

La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima

1

Pío E. Serrano

Al acercarnos al complejo universo que constituye la escritura barroca en los dos grandes maestros cubanos, Alejo Carpentier y José Lezama Lima, quizá sea conveniente establecer algunos deslindes semánticos primeros ante las equívocas adherencias que el problemático término «barroco» ha debido sufrir en su proceso de configuración. Precisiones estas que, de manera sostenida, están presentes en las reflexiones que ambos autores dedicaron al tema. Y no sólo en cuanto a la delimitación categorial histórico-estética, sino en cuanto a la necesidad de determinar las razones últimas de su apropiación.

Durante un largo período se consideró la categoría de «barroco» a una serie de realizaciones estilísticas del arte europeo que tuvo como centro propulsor la España del siglo xvii y que, sin suponer una horizontalidad simultánea ni una diacronía simétrica, se proyectó sobre fenómenos artísticos y de pensamiento de gran parte de Europa (Aullón de Haro, 2004, p. 7). Es lo que se ha llamado el «barroco histórico», considerado como uno de los momentos mayores de la unificación cultural de Europa, pero, se entendía, de existencia tan pasajera, perecedera, como el románico y el gótico.

Por otra parte, un pensamiento posterior, singularmente expresado por Eugenio d'Ors, y retomado por Carpentier, revela una concepción del barroco que sobrepasa la que lo relega a una temporalidad periodológica. D'Ors dota al concepto de barroco de un peso y una presencia universales de tal magnitud, que se proyecta como una constante de la cultura, como una constante humana, y que, en palabras de Carpentier «es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias como

plásticas, arquitectónicas o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial» (Carpentier, 1981, p. 113).

Es desde esta concepción de eterno retorno del espíritu barroco donde se sitúa la apropiación estilística de ambos escritores, porque, entre otras razones, ella los libera de una cierta interpretación que reduce a servidumbre eurocéntrica lo que en ellos es prolongación y expansión de un espíritu barroco, reconocido por Carpentier y Lezama, como una presencia subyacente y constante en las tendencias dominantes de la expresión americana. Donde se ha querido ver una pasiva imantación circunstancial del churriguesco y del plateresco llevados en las panzas de las naves peninsulares, Carpentier exclama: «América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre» (Carpentier, 1981, p.123).

El entrecruzamiento del «barroco histórico» allegado por el poder colonial y la presencia del espíritu barroco americano habría de depositar en el continente una sucesión de tensiones que mucho tendría que ver con la resolución de la identidad americana, eje vertebrador de la escritura de los dos cubanos.

Lezama, que le dedicara una extensa monografía al tema (*La expresión americana*, 1957), resalta lo que llama «la gran hazaña del barroco americano» tomando como ejemplo superior la capacidad del artífice autóctono en el indio Kondori, que prolonga sobre la superficie del conquistador la elaboración concurrente de sus propias maravillas:

«En la voluntariosa masa pétreo de las edificaciones de la Compañía, en el flujo numeroso de sus sùmulas barrocas, en la gran tradición que venía a rematar el barroco, el indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera. Sus portales de piedra compiten en la proliferación y en la calidad con los mejores del barroco europeo» (Lezama, 1977, p. 322).

Y añade Lezama para subrayar la prevalencia de los símbolos aborígenes:

«Había estudiado [Kondori] con delicadeza y alucinada continuidad las plantas, los animales, los instrumentos metálicos de su raza, y estaba convencido de que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo» (Lezama, 1977, p. 322).

De manera muy similar, Carpentier precisa lo que encuentra el alarife español en el artesano de la tierra americana:

«Una mano de obra india que de por sí, con su espíritu barroco, añade el barroquismo de sus materiales, el barroquismo de su invención, el barroquismo de los motivos zoológicos, de los motivos vegetales, de los motivos florales

del Nuevo Mundo, al plateresco español y de esa manera se llega a lo apoteósico del barroco americano...» (Carpentier, 1981, p. 125).

Coinciden también Carpentier y Lezama en el trazado de una genealogía del barroco americano criollo —término gozosamente dibujado por Carpentier—, que enlaza sabiamente lo hispánico aportado con las raigales experiencias de los kondoris americanos. Surge así esa nómina que se inicia con Bernal Díaz del Castillo, continúa con la exuberante memoria del Inca Gracilazo, se amplifica en «los quinientos polémicos volúmenes» de Sor Juana, en «el frenesí» de Hernando Domínguez Camargo, en don Luis de Sigüenza y Góngora («el señor barroco arquetípico»), en las creaciones del Aleijandinho (cuyo arte representa, al decir de Lezama, «la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas»), en «el revuelo verbal de fray Servando Teresa de Mier, en Simón Rodríguez («el Aleijandinho pedagógico»), en Francisco de Miranda («el primer americano que se hace en Europa un marco apropiado a su desenvolvimiento»), en el vocerío anónimo de sátiras, coplas y romances, en «la magia y la sorpresa» del *Martín Fierro* y, por fin, en José Martí, ese nombre depositado por Lezama «con temblor».

Desde sus primeras exploraciones, tanto en Carpentier como en Lezama se da una temprana intuición que les revela su condición de herederos de una cultura mestiza, resultado del híbrido americano; circunstancia que los conduce al encuentro (reencuentro) de una expresión simultáneamente neobarroca, que en su discurso quisiera rescatar de la marginalidad la sensibilidad americana. Una postura que, sin embargo, no se construye desde el ingenuo solipsismo cultural, sino que, más bien, se asume como la incorporación de todas las tradiciones posibles desde una perspectiva raigalmente americana; entendiendo por americana esa capacidad suya devoradora e integradora, fusionadora y reconstructora.

En palabras de Lezama:

«Otro signo americano, entrar en el templo ajeno por curiosidad, ganarlo por la simpatía y llevarlo después al saboreo de nuestra omnisciente libertad» (Lezama, 1977, p. 331).

Más pedagógico, Carpentier advierte sobre la evolución del novelista americano hacia «la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, por decirlo todo, que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal...» (Carpentier, 1981, p. 17).

Una espléndida síntesis de este singular apetito ecuménico lo recoge Carpentier en su ensayo «De lo real maravilloso americano» al repasar su experiencia ante culturas tan disímiles y distantes como la china y la islámica, la rusa y la checa. Una experiencia que tuvo lugar en 1961. Lejos de cualquier mirada ingenua, Carpentier nos conduce por un sorprendente laberinto de asociaciones, conexiones que iluminan realidades americanas desde la lejanía,

revelaciones melancólicas de lo entrevisto; una lectura integradora, en fin, que descubre los vasos comunicantes, más allá de la piedra y es resistencia a la mirada oblicua. Un relato que se ajusta a lo que el propio Carpentier definió como cultura, y que bien pudo suscribir Lezama:

«Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con la otra que puede haberse producido muchos siglos atrás» (Carpentier, 1981, p. 17).

Pero la verdadera esencia de su descubrimiento la fija Carpentier en 1943, resultado de su viaje a Haití y que le provoca, como es bien sabido, el desarrollo de sus ideas en torno a lo real maravilloso («lo asombroso por lo insólito», «todo lo insólito es maravilloso»), cuidadosamente deslindado de la experiencia surrealista y del precedente realismo mágico. La diferencia entre el «misterio fabricado» y lo insólito cotidiano en estado bruto «omnipresente en todo lo latinoamericano» (Carpentier, 1981, p. 130). Una revelación que describe:

«Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras...» (Carpentier, 1967, p. 114).

Al tiempo que invertía la mirada para fijarla en una sorprendente realidad en la que descubría «que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera» (Carpentier, 1967, p. 118). Una revelación que lo conduce a una exigencia: «no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo...» (Carpentier, 1981, p. 25), «movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible» (Carpentier, 1981, p. 57). Es decir, en expresión metonímica carpenteriana, situar el papayo y la ceiba en el mismo nivel de prestigio del pino, del nogal o del abedul.

Para alcanzarlo, nos dice Carpentier, era necesaria una estrategia del texto similar a la aplicada a la estampa del rinoceronte grabada por Durero: había que mostrar, detallar, el ente desconocido, al extremo, incluso, de involucrarlo, contextualizarlo, con la imaginería medieval. Ante la realidad multiforme americana, también salida de lo desconocido, Carpentier propone: «El objeto 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 (...) Pero resulta [añade Carpentier] que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contextos— para situarlo en lo universal» (Carpentier, 1967, p. 39). Y pasa a desarrollar su conocida teoría

de los contextos, tan imprescindible para la comprensión de la morfología de su escritura como para el acercamiento integral al texto lezamiano.

2

Alejo Carpentier y José Lezama Lima, contemporáneos con muy pocos años de diferencia —Carpentier nace en 1904; Lezama, en 1910—, habaneros los dos, sofocados los dos por el asma en distinto grado y deshacidos los dos de la figura paterna (en la niñez uno; en la adolescencia el otro), sólo obtendrán el reconocimiento en su madurez; fallecen en un intervalo de cuatro años —1980, Carpentier; 1976, Lezama—; emparentados ambos por un fervor común americano y por el anclaje neobarroco de su expresión, sus experiencias vitales y sus escrituras, sin embargo, transcurren de manera notablemente dispar.

Carpentier es hijo de emigrantes procedentes de distantes lenguas y culturas europeas, el sentimiento de lo criollo será el fruto de un largo aprendizaje; Lezama se entronca en una familia de lejanos orígenes hispánicos, donde lo criollo jugueteón y grave, locuaz en el gesto y la palabra, es un eco plural y doméstico del que pronto se apodera.

Carpentier comparte sus años de formación entre La Habana, tempranos viajes al extranjero, breves estudios de arquitectura y una prolongada estancia en Francia, iniciada en sus años juveniles, descubre su pasión americana en París; Lezama estudia en las escuelas de su barriada (en el colegio Mimó, el mismo al que asistiera brevemente Carpentier nueve años antes), se gradúa en la universidad de La Habana y desde jovencito descubre el placer suficiente del Libro.

Carpentier se proyecta desde muy joven en el espacio público (colabora en reconocidas publicaciones, se vincula al Grupo Minorista, debe sufrir durante unos meses la cárcel política); Lezama se instala en los límites del espacio privado, funda su acción carismática en el contacto de unos pocos amigos, entrega sus primeros poemas y ensayos a publicaciones que él mismo debe alentar.

Carpentier, hombre mundano, se vincula en París al grupo surrealista, cultiva la amistad de personalidades de la alta cultura, se desplaza cómodamente por una amplia geografía, redescubre América en sorprendentes experiencias, se enriquece con estudios de musicología, etnología e historia, es un voraz lector y, lo que es más importante en él, un metódico organizador de sus lecturas, paciente constructor de un deslumbrante sistema referencial y asociativo; Lezama, salvo dos breves viajes al extranjero en su juventud, raramente se desplazará de la apretada cartografía habanera de su infancia, omnívoro lector, le apetece por igual la teología y el arte, la literatura y la filosofía, la historia y la mitología, su proceso de asimilación de lo leído tiene algo de caótico, una suerte de big-bang fragmentador que sólo parece imantarse (reordenarse azarosamente) a partir de la elaboración de un laberíntico sistema poético.

Carpentier reserva los dispositivos neobarrocos de su escritura para la ficción, sus ensayos, de un claro didactismo expositivo, rehuyen la contaminación

de las estrategias verbales de su narrativa. Lezama todo lo contamina; la poesía, el ensayo, sus novelas y cuentos, incluso el coloquio íntimo y la correspondencia, exudan la sobrebundancia y las huellas del sistema de analogías y sorprendentes atracciones verbales de su poética.

Carpentier regresa a La Habana en 1959, se reconoce marxista, declara su compromiso con la Revolución y con su máxima dirigencia, la sirve primero como editor que rescata y populariza clásicos y contemporáneos imprescindibles, y posteriormente como diplomático en Europa, jamás entrará en disputa con la política cultural del régimen y procurará mantenerse distante de cualquier conflicto; Lezama, católico, continúa sirviendo a su país como mejor sabe, como funcionario de la cultura alentará ediciones, desempolvando olvidados, aunque ocupa algún cargo representativo en la UNEAC y muestra un cierto entusiasmo inicial por la Revolución, se mantendrá al margen del poder político y, con los años, mostrará un ensombrecido desencanto que le harán pagar con el silencio y la marginación.

Carpentier se enfrenta a *La consagración de la primavera* para rescribir su biografía, obcecado por la «corrección política» y por asegurarse una intachable coherencia vital de compromiso político; Lezama se enfrenta a *Paradiso* para cumplir un compromiso con su madre y para exorcizar sus demonios.

Carpentier regresa a La Habana para morir en París; Lezama permanece, peregrino inmóvil, para morir en La Habana.

3

Con la publicación de *El reino de este mundo* (1949) y, sobre todo, con la aparición de *Los pasos perdidos* (1954), Carpentier deja establecidas las líneas maestras de su escritura neobarroca. En primer lugar, su relación con el espacio y el tiempo. Una relación que quiebra la linealidad temporal y la unidad espacial de sus contemporáneos americanos, que desplaza y superpone, subvierte, los planos temporales para revelar el fecundante encontronazo entre lo que Carlos Fuentes llama «tiempo aboriginal» (Fuentes, 1979, p. xii) y el que mide Occidente. Sea circular, zigzagueante o reversible, como se deshace un tejido hacia el vacío, ese efecto carpenteriano del tiempo se instala en un espacio en progresiva dilatación —fundidos ambos en una singular relación dialéctica espacio-temporal— donde prolifera, en palabras de Carpentier, «un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado» (Carpentier, 1981, p. 133), y que, a su vez, favorece y enriquece la multiplicidad de los puntos de vista sobre la realidad.

Carpentier, metódico infatigable, levanta con pulso firme la monumental arquitectura de sus textos. Como si siguiese el compás de un metrónomo —y no siempre la referencia es metafórica—, Carpentier traza el escrupuloso diseño de sus ficciones y con la misma precisión se entrega a la tarea de fundar lo innominado y derrotar al vacío, ese temor que alienta al barroco. Para ello acude a la elaboración de esos «núcleos proliferantes» —aludidos por Carpentier al referirse a la escultura barroca—, que en la escritura se convierten en extensos

y henchidos períodos «que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción [el texto]» (Carpentier, 1981, p. 117), sin que jamás pierda el dominio ni la visión totalizadora del proyecto. Es entonces cuando acude al asedio de la escritura el derroche del repertorio léxico —el sustantivo siempre oportuno, exacto, inequívoco; la adjetivación prolífica, exhaustiva, generalmente seriadas hasta cubrir los poros del objeto modificado—, donde la precisión recurre indistintamente al lenguaje especializado, infrecuente, desusado o coloquial para implantar una textura integradora, una plasticidad vivificante al servicio de una contextualización epocal (tiempo) o regional (espacio).

Sin embargo, la lengua de Carpentier no se distrae con juegos de palabras ni cultiva el hermetismo. Más denotativo que connotativo, nunca oscuro ni hermético, aunque sí complejo y sugerente, su lenguaje es siempre vehículo de una revelación o de una interrogación que quieren ser compartidas. Ello, por supuesto, no excluye de su escritura, todo lo contrario, la riqueza metafórica, la agilidad de la paradoja, la acidez de la ironía, la mueca de la farsa, la máscara de la parodia o el guiño cómplice del oxímoron.

La complicada estructura simbólica de *El siglo de las luces* muestra el magisterio carpenteriano en el dominio de la configuración interna de un texto, donde todos sus elementos constituyentes, firmemente interrelacionados, vienen a converger en un todo sistemático. Un adensamiento del texto que se complementa con espléndidas elaboraciones alegóricas y arquetípicas, rastrea- bles en prácticamente todos sus títulos.

Una elaboración, la suya, que se consagra con los relatos de *Guerra del tiempo* (México, 1958) y que alcanza su momento culminante en *El siglo de las luces* (México, 1962). Diez años después, entregará *El derecho de asilo* (Barcelona, 1972), a la que siguen *El recurso del método* y *Concierto barroco* (México, 1974), *La consagración de la primavera* (México, 1978) y *El harpa y la sombra* (México, 1979).

4

Con la publicación en 1937 de *Muerte de Narciso* y en 1941 de *Enemigo Rumor*, los dos textos poéticos iniciales de Lezama, queda expuesta toda la fuerza provocadora, la perplejidad del reto con que el autor inaugura su singular concepción barroca de la escritura, que habrá de elaborar más adelante: a la suma de los dispositivos retóricos propios del estilo añade la desconcertante propuesta ideológico-poética de un sistema (nada que ver con el término *ad usum*), de un sistema poético que tiene como propósito lograr «una nueva concepción del mundo y su imagen, del enigma y del espejo» (Álvarez Bravo, 1966, p. 38). Un sistema que, a partir de la metáfora y la imagen, se articula en lo que el autor llama lo «incondicionado poético», cuyos «caminos poéticos o metodología poética» se apoyan en la *ocupatio* o «resistencia territorial del poema», la *vivencia oblicua* o quebrantamiento de las relaciones causales hacia lo incondicionado, el *súbito* o evidencia de una causalidad desconocida y el *método hipertélico* o lo que va siempre más allá de su finalidad.

En el centro de ese sistema se encuentra la imagen, por ella el hombre aprehende la realidad, él mismo se reconoce imagen y todo conocimiento no es más que testimonio de la imagen. Imagen y realidad terminan fundiéndose en una sola sustancia. A su lado, la metáfora es concreción de la imagen, donde confluye la red de analogías.

Todavía Lezama incorpora un elemento más a su sistema: el *potens* o posibilidad infinita que encarna la imagen y de cuya facultad se adueña el poeta para alcanzar la *terateia* griega, o revelación del portento, de la maravilla, porque la poesía, gracias al método hipertélico, trasciende todo determinismo. Así, en palabras de Lezama: «como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección» (Álvarez Bravo, 1966, p. 35).

En la cadencia quebrada de su respiración, dice su verdad Lezama, como quien verbaliza los secretos laberintos de un sinuoso árbol de la vida. Lo hace con la natural certeza de compartir una verdad de todos conocida. Y lo dice en la soledad del salón de la calle Trocadero, mientras sonríe y aspira, una vez más, el habano que entretiene entre sus dedos gordezuelos, manchados siempre de tinta.

Estamos, es evidente, ante la construcción irracional de un poeta desmesurado, de hiperbólica capacidad de imaginar y elaborar un deslizante sistema de relaciones donde su escritura queda aprisionada y libre a la vez. Su genio volcánico, el espeso tejido de sus fulguraciones (sea en el poema, el ensayo o la novela) nos atraen y alejan con la misma intensidad; alza la resistencia de su texto como un muro o como un imán; invita y clausura; revela y oculta. «Sólo lo difícil es estimulante», deposita en el vestíbulo de *La expresión americana* como si lo fuera para el resto de su obra; más que un reto es una invitación a un festín donde las ideas —luminosas, ingenuas, portentosas, cotidianas— se expresan en la carnalidad de híbridas imágenes que se alimentan tanto del gran carnaval de la cultura universal como del lenguaraz apodo que se oye en la calle o del caricioso diminutivo doméstico.

Sus construcciones se van levantando sobre un cuaderno escolar tras otro al impulso de una melodía interior, como el que sueña monstruos y colibríes sobre el papel. Sobre el papel corre —desentendido de la precisión del dato, de la declinación latina o del manual de sintaxis—, confiado únicamente en su descomunal memoria, que a veces lo traiciona; en su hiperbólica vocación de audacias provocadoras, de misteriosos corredores que a veces no conducen a parte alguna, pero que alcanzan la suficiencia en las iluminaciones del trayecto. Y él sigue adelante, barajando por igual una visión adánica de la isla, «la rubia mazorca» precortesiana o el salón rococó de Catalina la Grande. Lezama desconoce el método comedido, el cálculo de la precisión. Más que el convencimiento, persigue el encantamiento. Todo en él es desbordamiento, derroche al borde del abismo.

El lenguaje en Lezama no está circunscrito a la exactitud de ciencia o disciplina alguna. Su léxico, ajeno a cualquier especialización, se prodiga con la gracia de la intuición poética que se organiza en una agobiante sucesión de

imágenes, metáforas, hipérbolos, enumeraciones, parodias, juegos de ingenio, citas, reminiscencias... Lo singular de la escritura lezamiana no se encuentra únicamente en el despliegue de los recursos retóricos barrocos, sino en el plus de retorcimiento y complejidad con que los elabora. Es una suerte de escritura en fuga que se complace en la distracción finalista del período, perdido en una inextricable selva de subordinadas que se persiguen infatigablemente hasta alcanzar la forma de esos *mise en abîme* o juegos especulares, donde un espejo dentro de otro espejo multiplica aberrantemente la figura.

En Lezama se configura ese espíritu neobarroco que en palabras de Severo Sarduy es «reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión» (Sarduy, 1987, p. 212).

Cuando el lector se enfrenta a *Paradiso* (La Habana, 1966) y a *Oppiano Licario* (La Habana, 1978) descubre de inmediato que el lenguaje se convierte en protagonista y eje constructor de la novela. Advierte también que el relato adquiere la forma de una suerte de autobiografía en la que, sin embargo, el componente de virtualidad creativa termina por desplazar y devorar al referencial. Sus personajes principales actúan en el texto a la manera de heterónimos, desplazamientos de identidad y perspectiva, que enmascaran la voz narrativa que se interroga obstinadamente en la búsqueda de la salvación por el conocimiento.

5

Los dos maestros, Alejo Carpentier y José Lezama Lima, tan singulares e irreductibles, paralelos en su excelencia, pueden contemplarse satisfechos en las imágenes especulares que los acogen simultáneamente. En ese juego de espejos que los reproduce, se complementan y amigán en una sustancia final que nos entregan para enriquecer nuestra mirada.

Bibliografía

- Aullón de Haro, Pedro; «Prefacio», en: Aullón de Haro, Pedro (ed.): *Barroco*; Editorial Verbum, Madrid, 2004, pp. 7-31.
- Álvarez Bravo, Armando; *Órbita de Lezama Lima*; Colección Órbita, UNEAC, La Habana, 1996.
- Carpentier, Alejo; *Tientos y diferencias*; Arca, Montevideo, 1967.
- Carpentier, Alejo; *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*; Siglo XXI de España, Madrid, 1981.
- Fuentes, Carlos; «Alejo Carpentier», en: Carpentier, Alejo; *El siglo de las luces*; Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- Lezama Lima, José; *La expresión americana*; en: *Obras completas*, vol. II; Aguilar, México D.F., 1977, pp. 277-390.
- Sarduy, Severo; *Ensayos generales sobre el barroco*; Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.