnífico espectáculo. En textos como “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado” (1966), “Escritura / Travestismo” (1968), o más tarde, *La simulación* (1982) y *Nueva inestabilidad* (1987), ensayos sobre la cosmovisión neobarroca, la primacía del signo sobre lo real, así como la sustracción del fundamento en la experiencia contemporánea, son asuntos que llaman continuamente a la reflexión de Sarduy. La diferencia con Carpentier, quien veía en el romanticismo una expresión del espíritu barroco universal e identificaba su afán de ruptura con América Latina (romanticismo, barroco y revolución componían una serie continua), no podía resultar más clara. Lezama constituía para Sarduy una “clave” a la vez antirrealista y antirromántica,<sup>16</sup> en la medida en que su “densidad” intertextual facilitaba la divergencia con otras posiciones que buscaban la unidad interior/exterior del “alma” barroca.

16. “Lezama Lima es casi una clave para mí”, había dicho en su entrevista con Rodríguez Monegal (Sarduy, 1966).

Otro pasaje de “Dispersión” se inclina, no obstante, a esa interioridad. El apartado “Lezama, metáfora e imagen”, en el que se retoman algunos enunciados lezamianos sobre la *imago* poética, recupera el tema, tan caro al origenismo y en especial a Cintio Vitier (1958), de “lo cubano” como lenguaje secreto de la nación. Sarduy lee entonces en Lezama no ya un ejemplo de contemporaneidad, sino de *cubanidad*:

*Lo cubano como superposición.* No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como *diferencia* de culturas, nos reconstituya de ese modo su espacio. Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar los planos “arqueológicos” de la superposición –podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino– y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el *volumen* del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea (Sarduy, 1999: 1160).

¿Cómo explicar este súbito reenvío al esencialismo origenista? Algo parece tirar del brazo de Sarduy en dirección a Cuba. No a la Cuba de *Casa de las Américas*, sino la del



grupo Orígenes en los años cuarenta y cincuenta. “Dispersión” cita amigablemente a Vitiér, todavía entonces enemistado con las autoridades cubanas, sin advertir que la búsqueda viteriana de “esencias” en la poesía resultaba incompatible con una poética de la máscara, el brillo superficial o el travestismo. Tal vez por la distancia y la nostalgia, por sus diferencias con el programa socialista o la inflexión anti-intelectual que tomaba la cultura oficial en Cuba, tal vez por la añoranza de un origenismo derrotado por los escritores de su propia generación, el hecho es que Sarduy recupera aquí los tópicos del patriotismo origenista, precisamente en un texto en el que a la vez defendía la tesis del lenguaje como superficie. Claro que lo hace en sus propios términos: habla de “superposición”, “estratos”, “planos arqueológicos”, “diferencia”, pero sin renunciar en ningún momento al núcleo pétreo de una *cubanidad* presente en el discurso literario, *cubanidad* que habilita incluso el establecimiento de normas y técnicas: “Una novela cubana *debe* [hacer explícitos los estratos, mostrar los planos, etc., a fin de...] *lograr lo cubano*”.

El discurso de la identidad se cruza –en el múltiple sentido de la palabra: choca, se aparea– con una teoría de la escritura que a la vez intenta romper el cordón umbilical entre los signos y las sustancias. Este mismo cruce se encuentra en otro clásico ensayo de Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, publicado como contribución al volumen colectivo *América Latina en su literatura* (1972), que bien cabe considerar como una muestra singularmente valiosa de los temas y preocupaciones que marcaron esta época (Díaz, 2011).

Es aquí donde Sarduy proyecta sobre América Latina su idea del barroco. El propósito de su contribución consiste en definir, no tanto una tradición, sino *un modelo* descriptivo:

Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios [...] sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual (Sarduy, 1972: 168).

Según este modelo, los rasgos distintivos del barroco podrían clasificarse a partir de dos grandes mecanismos: el artificio y la parodia. Estos engloban a su vez un conjunto acotado de procedimientos: I) Mecanismos de artificialización: a) sustitución (reemplazo de un significante por otro, totalmente alejado), b) proliferación o “lectura radial” (acumulación de significantes en torno de un significado elidido); c) condensación (unificación de dos significantes en un tercero); II) Mecanismos paródicos: a) intertextualidad (citas y reminiscencias de otros textos); b) intratextualidad (sistema de reenvíos de un significante a otro dentro del propio texto).

Esta codificación del barroco apuntaba a mostrar su densidad estructural (el texto como desplazamiento continuo de un signo a otro), que parecía negar la existencia de un sustento “espiritual”. Pero a la vez, e igual que en relación con “lo cubano”, producía un cruce re-substanciador que dejaba implícita la idea de que, *debajo o detrás* de estas producciones artísticas, subsistía un Sujeto del habla latinoamericana. Para esta *habla* existía una explicación histórica:

Afrontado a los lenguajes entrecruzados de América –a los códigos del saber precolombino–, el español –los códigos de la cultura europea– se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aun después de anularlos, de someterlos, de ellos supervivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinonimización, normal en todos los idiomas, se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significante, la vastedad disparatada de los nombres. El barroco, superabundancia,

cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche –de allí la resistencia *moral* que ha suscitado en ciertas de la economía y la medida, como la francesa–, irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad, es la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de las palabras sobre las cosas. De allí también su mecanismo de la perífrasis, de la digresión y el desvío, de la duplicación y hasta de la tautología (176).

En la medida en que los rasgos del neobarroco son los mismos del habla latinoamericana (doblaje, parodia, proliferación), el límite entre una proposición descriptiva y otra normativa comienza a desdibujarse, pues habría quienes resulten “más” o “menos” representativos de ese lenguaje, habría incluso un “deber ser” del arte latinoamericano. En este modelo, Lezama reaparece como un ejemplo destacado, no ya solo de Cuba sino de la expresión continental. Así como en “Dispersión” era la “superposición de planos” el mecanismo que traducía textualmente “lo cubano”, ahora será el “desbordamiento de las palabras” y la “superabundancia” lo que traducirá en sus textos la presencia de América Latina.

¿No era esta una operación muy parecida a la que había realizado en su momento Carpentier al descubrir en América, a la luz de la antorcha surrealista, las expectativas cumplidas del primitivismo? ¿No volvemos a encontrarnos aquí con la imagen de un continente selvático y al mismo tiempo innovador, a tono con las premisas de uno u otro vanguardismo? El título del volumen, América Latina “en” su literatura, sugiere la premisa de una unidad preexistente a sus expresiones. El problema estaba en la circularidad de un razonamiento que tendía a buscar en esas expresiones aquello que *a priori* se presumía como la clave de la unidad. Al indagar esas claves en Sarduy, vemos reaparecer donde menos se los esperaba antiguos mitemas del americanismo: cornucopia, exceso, sobreabundancia. En definitiva, el surrealismo no estaba lejos: George Bataille es una de las referencias más visibles en la aproximación de Sarduy al neobarroco. Su huella se deja ver en la conclusión del ensayo. “El barroco y el neobarroco” destina un último apartado a definir tres términos que resultan clave para una poética del neobarroco: “erotismo”, “espejo” y “revolución”. En este punto, la codificación de Sarduy deriva en una suerte de manifiesto. Los tres términos muestran su deuda con el pensamiento bataillano, en la medida en que vinculan la producción neobarroca a la noción de gasto, en absoluta divergencia con las demandas de compromiso, servicio y sacrificio enunciadas desde Cuba (“El arte y la literatura dejan de ser artículos suntuarios”, declaraba en 1968 el Congreso de La Habana). La última de las tres palabras, “revolución”, constituye el clímax del ensayo. La conexión explícita de ambos términos –barroco y revolución–, define una dimensión política que hasta ese momento no resultaba evidente, pero que llega en este último párrafo para dar potencia al neobarroco en tanto clave del arte contemporáneo. “Revolución”, palabra fuerte en la tradición intelectual europea, pero mucho más en la cubana, es quizás el punto más sensible de este discurso, en la medida en que pretende revelar el aspecto decisivo, o transformador, que entrañaría, no ya una estética sino una *conducta* neobarroca, entendida en los términos de Sarduy:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución (Sarduy, 1972: 184).

No es la revolución socialista, evidentemente, lo que el texto propugna, sino otra de carácter quizás más íntimo e individual, una que supone a la vez un movimiento de rebeldía y desalienación, una actitud de vigilancia con respecto a “la entidad logocéntrica” (este sería finalmente el realismo de Sarduy: un giro en contra de la

representación, en contra de la máscara, un realismo negativo). La revolución que Sarduy define en este último párrafo de “El barroco y el neobarroco” podría leerse, pues, como una rebelión contra la ideología, tanto burguesa como comunista (Bataille, por ejemplo, discutía con ambas). Una rebelión a nivel de los signos, que también se refiere al ser y deber ser de la cultura latinoamericana, en la medida en que, como insinúa el ensayo, libera al texto latinoamericano de cualquier servidumbre a una norma exterior. De esta política intrínsecamente libertaria y disidente,<sup>17</sup> ligada a los principios de la “proliferación” y el “descentramiento”, se desprenderán otras poéticas y políticas de la subjetividad neobarroca, como las de Perlongher o Lemebel. Sarduy, en este sentido, abrió una puerta por la que pasarán otros actores, ya lejos de cualquier interés por el barroquismo carpenteriano, ya lejos también de su universalismo abstracto y de su idea épica del acontecimiento revolucionario.

17. Con el tiempo, anota Valentín Díaz, Sarduy “abandonará la Revolución como idea, como horizonte de reflexión –lo que equivale, también, a abandonar la lógica de la transgresión” (Díaz, 2011: 72). Este cambio significará el paso gradual de la esfera política a la ética.

### A manera de coda

Al llegar a este punto, cabe plantear una vez más la pregunta que obsesiona a quienes intentan comprender los aparentes *corsi e ricorsi* del término “barroco”. Me refiero a la pregunta acerca de su contenido propio, aquello que parece perdurar a lo largo del tiempo. Pudimos ver a través de este análisis que las teorías de Carpentier y Sarduy son, en buena medida, tributarias de los ideales, expectativas y programas ofrecidos por la época, de tal modo que ambos parecen diferir precisamente en aquello en lo que coinciden. Sus principales desacuerdos giraron alrededor de ciertos lugares comunes: América Latina como problema, el realismo como “quaestio” y la revolución como meta. Estos nudos conceptuales fueron parte de una tópica ya no solo compartida por estos discursos sobre el barroco, sino por el discurso de toda una época, los sesenta y setenta en América Latina. La puerta abierta por Sarduy hacia nuevas poéticas y políticas neobarrocas, fue una salida al exterior de aquel momento. Pero resulta claro que al iniciar su reflexión, bajo los auspicios de Lezama y en discusión con Carpentier, Sarduy se movía dentro de las disyuntivas que le presentaba su concreta situación como emigrado cubano en una época intensamente politizada. Barroco, América Latina, realismo y revolución, fueron conceptos de tal modo eslabonados que se podría recortar con ellos un periodo. Lo cual nos enfrenta, una vez más, a la pregunta acerca del significado y el alcance del término “barroco”. La conclusión no puede ser sino metodológica. Si se trata de explicar la eficacia conceptual que tuvo y acaso sigue teniendo la palabra “barroco”, si se trata de comprender su peculiar fuerza de atracción y su capacidad de iluminar el presente, si se trata, en fin, de *comprender* y no de reactivar o postular performativamente esa fuerza, considero que, en efecto, es necesario interrogar los usos del término en sus conexiones contextuales. Son ellas las únicas que proveen de actualidad a esta palabra extrapolada de la historia del arte, las que le devuelven finalmente esa “vida” que las posiciones barroquistas le atribuyen. De lo contrario, se trataría de buscar la esencia de un barroquismo que atraviesa el tiempo cual un alma eterna. Algo así como pretender agarrar el agua con las manos.

## Bibliografía

- » Alejandro, R. (2001). “Ramón Alejandro y Severo Sarduy: los veladores de la memoria” (entrevista de Francisco Morán). En *La Habana Elegante*. En línea: <<http://www.habanaelegante.com/Winter2001/Barco.html>>
- » Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila.
- » ——— (2007). “El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú en la encrucijada del Caribe. En Luisa Campuzano (ed.). *Alejo Carpentier: acá y allá*, 67-91. Pittsburgh, Universidad de Pittsburg.
- » Carpentier, A. (1983). *El siglo de las luces*. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (1995). “Prólogo”. En *El reino de este mundo*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » ——— (1984). *Ensayos*. La Habana, Casa de las Américas.
- » Cortázar, J. (1970). “Para llegar a Lezama Lima”. En S. Pedro (comp.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, 146-168. La Habana, Casa de las Américas.
- » Díaz, V. (2011). “Apostillas”. En S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, 37-73. Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- » D’Ors, E. (1944). *Lo barroco*. Madrid, Aguilar.
- » Espinosa, C. (comp.) (1986). *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana, Letras Cubanas.
- » Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Iriarte, I. (2013). “De la revolución al exilio, de La Habana a París. Los primeros años de Sarduy”. En M. Scarano y G. Barbería (eds.), *Escenas y escenarios de la modernidad*. Mar del Plata, Ediciones Suárez.
- » Lezama Lima, J. (1970). “Interrogando a Lezama Lima” (selección de entrevistas). En Pedro, S. (comp.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, 11-41. La Habana, Casa de las Américas.
- » ——— (1976). “La imagen para mí es la vida” (entrevista con Gabriel Jiménez Eman). En *Imagen*, n° 109, dic. 1976, 42-46. Caracas.
- » ——— (1977). *Obras completas*, tomo II. Madrid, Aguilar.
- » ——— (1993). *Paradiso*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.
- » ——— (1998). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid, Verbum.
- » Mataix, R. (2000). *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*. Murcia, Edicions de la Universitat de Lleida y de la AEEHI.
- » Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Romero, C. (comp.) (2007). *Severo Sarduy en Cuba: 1953-1961*. La Habana, Letras Cubanas.
- » Sarduy, S. (1999). “Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama”. En *Obra completa*, vol. II, pp. 1160-1182. Buenos Aires, Sudamericana, Colección Archivos.

- » — (1966). “Las estructuras de la narración” (entrevista con Emir Rodríguez Monegal). En *Mundo Nuevo*, n° 2, 15-26
- » — (1972). “El barroco y el neobarroco”. En C. Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, 167-184. México, Siglo XXI, Unesco.
- » Silva, G. (2012). “El arte del recuerdo. Imágenes de José Lezama Lima”. En G. Salto (ed.), *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires, Biblos.
- » Vitier, C. (1958). *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de Las Villas.
- » — (comp.) (2000). *Martí en Lezama*. La Habana, Centro de Estudios Martianos.

