



Ángel Guido y el barroco americano¹

Mónica Bernabé²

IECH, UNR-CONICET
monicabernabe02@gmail.com

Resumen: En las formulaciones de la identidad barroca americana, la ensayística lezamiana ha jugado un rol fundador. Desde “La curiosidad barroca”, el celebrado y archi-citado capítulo de *La expresión americana*, el indio Kondori adquiere dimensión continental. Se vuelve figura heroica porque, según Lezama Lima, “fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos”. Lo curioso aquí es que el indio Kondori fue una eficaz ficción rioplatense que larga a rodar el arquitecto rosarino Ángel Guido a los fines de argumentar sobre el carácter emancipatorio del arte americano entre las décadas del veinte y treinta. Revisamos aquí la discusión del barroco a partir de ese período. En el caso de Guido, la empresa responde al deseo modernista de andinizar el cosmopolitismo rioplatense. El estudio de esta relación se suma a la actual exploración de las formas que asumen lo local y lo global en las modernidades alternativas.

¹ Este artículo fue escrito a partir de una selección de fragmentos pertenecientes a un trabajo más extenso editado bajo el título “Vanguardias transitivas. Ángel Guido en los archivos del barroco americano” en Mónica Bernabé (comp.). *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina*. Rosario, HyA ediciones, 2017. 17-63.

² **Mónica Bernabé** es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH) y Profesora Titular de Literatura Iberoamericana II de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (2006) y *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana* (en colaboración con Antonio José Ponte y Marcela Zanin, 2001). Entre 2010 y 2018 se desempeñó como Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios Culturales en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI-UNR) Dirige el Programa de Investigación en Estudios Culturales radicado en el Centro de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-Fhumyar). En 2011 obtuvo la Beca Guggenheim. En 2016 obtuvo Mención Honorífica en Ensayo en el VIII Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz” con el libro *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura* editado por el CEAPE (Toluca, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de México).

Palabras clave: Barroco – América Latina – Modernismo – Indigenismo – Transculturación

Abstract: Lezama Lima's essays play a foundational role in the formulations of the American Baroque identity. Since "La curiosidad barroca" ["Baroque Curiosity"], the cheered and much-cited chapter of *La expresión americana* [*The American Expression*], the Indian Kondori took on a continental status. He becomes an heroic figure because, according to Lezama Lima, "Kondori was the first to equal the Europeans in his mastery of form, treatment, and style". What is curious here is that the Indian Kondori became a successful Río de la Plata fiction that was put into circulation by the Rosario architect Ángel Guido in order to argue about the emancipatory character of American art between the 1920's and 1930's. This article aims to review the discussion on Baroque in this period of time. Guido's endeavor attests to the modernist desire to andinize the Río de la Plata Cosmopolitanism. The study of this relationship adds to the current examinations that address the forms in which local and global take in alternative modernities.

Keywords: baroque – Latin America – Modernism – Indigenism – Transculturation

En “Caribe trasplatino”, Néstor Perlongher dibuja itinerarios de ida y vuelta entre Europa y América, entre Cuba y la región del Plata, para inventar una tradición disidente a la del vanguardismo martinfierrista y recuperar, por vía lezamiana, el brote barroco de la generación del 27 y el entusiasmo por los festejos del tricentenario gongorino. El trayecto incluye el viaje –más bien la inmersión– a través del río lodoso a fin de transmutar la enceguedora luz antillana en el singular *neobarroso* donde inscribió su diferencia.

Lo curioso es que la pulsión barroca, al extenderse hacia el sur del continente, no hacía más que retornar a uno de sus comienzos. Se trataba – para decirlo con una imagen de Carpentier– de un viaje a la semilla puesto que las imágenes de las iglesias andinas que Lezama describe con asombrosa exactitud en 1957 son la versión tropicalizada del barroco mestizo que el rosarino Ángel Guido había fraguado entre 1925 y 1945 y que el horno transmutativo del cubano deglutió y reescribió sin cita ni referencia académica alguna.

Aprendimos con Edward Said a reparar en los comienzos de una obra a fin de configurar un método de conocimiento. Los primeros textos, las primeras ediciones o las primeras intervenciones en un campo cultural suelen prefigurar lo que vendrá, son los rastros significativos que permiten “entrar” a un proyecto intelectual. En el caso de Ángel Guido, la participación activa en el movimiento estudiantil del 18 cordobés tanto como la edición de su libro de poemas *Caballitos de la ciudad* en 1921 y el iniciático viaje a la sierra surperuana conforman las circunstancias decisivas de sus comienzos. En el verano de 1920, junto a su hermano Alfredo y a Alcides Greca, en el marco de una agenda política de afiliación reformista, henchida de americanismo, toma el tren hacia el norte con destino a Perú y Bolivia en expedición de observación y estudio. De esa experiencia se suceden una serie de intercambios y traslados –de objetos, libros y revistas– entre Rosario y Cusco de los cuales *La Revista de “El Círculo”* da testimonio fehaciente. Sin renegar del magisterio de Ricardo Rojas, los discípulos rosarinos, en sus actos y en sus escritos, comienzan por esbozar una sutil disidencia frente a la proclamación de Buenos Aires como capital de Eurindia (Rojas 199–201). De

la experiencia del viaje emergió un mapa alternativo en donde las fronteras políticas de la nación se desdibujan a favor de una idea fuerza transregional: un proyecto, que si bien no deja de tributar a la metáfora del templo euríndico, asume una dinámica que trasciende con creces la restauración nacionalista que terminaba por confirmar la centralidad porteña.

Hay dos factores de orden tecnológico que tienen un impacto decisivo en las formas en que este grupo de intelectuales entre los años veinte y treinta se da a la tarea de configurar una región desde Rosario: por un lado, la amplísima, eficiente y, hoy, sorprendente red ferroviaria con enlaces transnacionales que a principios de siglo XX facilitaba el viaje hacia Puno y Cusco cubriendo distancias gigantescas³; por el otro, el crecimiento de la industria editorial junto al desarrollo de las técnicas de reproducción gráfica que permitió una cuidadísima incorporación de imágenes y materiales visuales a las revistas y los libros que los hermanos Guido editaban.

El viaje de 1920 fue la ocasión para que Ángel Guido iniciara su relación con el grupo de indigenistas cusqueños que lo orientó en la investigación sobre la historia del arte colonial en el mundo andino. Fue también una posibilidad para meditar sobre las diversas formas de relación que una comunidad establece con el espacio y el paisaje en donde desarrolla su vida. En el Cusco toma contacto con intelectuales formados en las luchas estudiantiles que precedieron en una década a los sucesos de Córdoba. Luis E. Valcárcel, Félix Cosío y José Uriel García también habían sido estudiantes reformistas.

De todos ellos, José Uriel García fue quien estableció una particular afinidad intelectual con Ángel Guido. El diálogo e intercambio les permitió reflexionar intensamente sobre la relación entre lo indígena y lo hispánico y

³ El itinerario del tren permitía llegar desde Rosario a Tucumán en un día y desde Argentina a Cusco en tres. Así, periódicos y revistas argentinas que llegaban a la sierra surperuana por esta ruta tardaban menos días que las que arribaban desde Lima. En los veinte, todavía no se habían construido las carreteras entre Cusco y Lima por lo cual los impresos, enviados por vía marítima desde la capital peruana, demoraban un mes para dar con sus lectores-suscriptores. Cfr. Kuon Arce et al. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres, 2008. 17.

desarrollar una forma de entender el mestizaje que será el núcleo generador de la formulación del barroco mestizo en la dinámica cultural americana. El pensamiento del mestizaje andino emerge del contrapunto entre *Fusión hispano-indígena de la arquitectura colonial* (1925) de Ángel Guido y *El nuevo indio* (1930) de José Uriel García. Desde su primer libro, el rosarino inicia una operación de rescate del arte ornamental barroco de los siglos XVII y XVIII desarrollando una perspectiva que irá ajustando hasta bien entrados los años cuarenta.

En primer lugar hay que señalar su consideración de la arquitectura en relación a la región y el paisaje: “El paisaje, el sentido de la tierra sobre la cual se levanta, debe imprimir su gesto irremediablemente” (*Fusión hispano-indígena...* 23). Es la arcilla que ofrece la posibilidad de entender a la arquitectura como cosa íntima y que provee una fe profunda de emancipación estética. En segundo término, su consideración de lo indígena se desprende tempranamente del esencialismo incaico: lo indígena siempre supone la torcedura europea. Por último, en *Fusión...* comienza a señalar la importancia de los alarifes, canteros y talladores, de toda esa mano de obra anónima que produjo el milagro de la nota emancipatoria de un pueblo sojuzgado: “Paganos aires de los Andes respiran estas formas nuevas y la tradición incaica y pre-incaica parecen vivir esotéricamente en la intrincada madeja de elementos tan originales” (61).

Las hipótesis de Guido ofrecen argumentos sólidos a José Uriel García para su libro de 1930. Es más, podríamos decir que la investigación de Guido sobre la arquitectura mestiza colonial es la plataforma de la cual parte el indigenismo cusqueño en su análisis de la compleja y extensa producción artístico-folclórica contemporánea. Si la conquista española había puesto fin a la historia de los incas y a la vida incaica; la vida colonial, en medio del odio y el dolor, habría sido escenario de un renacimiento de la indianidad bajo nuevas formas de expresión.

El modelo de mestizaje que emerge de estos trabajos no se asienta en una fórmula de síntesis conciliadora. Muy por el contrario, la mezcla funciona como zona de conflicto, pugilato y lucha tenaz en el marco de un programa

de territorialización donde el paisaje desempeña un factor configurante no sólo desde una perspectiva espiritualista, sino por cuestiones de tenencia y propiedad:

Y la beligerancia por imprimir a la tierra la modalidad espiritual correspondiente –dice García– se complica aún con el aspecto económico por la posesión de la tierra útil, con la supervivencia de la injusticia feudal del coloniaje, cuya responsabilidad es más del presente que del pasado, la culpa de los hombres de hoy que no dan fin a esa injusticia histórica (García 92).

De la relación Cusco/Rosario emerge una parcela de la renovación e innovación del arte y la cultura en zonas que Ángel Rama había señalado como resistentes a la modernización. En sentido contrario, pensamos que, en las regiones interiores de América Latina, a partir de los años veinte, se suceden una serie de relaciones que promovieron una prolífica red artística e intelectual que pone en cuestión a las modernidades centrales y a la hegemonía de las capitales nacionales. ¿Será, entonces, que en las regiones interiores se alentaron cosmopolitismos divergentes al modelo de relación que las ciudades capitales (Buenos Aires / Lima) imponían sobre la totalidad nacional?

Menos que por un afán anticosmopolita o de tradicionalismo resistente, los hermanos Guido junto a Alcides Greca se desplazaron hacia los Andes, paradójicamente, en busca de un modelo de modernización diferente al que proponía el martinfierrismo.⁴ Ángel en particular, sensibilizado tempranamente con el americanismo arquitectónico de Martín Noel, encontró en las iglesias barrocas del altiplano la clave para pensar en un programa estético en sintonía con el indigenismo cusqueño. Los trayectos de la que aquí llamamos “vanguardias transitivas”⁵ señalan la necesidad de focalizar con mayor detenimiento estos espacios intermedios

⁴ Queda por estudiar la relación entre el indigenismo de los hermanos Guido con el documentalismo etnográfico que en 1917 desarrolla Alcides Greca en su película *El último malón*, filmada en San Javier, al norte de la Provincia de Santa Fe.

⁵ Llamamos “vanguardias transitivas” al pasaje de una geografía a otra de poéticas experimentales y políticas del arte que permiten fabular nuevos comienzos y urdimbres temporales fuera de las linealidades de la historiografía y en procesos de modernización no eurocéntricos.

en el proceso de modernización en estrecha vinculación con la progresiva tecnificación de la vida cotidiana (Vich 39-67). La particular dinámica de estas zonas de contacto constituyen un punto nodal de lo que Huyssen denomina las geografías del modernismo y que proponemos explorar enfocando en la articulación de un pensamiento sobre el barroco en las primeras década del siglo XX en Rosario.

En la perspectiva de Ángel Guido, mestizaje y ornamento parecen ir de la mano. De ahí que el arte barroco colonial, gestado en los modos de hacer de aquel ejército de indígenas decoradores que cubrió de manera artesanal las estructuras de las iglesias surandinas, retorne para escandalizar a los arquitectos seguidores de Le Corbusier. Muy a pesar de los “maquinólatras abominadores de los decorados” (como llama a Vautier y Prebish), Guido insiste en la vigencia de las artes decorativas en las obras de un sector del modernismo europeos que ofrecían un modelo alternativo de creatividad para los artistas americanos de comienzos de siglo. De ahí que llame con fervor a desconectar con Francia y conectar con el modelo vienés, en particular, con la obra de Otto Wagner (1841-1917) en tanto iniciador y fundador de una noción de lo moderno que no necesitó desechar la tradición nacional. También en las obras de sus discípulos del *Jugendstil* (Josef Hoffman, Josef Olbrich, Gustav Klimt y Max Klinger) encuentra un modernismo de buena ley con un sentido escultórico al tiempo que monumental. La audacia crítica de Guido alcanza su máxima formulación cuando contrapuntea el barroco andino con las obras de vanguardia de la escuela vienesa y alemana a las que ve objetivamente barrocas en el sentido de Wölfflin, es decir, como “formas abiertas”. Más allá de las distancias y las diferencias, Guido encuentra en la escuela de artes decorativas fundada por Hoffman, como en la de la Bauhaus de Gropius, la confirmación de su apuesta a lo ornamental en oposición franca a la “máquina de habitar” que proponía Le Corbusier, aunque la diferencia americana añadía el pliegue del paisaje y la supervivencia de pueblos expuestos a la desaparición.

Las rutas del Señor Barroco

El cubano José Lezama Lima es quien mejor ha leído las postulaciones de Ángel Guido. A partir de *Redescubrimiento de América en el arte* (1944) de Ángel Guido, la *Expresión americana* (1957) de Lezama profundiza la postulación del mestizaje americano bajo la noción de paisaje entendido como forma en devenir a la que se accede por una visión histórica emergente del contrapunto de una serie de imágenes.⁶ *La expresión americana* ofrece un dispositivo para percibir el mundo que rompe con la imaginación romántica de la virginalidad del paisaje tanto como rechaza el pensamiento que colocaba a lo americano como epígono y repetición derivada de lo europeo. El paisaje es un constructo visual que le permite a Lezama imaginar un origen para América desligándose del problema de la imitación y la copia.

Ni Ángel Guido ni Lezama Lima supieron de Walter Benjamin. Tampoco tuvieron noticias de *El origen del drama barroco alemán* (1928), el trabajo de investigación con el que Benjamin esperaba asegurar su puesto académico en la Universidad de Frankfurt. Lo sorprendente es que los tres manifiestan afinidades en el modo en que leyeron las relaciones entre el barroco y el arte en la primera mitad del siglo XX. La tarea consistía en liberarlo de la linealidad del historicismo para proyectarlo como una intensidad espacial de tiempos múltiples. El modelo interpretativo de Benjamin descansa en una doble mirada a partir de la cual la ordenación temporal del historicismo romántico entra en crisis, y en su reemplazo emerge un pensamiento dialéctico que suspende las cronologías y rehabilita los escenarios teatrales del siglo XVII. De este modo, el movimiento temporal es aprehendido y analizado por imágenes espaciales que demuestran “el entusiasmo barroco por el paisaje” (78).

También la historiografía en América había ocultado, “secuestrado” – como dice Haroldo de Campos– al barroco, y con él, la posibilidad de

⁶ Nuestra hipótesis sostiene que en 1957 Lezama modifica la valoración negativa sobre el mestizaje y el componente negro en la cultura antillana que había manifestado en 1937 en ocasión del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Para el “giro culturalista” de la posición lezamiana debió mediar la tarea transdisciplinar de un arquitecto-arqueólogo como Ángel Guido y de un abogado-etnógrafo como Fernando Ortiz.

imaginar una arqueología de la diferencia asentada en una heterogeneidad multitemporal que, como clave interpretativa, permitiera dar cuenta del rol decisivo de la empresa colonial en la configuración de la modernidad occidental.⁷

En la confusión, “todo se confunde con todo” –decía Benjamin–, el barroco opera en un continuo espacial que dibuja movimientos de idas y vueltas, de extrañamientos y reconocimientos. Aquí no hay un orden cronológico sino coreográfico que se vuelve un “origen”, aunque bien diferente de la idea de génesis. “Por ‘origen’ –decía Benjamin– no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar” (28). Haroldo de Campos, exhaustivo lector de Benjamin en los ochenta, encontró la clave para la interpretación del concepto de origen en la voz alemana *Ursprung*, que en su sentido etimológico comprende la noción de “salto” y de “transformación” no sustancialista. Se trata de un proceso no conclusivo y abierto a una tensión entre origen y destrucción (Campos 62).⁸ El origen se localiza en el flujo del devenir y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce, por un lado, como restauración, como rehabilitación y, por el otro, como algo imperfecto y sin terminar. De este modo, los movimientos temporales son captados y analizados en términos de imagen y la espacialidad se vuelve centro ordenador del sentido (en esta línea, Guido y Lezama formulan la noción de paisaje americano).

No está demás señalar la afición por el coleccionismo que igualmente atravesaba a Benjamin, Guido y Lezama. El coleccionista es un sujeto empeñado en establecer relaciones entre objetos muy distintos, siempre movido por el deseo de armar constelaciones que los integren a un nuevo sistema: la colección. Si el objetivo pasa por otorgar sentidos a una nueva red de relaciones, el coleccionismo se alza como una práctica semejante a la

⁷ Cfr. Chiampi, Irlemar. “El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia”. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial / Goethe Institut, 1993. 139-158 y Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. 201- 246.

⁸ Nótese que es el mismo movimiento que Derrida utiliza para pensar el mal de archivo.

doble mirada que anida en la operación barroca: rescata al objeto de su instante histórico ordenándolo en el presente, al mismo tiempo que lo redime parcialmente de su pasado.

El barroco americano en las artes plásticas y arquitectura que Guido y Lezama focalizan desde fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII se formula a partir de tres zonas o paisajes centrales: el surperuano, el de Minas Gerais y el mexicano. Para el caso de los dos primeros, Lezama parte de la colección iconográfica de *Redescubrimiento de América en el arte* de Guido con la que alimentó la voracidad de su curiosidad barroca. También reescribió las notas que forman el guión argumental de las conferencias del arquitecto rosarino. *Redescubrimiento de América en el arte* es un libro monumental producto de un esfuerzo editorial sorprendente. De sus 746 páginas en papel ilustración, 437 contienen imágenes de una altísima calidad de reproducción. Lezama ve a través de la cámara fotográfica de Guido y toma posición ante la imagen simulando una experiencia *in situ*:

Si contemplamos el interior de una iglesia de Juli o una de las portadas de la catedral de Puno, ambas en el Perú, nos damos cuenta que hay allí una tensión. (...) En los preciosos trabajos del indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podría encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiátide (32-33).

Lezama barroquiza el discurso pedagógico de Guido (aunque el neologismo “indiátide” había sido una invención del rosarino). Al suprimir la reproducción de la imagen, procede a escribirla y, así, conecta arquitectura con escritura. El trabajo descansa en dos procedimientos barrocos que Lezama maneja con soltura y rapidez: la enumeración caótica y el contrapunteo que tensiona la relación entre palabra e imagen. Guido muestra y enseña el barroco, Lezama lo escribe y su escritura le añade el plus de su propia poética de la imagen.

De este modo, la exploración por el archivo del barroco colonial ofreció otros caminos para imaginar lo propio. A este proceso Guido lo llama “redescubrimiento” y Lezama, “contraconquista”. Para ello fue preciso salir de la biblioteca (entendida como la forma letrada de organizar el mundo) y

“viajar para ver” a México, a Puno o a Mina Gerais, y luego, producir archivos alternativos.

Escritores como Lezama, Sarduy y Perlongher podrían ser inscriptos en la línea de los artistas archiveros que procuran hacer visible alguna información histórica, frecuentemente perdida o desplazada con operaciones de recolección e intervención sobre las imágenes y textos hallados. Este impulso, como ha señalado Hal Foster, estuvo presente muy tempranamente en las vanguardias del veinte, “cuando el repertorio de fuentes se amplió política y tecnológicamente” (“Un impulso (an)archivístico” 164).

En los casos de Guido y Lezama, la situación es, al menos, paradójica puesto que desarrollaron narrativas de emancipación a partir de la exhumación de un arte producido en situación de subordinación colonial. Tal vez no sería arriesgado decir que, con la recuperación del barroco entre los años veinte y treinta, en América Latina comienzan los estudios poscoloniales. Si a Benjamin la rehabilitación del barroco le permitió precisar su crítica del consumo capitalista, a los americanos que se dieron a la tarea de desmontar bibliotecas y revisar archivos, les permitió relevar las contradicciones que habitaban su presente y dar inicio a una arqueología de la modernidad desigual.

Bibliografía

Benjamin, Walter. *El Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Campos, Haroldo de. *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

Chiampi, Irlemar. “El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia”. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial / Goethe Institut, 1993. 139-158.

Foster, Hal. "Un impulso (an)archivístico". Mónica Bernabé (comp.). *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina*. Rosario: HyA ediciones, 2017. 163-196.

García, José Uriel. *El nuevo indio*. Cusco, Municipalidad de Cusco, 1986.

Guido, Ángel. *Fusión hispano-indígena de la arquitectura colonial*. Rosario: La Casa del Libro, 1925.

---. *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*. Ponencia en el III Congreso Panamericano de Arquitectos. Rosario, Talleres Gráficos La Tierra, 1927.

---. *Eurindia en la Arquitectura Americana*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1930. (2a ed., Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Instituto Social, 1936).

---. *La Machinolatrie de Le Corbusier*, Rosario, 1930. (Trad. en Revista del Colegio de Arquitectos de La Habana, 1930).

---. *Definición de la Reforma Universitaria*. Rosario, imprenta Taborda, 1932.

---. *Concepto Moderno de Historia del Arte. Influencia de la Einfunlung en la moderna historiografía del arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936.

---. *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, edición corregida y aumentada, 1944.

Kuon Arce, Elizabeth, Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres, 2008.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Montevideo: Arca, 1969.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Perlongher, Néstor. "Caribe trasplatino". Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria (selección y prólogo). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. 119- 131.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. 201- 246.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1983.

Rojas, Ricardo. *Eurindia*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titicaca*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2000.