

LEZAMA: EN EL UMBRAL DEL DIOS VENIDERO

Lezama: on the Threshold of the Coming God

LUIS BAUTISTA
YALE UNIVERSITY (ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA)
luis.bautistaboned@yale.edu

Resumen: este artículo analiza la poética de Lezama Lima en relación con la teoría literaria del *Goethezeit*. Abordo en la primera parte las similitudes entre los conceptos lezamianos de “señor barroco” y “eras imaginarias”, y las teorizaciones de Schiller sobre lo Ingenuo y lo Sentimental. La segunda parte se centra en las relaciones entre la *Neue Mythologie* y la concepción mítico/mistérica de la figura José Cemí en *Paradiso* (1966). Una determinada “era imaginaria” de la cultura europea, la literatura alemana del entresiglo XVIII/XIX, nos sirve para iluminar la obra de Lezama, leída así desde el corazón de la teoría literaria y filosófica de la Modernidad.

Palabra clave: Lezama, Schiller, Nueva Mitología, *Paradiso*

Abstract: I analyze Lezama Lima’s poetics with regards to the German literary theory of the *Goethezeit*. I address in the first part of the article the relationship between Lezama’s concepts of “señor barroco” and “eras imaginarias”, and Schiller’s theories on Naive and Sentimental poetry. The second part focuses on the relationships between the *Neue Mythology* and the mythical/mysterious features of José Cemí in *Paradiso* (1966). I try to illuminate the works of Lezama by reading them through the German thought of the *Goethezeit*, i.e. through the core of the literary and philosophical theory of Modernity.

Keywords: Lezama, Schiller, New Mythology, *Paradiso*

Sed omnia praeclara tam difficilia quam rara sint (1999: 595) [Pero todo lo excelso es tan difícil como raro (2011: 463)]. Así concluye Spinoza su *Ética* (1677) y Lezama responde como un eco al inicio de *La expresión americana: “Sólo lo difícil es estimulante”* (1993: 49). Cada fin es un nuevo comienzo. En *Paradiso* (1966), el final de Oppiano Licario se ha interpretado frecuentemente como el principio de José Cemí. No es éste el único eco de Spinoza que encontramos en los textos de Lezama, y, desde luego, cualquiera de estos ecos es siempre una compañía imaginada que enriquece tanto como dificulta su poética. Porque es difícil leer a Lezama, es difícil leer *Paradiso* (1966), aunque a veces recorramos con delicia y asombro cada palabra, cada letra de un fragmento, conjunto resonante en el que parece espesarse en el aire la fisicidad de los sonidos de la que nos habla Abrams en “The fourth dimension of the poem”. La interpretación es más difícil que la lectura, y uno se pregunta si es preciso aplicar la hermenéutica a una obra como *Paradiso*.

Propongo leer a Lezama desde la literatura y la filosofía alemanas del entresiglo XVIII-XIX. La mayoría de los autores, “clásicos” o “románticos”, incluidos en ese espectro temporal trataron de acceder a la comprensión trascendental del mundo, que imaginaban como realidad externa al sujeto. Todos ellos estaban cautivos en la concepción kantiana-fichteana del yo, pese a que la poesía se dibuja entonces como intento de sobrepasar la teoría del Yo Absoluto (*das absolute ich*) de Fichte, cuyo dictado es: todo lo que existe está en la conciencia. Lezama tampoco consiguió hurtarse a este salto epistemológico. En este breve ensayo, me centraré en analizar las analogías entre los mecanismos de fuga de lo puramente racional ensayados por uno, Lezama, y otros, los clásicos y románticos alemanes:

- a) La supuesta “ingenuidad” del “señor barroco” es tal vez el principal, porque está relacionada con la base epistemológica de la que tratan de escapar muchos de los autores del *Goethezeit*. Lo presentaré desde las teorizaciones de Schiller: *Sobre poesía moderna y sentimental* (1795) y Friedrich Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega* (1795), pero pasadas por el filtro de Nietzsche. Ligada al “señor barroco” está la teoría de las “eras imaginarias”, que trata de romper las relaciones espaciotemporales y causales, ligadas a la razón y al concepto de la cultura entendido evolutivamente; y ensayar un acercamiento alternativo a la historia. Aluden a figuraciones concretas, síntesis formadas por diversos momentos para crear la imagen de mayor esplendor de una cultura determinada, hurtada al progreso temporal y la decadencia.
- b) La segunda clave es la importancia de lo misterioso. De nuevo encontramos en el entresiglo XVIII-XIX como pauta interpretativa la Nueva Mitología alemana, que Frank (1982 y 1988) expuso de manera exhaustiva. Emerge una figura divina compleja y siempre por venir, identificada con Cristo y con Dionisos. Sólo en ocasiones desvela en un vislumbre su misterio, que es el misterio de la realidad, su desciframiento. Sugiero que José Cemí, protagonista de *Paradiso*, es la figuración cubana de la idea del dios venidero de la Nueva Mitología.

Me ayudaré de las valiosas lecciones de Frank (1997) y Schaeffer (1992) para exponer la problemática filosófica que está en la base de la literatura moderna. Spinoza aparece inevitablemente al principio, pese a ser un pensador del siglo XVII. La *Querrela panteísta* la originan sus ideas (Beiser [1987]). La red spinoziana explicada en la *Ética* está formada por la minuciosa sucesión de condiciones condicionadas que forman un todo perfecto, matemático, aséptico, cumbre del racionalismo cartesiano (Deleuze [1981]). La *substantia* emerge como concepto clave: “Por substancia entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí, esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa” (2011:46) [“Per substantiam intellego id, quod in se est et per se concipitur; hoc est id, cujus conceptus non indiget conceptu alterius rei, a quo formari debeat” (1999: 4)].¹ La sustancia es *Causa sui*. Autosuficiente, infinita y única, contiene a todos los seres, *omnitudo realitatis*, lo uno y lo múltiple: el *Ἐν καὶ Πᾶν*, de raíz helénica; panteísmo racional. Imbricada en la red de condiciones condicionadas, lo infinito está a la vez presente y oculto en lo finito.

El problema es evidente desde el momento en que Kant, enredado en Descartes y Hume, decreta en la *Crítica de la razón pura* (1781, 1787) nuestra incapacidad para comprender el mundo más allá de lo fenoménico, a pesar de que, para Kant, como para Lezama: “existe un paralelismo y una continuación entre las serie de lo condicionado y la *causa noumenon*” (Lezama, 1971: 134). La conciencia nos permite fijar las condiciones condicionadas, lo finito, pero no lo incondicionado (entendido onto-teológicamente; es decir, como la cosa en sí o como la divinidad). La filosofía, según el propio Kant, tiene una finalidad metafísica, pero está limitada por la capacidad epistemológica del sujeto (Schaeffer, 1992: 20). Se abren entonces dos vías: la realista, que postula una realidad exterior al sujeto, aunque inaccesible después de la filosofía crítica; y la idealista, consecuencia de esta última y que hace de la conciencia el primer principio, pues no se puede avanzar fiablemente más allá de ella.

Como explica detalladamente Frank (1997), autores como Reinhold o Fichte sitúan como punto de partida la conciencia, ya que es imposible conocer desde otro lugar: la conciencia es el fundamento absoluto del conocimiento. El Yo Absoluto de Fichte, desarrollado en su *Fundamento de la doctrina de la ciencia* [1794-1810], es inicialmente un sujeto de saber y se opone significativamente al No-Yo. En palabras de Schaeffer, “il ne s’agit pas d’une théorie ontologique du moi, ni a fortiori d’une genèse historique ou psychologique du sujet humain; le moi n’est considéré qu’en tant que sujet du savoir. Ce qui est en jeu, c’est —comme chez Kant— la déduction des conditions conceptuelles aprioriques qui rendent possible la connaissance humaine” (1992: 96).

Novalis, alumno de Fichte en Jena y autor de unos *Estudios sobre Fichte*, apuntó la diferencia entre *Erkenntnis des Grundes* (el conocimiento del principio) y *Grund der Erkenntnis* (el principio del conocimiento). La filosofía

¹ Dios es “ens absolutum infinitum, hoc est substantiam constantem infinitis attributis” (1999: 4-5). Si la sustancia es autocreada, no parece que exista diferencia entre ella y Dios. De ahí que el pensamiento de Spinoza fuera considerado panteísta y ateo. Ironiza Deleuze al explicar que antes incluso de desarrollar sus ideas, Spinoza sufrió un intento de asesinato. Conservó durante toda su vida la capa atravesada por el cuchillo como recordatorio de lo peligroso que resulta pensar.

parecía atrapada en la segunda; la poesía tomaba a su cargo la primera. Pero ¿cómo acceder a un principio exterior después de la filosofía de Kant? El filósofo de Königsberg, el “antifilósofo” Friedrich Jacobi —que entra de lleno en la *Querrela panteísta* en correspondencia con Mendelssohn [1789]— y, tras ellos, Novalis, asumen en parte las ideas de Spinoza y señalan que la relación entre lo finito y lo infinito, lo condicionado y lo incondicionado, si bien no es accesible a la conciencia, se puede percibir por medio del sentimiento. El propio Fichte se preocupó por establecer la distinción: yo soy (*ich bin*), de raíz existencial; frente a yo pienso (*ich denke*), racional. Se impone, ante el pensamiento, el sentimiento de existencia, siguiendo la premisa de Rousseau en la *Profesión de fe del vicario Savoyard*: “Exister, pour nous, c’est sentir” (1969, IV: 600). El Ser, la *substantia*, sólo puede sentirse como intuición inmediata y no reductible a la conciencia, pues el sentimiento existencial que nos liga a él es anterior, vale decir, es pre-consciente y pre-verbal. De ahí que sea tan difícil, no ya captarlo, sentirlo, sino conceptualizarlo racionalmente y expresarlo en palabras.

En definitiva, respecto a la relación entre Ser y existencia individual, nuestro conocimiento no está basado en la demostración racional. La relación entre el Ser y el sentimiento del Ser (*Seinsgefühl* o “sentiment de l’existence” en Rousseau) no necesita ser probada. Jacobi, Kant o Novalis (y mucho después Lezama) coinciden, por lo tanto, en que el Ser puede ser iluminado únicamente por la experiencia, por el contacto directo, pre-consciente, intuitivo, de cada ser individual con el Ser que lo envuelve, y que puede ser concebido ontológica o teológicamente. Esto es, tenemos una experiencia interior particular del Ser a través de nuestro propio ser. Ni el Ser ni el sentimiento del ser, emparentados, son representables. La finalidad del arte, que afronta el desafío, será intentar figurar la irrepresentabilidad del Ser.

Veo en *Paradiso*, y en varios de los ensayos de Lezama, el enésimo intento por superar este problema. Confía plenamente en la existencia de una realidad onto-teológica exterior al sujeto y accesible por medio de la intuición, el sentimiento y la experiencia directa. Basten por ahora como ejemplo estas palabras extraídas de *La cantidad hechizada*: “por todas partes la reminiscencia de lo incondicionado que desconocemos, engendrada por un causalismo en la visibilidad, que sentimos como la ciudad perdida que volvemos a reconocer. En realidad, todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de la finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado éxtasis de participación en lo homogéneo, un punto errante, una imagen por la extensión” (1975: 1215). Estas palabras juegan con lo condicionado (“causalismo en la visibilidad”) y lo incondicionado. El causalismo, conjugado de cierta manera, puede provocar un acercamiento distinto, un reconocimiento (conocer de nuevo) que permita “la reminiscencia de lo incondicionado que desconocemos”, aunque está “por todas partes”, entremezclada en lo condicionado. Desconocer, reconocer. Acceder a lo desconocido conociendo de otra manera, o reconociendo lo conocido. Es interesante que califique lo incondicionado como desconocido y al mismo tiempo hable de reminiscencia, concepto platónico que nos acerca al mundo de las Ideas, al que verdaderamente conocemos, pues es el de la Verdad, aunque lo hayamos olvidado. Las referencias de Lezama aparecen siempre como comunidad de ideas.

La visibilidad nos lleva a la imagen superadora de límites (que impone el causalismo), y que “ofrece la infinita sorpresa” (o la sorpresa de lo infinito revelado), no invocable de manera racional; el “éxtasis” de la participación en lo homogéneo —otro nombre de lo incondicionado— por oposición a lo heterogéneo —o relativo, lo sujeto a leyes racionales, que necesita de un soporte previo—. La imagen, punto errante, ofrece una visión alternativa a la ofrecida por la razón y el lenguaje. Este es un punto especialmente complejo en Lezama; mi interpretación de *Paradiso* pone en entredicho la capacidad que en realidad otorgaba él al lenguaje. Eras imaginarias, confluencias, configuración alternativa que nos ofrece la realidad descifrada, aunque sólo sea por un instante extático. La poética lezamiana coincide con la estética del *Goethezeit*. Se basa en la convicción de que lo infinito y lo finito están imbricados, pero el sujeto está atrapado en los parámetros fijados por la conciencia; acceder al Absoluto implicaría un nuevo problema: su expresión lingüística.

La imposible ingenuidad del “señor barroco”

Schiller (1795) opuso dos procederes creativos. En las creaciones ingenuas aparece conciliado lo subjetivo y lo objetivo, lo universal y lo particular, lo natural y lo cultural, la libertad y la necesidad (como señaló Bürger [1983], Schiller utiliza deliberadamente un lenguaje kantiano); estas ofrecen con intuitiva naturalidad e inmediatez, con ingenuidad, la realidad. Sentimentales son, en cambio, las producciones que reflejan estas diversas e irreconciliables dicotomías; son obra de un sujeto que se sabe sujeto, ajeno al objeto, escindido de la naturaleza. El sujeto consciente es principio y fin de toda posibilidad de conocimiento. Su mecanismo de expresión, el lenguaje, no puede crear como la naturaleza crea. El poeta sentimental está atrapado en lo finito, en lo condicionado, lo único que puede conceptualizar y expresar. Esa escisión despierta en él el sentimiento lo ingenuo, es decir, el anhelo de acceder al Absoluto, de recuperar la visión unitaria perdida, de captar y expresar lo infinito, lo incondicionado, en lo finito, lo condicionado. Como demuestra el desarrollo de la poesía postromántica, este camino no es completamente realizable. Según De Man (1993):

Baudelaire’s entire work is driven by a desire for direct, unmediated contact with Being, which for Mallarmé is precisely what the poet should reject. He has an acute awareness that the kind of unity to which Baudelaire aspired is in fact the annihilation of a consciousness absorbed, as it were, by the power of being in which searches to drown itself. This kind of unity does not tempt to Mallarmé, because it lies beyond the realm of language. Annihilation of consciousness is primarily the annihilation of language, and since the poet’s only but irrevocable commitment is to language, he can never accept unity on those terms. He has to be, by his essential choice, on the side of consciousness and *against* natural being. The poetic act, then, is for him an act by means of which natural being is made accessible to consciousness. (158)

La vía baudelaireana podría implicar la desindividuación, el aniquilamiento de la conciencia: la muerte. La línea mallarmeana, un camino de ida y vuelta en el que no se intuye el vislumbre, el súbito, ni la amenaza es demasiado sobria. Pese a su virtuosismo lingüístico, la intención de Lezama, en mi opinión, es precisamente agotar el lenguaje por acumulación, utilizarlo como herramienta preparatoria que conduce a un límite no lingüístico.

Schlegel publica su texto poco después. En el prólogo expone una teoría similar a la de Schiller, pero la articula (y la desarrollará en los años posteriores) en tres términos. Lo Antiguo, lo Moderno y lo Romántico.² El primer y el último concepto serían asimilables, respectivamente, a los teorizados por Schiller, pero el segundo introduce una idea especialmente útil. Modernos serían los textos que han dejado de ser ingenuos, pero que todavía no han llegado al estadio sentimental. Según Behler (1991: 132-133): la poesía moderna es muy cuidada formalmente, pero carente del saber poético del romanticismo, esto es, desprovista del anhelo (*Sehnsucht*) de Absoluto. La romántica, en cambio, consciente de las limitaciones que le imponen el lenguaje y la conciencia, se esfuerza por vislumbrar lo infinito.

Si ponemos en relación estas ideas con las presentadas por Lezama en *La expresión americana* (concretamente en “La curiosidad barroca”), las concomitancias surgen solas. La forma barroca europea es literatura muy cuidada formalmente, acumulativa, por prolija, y desligada de la naturaleza; se ha provocado la escisión entre sujeto y objeto (lenguaje autorreferencial y conciencia del engaño del mundo, de la interiorización epistemológica cartesiana), y de ahí su asimetría; carece, además, del saber romántico, y por eso habla Lezama de “ausencia de plutonismo” (1993: 79). Falta en ella el anhelo de revelar lo incondicionado. La posición que otorga Lezama al Barroco americano (y en cierto modo al español) es bastante más compleja. Es un estilo pleno (no degenerado, concepción importante en relación a ideas de Spengler sobre la organicidad de las culturas) que sí reúne esas dos características: tensión

² Aunque es necesario apuntar la diversidad denotativa del concepto “Romántico” ya en Schlegel. H. Eichner (editor, junto a E. Behler y J.-J. Anstett, de los *Kritische Ausgabe* del autor) inventarió hasta ocho acepciones esenciales en su obra: (1) “Romántico” es idéntico a “de origen románico”. (2) La identificación entre “romántico” y “literatura de lengua románica”: “cuando hablamos de la poesía romántica desde un punto de vista histórico, nos referimos a las poesías de las naciones que poseen una lengua que proviene del latín” (*K. A.* XI, 111). (3) “Romántico” se refiere a la poesía de la Edad Media, de expresión románica o diferente. (4) “Romántico” se opone a “antiguo”, dicho de otra forma es idéntico a “post-antiguo”. (5) “Romántico” se opone a “antiguo” y a “moderno” y se refiere a la Edad Media, y de ahí su parentesco con (3). (6) El término es sinónimo de “increíble”, “fantástico”, “irreal”, “exótico”. Aquí Schlegel no innova, ya que esta es una de las acepciones del término en el XVIII. Sin embargo, mientras que el siglo XVIII atribuía en general una valorización negativa a este significado, Schlegel verá características positivas. (7) “Romántico” se relaciona con la “nostalgia” y el “amor”. (8) “Romántico” es idéntico a “roman” (novela), es decir, a la Novela y accesoriamente a las novelas. Schaeffer (1983) glosa y ordena la lista de Eichner, porque su diversidad responde en realidad a la escisión entre las épocas de Jena y post-Jena. El desarrollo de las acepciones (1), (2), (3) y parcialmente (6), pertenece en realidad a la fase post-Jena. La (8) es fundamental a nivel teórico y la (7), que relaciona “romántico” y nostalgia, es tal vez la que más me interesa en este momento, porque podría relacionarse con lo sentimental y con el sentimiento de lo ingenuo, al incluir el término en la dicotomía con la época antigua.

y plutonismo (“fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” [80]), ligados al intento de lograr la epifanía.

Resulta interesante la figura del “señor barroco”, contraconquistador de la cultura europea, de la que se apropia sin verse forzado por sus tradiciones: toma los elementos en su plenitud, “eras imaginarias” desligadas de la caducidad temporal. Este curioso personaje siembra las dudas sobre el proceder barroco americano. No sabemos si es sentimental / romántico, o sencillamente ingenuo / antiguo. Lezama quiere presentarlo ante nosotros como ingenuo. Capta la realidad directamente al no estar ligado a ninguna tradición concreta y al disponer, al mismo tiempo, de todas ellas en plenitud. La tradición atrapa al europeo (idea que repite T.S. Eliot en 1921: “Tradition and the Individual Talent”); el americano, en su ejercicio de apropiación selectiva, puede jugar con los referentes. Los “fragmentos” diversos, eras imaginarias, pertenecientes a distintas tradiciones, son dispuestos por el americano para propiciar un acercamiento distinto a la realidad.

Todavía podríamos añadir dos vueltas de tuerca. Novalis reclamaba vida y experiencia directa de la realidad frente a la razón (algo imposible para el europeo, atrapado en largas y complejas tradiciones culturales y en la epistemología moderna). Pese a ser un acercamiento peligroso, pues puede ser equiparado al par civilización y barbarie, no parece arriesgado pensar que el “señor barroco” juega con este proceder. Podríamos reforzar esta idea aludiendo a otro texto de Paul De Man (1983: 145-151) sobre una obra primeriza de Nietzsche: *Sobre la utilidad y la inutilidad de la historia para la vida* (1874). Nietzsche opone “historia” y “vida” (que De Man asocia a sentimental e ingenuo, respectivamente) en un complejo (e insostenible) razonamiento. Afirma que la historia debe ser anulada para que la vida sea plena, actual; es el paradójico signo de la Modernidad, basada en el progreso, en el avance, y al mismo tiempo anclada al pasado, a la historia. Ahora bien, tanto Novalis como Nietzsche apuntan en la misma línea y refuerzan la idea lezamiana de un “señor barroco” americano desligado de la tradición entendida como historia y la racionalidad europea, y por lo tanto con más posibilidades de tener contacto directo, ingenuo, con la naturaleza, o al menos de ensayar configuraciones que provoquen una visión distinta. La suya parece ser vida plena y reflejada en el arte de manera ingenua. Un camino similar al que intentará seguir el propio Lezama, como “señor neobarroco”, desligado de tradiciones fijas, lo que le permitirá jugar con todas ellas para desvelar lo incondicionado en lo condicionado.

Toda la construcción teórica de Lezama se basa, no obstante en la nostalgia, el sentimiento de lo ingenuo (por seguir con la teorización de Schiller). La Modernidad, europea o americana, está presa en la red epistemológica de raíz cartesiana. Es en última instancia la conciencia el único fundamento fiable del conocimiento y ella juega un papel determinante en la escisión entre lo incondicionado y lo condicionado. El “señor barroco”, que se pretende ingenuo, representa en realidad un proceder cargado de plutonismo y tensión, lo que indica que tanto él como el “señor (neo)barroco”, Lezama, sufren la escisión epistemológica: el sentimiento de la ingenuidad. Ese es el lugar desde el que piensa y escribe Lezama, a su pesar. Según su lectura, el fuego plutónico surge sólo en ocasiones para trascender la esfera de lo

condicionado, unir los fragmentos, y permitir el vislumbre del infinito. Plutón es Hades para los griegos, que quiere decir “lo invisible”.

Es bien cierto, sin embargo, que el proceder “americano” permite un juego distinto entre tradición, experiencia directa y vida, y eso es muy importante para entender al propio Lezama, al menos, teóricamente. Su razonamiento y su posición (moderno a su pesar, pero sin el peso excesivo de la tradición moderna, de ahí la libertad lúdica de sus escritos: el choteo liberado y liberador), permiten, eso sí, entender por qué resulta tan difícil acceder a ella desde un canon y un discurso occidentales, ligados a tradiciones y formas de proceder determinadas. La base desde la que escribe, sin embargo, no difiere. Retener la mirada en lo invisible (la Modernidad literaria occidental y Lezama lo saben), acceder por completo al ideal, volver a ser “ingenuo”, implica la disolución de la conciencia, o al menos una salida peligrosa, y puede acarrear la desindividuación y la muerte. Por eso, el propio Paul De Man (1993) señala que el Ideal (entendido como restauración de la cesura que separa lo finito de lo infinito) en la poesía pos-romántica es de signo negativo³. Expresar verbalmente la realidad onto-teológica vislumbrada tampoco es posible desde la conciencia y el lenguaje, como veremos en *Paradiso*.

Esta primera estrategia de Lezama, la del “señor (neo)barroco”, se inscribe, pues, en las teorizaciones literarias del *Goethezeit*: Schiller y Schlegel; el autor cubano se divierte con ellas, trata de desembarazarse de lo que implican, pero la posición desde la que escribe no se lo permite, aunque sí abre una vía para el juego con las tradiciones difícil de concebir para el arte europeo. La búsqueda de Lezama, original y compleja, acumulada de referentes teóricos y mitológicos muy variados, responde al problema básico de conjugar la finitud y la infinitud, que él, como los románticos, entiende ligadas. Lezama es declaradamente realista, filosóficamente hablando. Como avanzaba más arriba, la imposibilidad de acceder a lo Absoluto, al Ser, desde la filosofía provocó la respuesta artística de autores como Friedrich Schlegel o Novalis. Schlegel, en *Diálogo sobre la poesía*, escrito en 1800, propone fundamentalmente tres vías: la alegoría, el *Witz* (irrupción de lo infinito en lo finito) y su teoría del fragmento (que aspira a romper el orden racional de sucesión para forzar una visión distinta). Alegoría es, brevemente, la tendencia hacia el Absoluto desde la finitud; esto es, el intento de expresar lo infinito desde lo finito en forma de analogía sucesiva. La irrepresentabilidad del Absoluto implica que sólo podemos insinuarlo (*andeuten*), acercarnos indirectamente a él. Esto es posible solamente si el arte es capaz de ir más allá de lo que presenta aludiendo a lo que no se puede decir. Schlegel llama a este decir más (*mehr-sagen*) alegoría. El lenguaje intenta decir más, pero sin decir lo finito, en realidad, ni lo infinito. El *Witz*, en cambio, recorre el camino inverso: es el relámpago, el chispazo inesperado que se posesiona del sujeto por un instante. En la alegoría, el individuo se excede a sí mismo en dirección al infinito, mientras que en el *Witz* es el infinito el que aparece selectivamente. El fragmento es limitado, naturalmente, fruto de la imposibilidad de encerrar la totalidad. Para él la

³ Esta idea se remonta, naturalmente, también a los autores del *Goethezeit*, “clásicos” o “románticos” (de hecho, recorre el pensamiento alemán desde Winckelmann hasta Hegel); el Ideal está en el arte griego, el romántico sólo puede anhelarlo: de ahí el sentimiento de lo ingenuo.

linealidad temporal oscurece la verdad sobre la historia, ya que no comprende que la verdad surge gracias a la emergencia de relaciones establecidas entre distintos elementos o acontecimientos que se iluminan unos a otros y descodifican el verdadero sentido. Estas conexiones no tienen límites temporales ni espaciales.

Fijado en la Modernidad literaria, ahora debemos explorar si el “anhelo” de *Absoluto* de Lezama utiliza mecanismos similares a estos; si busca la epifanía, la aparición de lo infinito en lo finito de manera análoga, partiendo de la base de que el “conocimiento del principio” nunca puede ser presentado adecuadamente. De nuevo, no es excesivamente difícil ver la relación. Los tres elementos son fácilmente rastreables en la obra de Lezama. El acercamiento oblicuo, esto es alusivo, indirecto, a lo incondicionado, de la alegoría schlegeliana podría relacionarse sin problemas con la “vivencia oblicua”, definida en el “Preludio a las eras imaginarias” como la causalidad actuando sobre lo incondicionado (utilizar el lenguaje, finito, para decir más, en Schlegel, pero sin poder decirlo, naturalmente); ligado a esta, presenta Lezama el “súbito” o revelación momentánea, esto es, el *Witz* de Schlegel: lo incondicionado actúa sobre lo condicionado: “Un posible, escribe Lezama, del cual queda como la ceniza, el vestigio, el recuerdo, en el signo del poema” (1971: 143). En ambos interviene la quiebra del ordenamiento racional, y ahí entra también la teoría de las eras imaginarias, asociable a la del fragmento en Schlegel. La incapacidad reveladora de una sola estrategia o acontecimiento: es siempre necesario un juego de elementos diversos, un acercamiento distinto e iluminador. Los dos *potens*, dice Lezama, que actúan como doble el uno del otro, y permiten a la poesía vislumbrar el *esse substantialis*, “la suprema esencia en la gloria de los bienaventurados” (1971: 150). La posibilidad infinita abierta por el *potens* conduce en última instancia a la resurrección, según Lezama.

Nueva Mitología: Cristo, Dionisos, ¿José Cemí?

Me atrevo a enlazar esta última idea con la Nueva Mitología (*Neue Mythologie*), que nos presenta sintetizadas a las dos divinidades de la muerte violenta y la resurrección (Dionisos y Cristo, a los que habría que añadir a Orfeo). Es ese dios doble el que trae desde la sombra el reino de la luz, el asentamiento definitivo de lo incondicionado en lo condicionado, que el poeta sólo puede vislumbrar como posibilidad infinita. Se impone un acercamiento místico, religioso, una lectura escatológica del mundo, en definitiva, también superadora de la racionalidad.

Anunciaba la Nueva Mitología al dios venidero, que no termina de identificarse con Cristo ni con Dionisos. De hecho, sus símbolos remiten a ambas divinidades. Hölderlin dedica una de sus grandes elegías al pan y al vino, en 1800-1801. Cristo, por la carne y la sangre transubstanciadas en la última cena, parece el referente inmediato de este dios venidero que llega del este. La última cena, el sacrificio y la resurrección⁴. Es fácil para los poetas relacionar

⁴ González Echevarría (2011) aludió a una ida similar relacionada con el banquete en Lezama. En concretó el que se celebra en el capítulo siete de *Paradiso* y terminará con la muerte sacrificial posterior de Albero Olaya en aras del equilibrio universal y del “carácter trágico de la

esta figura divina con la de Orfeo, capaz de entrar y salir del infierno, aunque no lograra rescatar a Eurídice. La relación de Orfeo con Dionisos también fue temprana (Guthrie [1993] y Bowie [2003]). Orfeo era en realidad un sacerdote de Apolo y por ello fue sacrificado por las vacantes dionisiacas. Dionisos es el verdadero dios del vino, explica Kerényi (1976), de las vides salvajes de Creta, donde su culto era todavía misterio, no mito. Dionisos era, además, la *Raíz de la vida indestructible* (1976). Se relaciona con la *zoé*, vida no asociada a ninguna *bios* concreta (ni a su *Thanatós* particular) en el mito-misterio minoico centrado en el dios. Indestructible dios del vino.

Pero este era sólo uno de los estadios de Dionisos, que no es una divinidad sencilla. Zagreo, otra de sus figuraciones, fue emboscado y cazado por los Curetes, o tal vez por los Titanes. Zeus había repartido su totalidad, matar y “ser muerto”, respectivamente entre Apolo y Dionisos. Ahora bien, ninguna de las dos cualidades era unívoca, así que los dos fueron en última instancia depositarios de ambas. Cuando los Titanes (o los Curetes) le dieron caza, Zagreo trató de escapar tomando varias formas, entre ellas la de Zeus joven; no hubo manera de huir: lo descuartizaron, lo asaron y devoraron su cuerpo bajo la atenta mirada de Palas Atenea, que los había guiado hasta él y que, terminado el brutal banquete, reparó en una víscera sobrante, roja y todavía latiendo: el corazón de Zagreo. Esa pulsación dio nombre culpable a la diosa, Palas: *Pállein*, pulsar. Arrepentida, llevó el corazón de Zagreo a Zeus, que lo introdujo en una estatua erigida en honor del hijo muerto. En el interior, el corazón siguió latiendo (Calasso [1988: 341 y ss.]). Desde entonces, la presa se convierte en cazador, en Gran Cazador, como Zeus, como Hades, y cada una de sus cacerías actualiza su propio martirio. La tercera figuración es Yaco. Los misterios de Eleusis no celebraban, en realidad, el regreso de Perséfone, sino el de Dionisos (Kerényi [1962]). Es la vida que nunca se acaba, la luz eterna, lo que esperan la madre, Démeter, y la hija, *Core*. Ahí entra el segundo símbolo del poema de Hölderlin: el pan, asociado a Démeter, la madre que espera el retorno de Dionisos, el vino.

Como explica Frank (1982), los tres Dionisos: Zagreo, Baco y Yaco, representan (para Schelling y Creuzer) tres momentos.⁵ En Zagreo se adora al dios real (Yavéh, Cronos, Moloch), la unidad; en Baco, a la pluralidad de dioses; en Yaco, al dios resurrecto, el regreso de Dionisos después de sufrir un sinfín de padecimientos (el Gran Cazador/Cazado), desmembrado y despedazado en una pluralidad en el inicio del proceso (Zagreo). Dionisos en origen es la unidad; su desmembramiento significa la pluralidad; su renacimiento, la restauración de la unidad, de la luz eterna. De ahí su importancia en todo el ciclo cultural del *Goethezeit*.

Vida, muerte y banquete se repiten, con conjugaciones diversas, en Cristo y Dionisos, e incluso en Orfeo. Los tres incluyen la idea del retorno a la luz desde lo oscuro, desde el infierno, desde lo invisible (*orfne*, de donde podría derivarse Orfeo, significa precisamente oscuro). Pasión, muerte y resurrección

cultura cubana y humana –universal” (60). El ciclo podemos entenderlo ligado igualmente a los avatares de la Nueva Mitología, centrada en la muerte sacrificial y el retorno del dios complejo y múltiple, como veremos con más detalle en las páginas que siguen.

⁵ Lección 9, pp.: 245-285.

en Cristo y en Dionisos. Los tres están ligados a la inmortalidad, física o espiritual. La Nueva Mitología insiste en la idea de misterio. La palabra *Mystärion* (secreto, doctrina secreta, culto secreto) posiblemente se deriva de *myo*, cerrar, sobre todo cerrar los ojos, pero también los labios, es decir, callar.

Paradiso trata también de desvelar la urdimbre de lo infinito en lo finito. El camino hacia la revelación sigue las pautas (post)románticas que conducen a la desindividuación y, aunque parezca paradójico, tratan de esquivar el lenguaje. Lenguaje y conciencia, como sucedía en el *Goethezeit*, no son propiciatorios del límite misterioso que abre la posibilidad infinita. El acceso al Absoluto, irrepresentable, implica la pérdida de la conciencia, el abandono de la racionalidad. Ahora bien, el temor postromántico, presente en Baudelaire, se desvanece en Lezama: el ideal, asociado a la muerte, no es negativo si se incluye la resurrección, como en su caso.

En varias ocasiones a lo largo de *Paradiso* lo incondicionado se revela. Los personajes sienten el misterio, pero no antes de experimentar una especie de olvido de sí mismos, se difuminan junto al lenguaje. El momento misterioso implica en última instancia callar y esperar. Es un sonido rítmico exterior el que marca la pauta y conduce al instante extático, que atrapa al desprevenido personaje, recipiente pasivo y silencioso. Pondré sólo un ejemplo, que será complementado, posteriormente, con el final de la novela. Se trata del famoso pasaje del juego de los yaquis (1996: 161-162). Violante, Eloísa y José están completamente “abstraídos” por el bote de la pelota, que une dos mundos en un sólo compás: “Éxtasis coral”, “abandono del tiempo”, grupo aislado que “logra una comunicación semejante a un espejo universal” (1996: 161). Lo condicionado y lo incondicionado coinciden en el silencio misterioso y la anulación parcial de los personajes; el golpeo de la pelota, ritmo prosaico, marca el compás hacia la imagen plena. Rialta intuye el misterio y se suma a los niños, que la dejan entrar con un pequeño movimiento. Las losas contra las que rebota la pelota van tomando apariencia líquida, la abstracción concentrada crece. Van apareciendo imágenes temblorosas, fragmentos. La alucinación de Rialta, que es la que ahora juega y va ganando una a una las fases del juego, crece, y la losa, antes acuosa, toma apariencia de metal. El fulgor final, plutónico, une los fragmentos y desvela lo invisible en un instante: la imagen del difunto coronel. Los fragmentos, lo condicionado, se unifican en la totalidad de una visión momentánea. El misterio sigue un procedimiento concreto: ritmo insistente, silencio sepulcral y concentración, abstracción, completa, y se repetirá en otras ocasiones. Ni rastro del lenguaje; visión plena y resurrección se producen desde la invocación continua, concentrada hasta la abstracción, hasta la reducción del tiempo en un instante que reúne los fragmentos y ofrece la presencia del ausente.

No puede extrañarnos, visto el anhelo revelador, que *Paradiso* se inscriba desde el primer momento en el pensamiento mítico, que señala el periplo, como veíamos más arriba, desde las tinieblas a la luz; desde la multiplicidad a la unidad restaurada. Ofreceré esta clave desde dos puntos de vista, sugeridos por sendos artículos de González Echevarría (1983) y Mazzotta (2004). La de este último se relaciona con la gran tradición literaria occidental, de la que el “señor (neo)barroco” dispone a su antojo. Mazzotta lee la novela

sobre la clave interpretativa de la *Commedia*. Entiende el recorrido de Cemí, como el de Dante, ligado a tres guías. En la *Commedia*, Virgilio representaba “la visión histórica y terrenal”; Beatriz, “un amor redentor y personal”; y San Bernardo de Claravalle, “una contemplación monástica” (2004: 156). El progreso a través de las tres etapas conduce al éxtasis divino. Los guías de Cemí son el ensimismado Foción, ligado a la experiencia inmediata y al disfrute pasional; y Frónesis, que intenta construir fundamentos morales asimilables por el resto. El primero representa la etapa estética, en sentido etimológico; proviene de *aisthánesthai*, que significa ligado a los sentidos; el segundo, la etapa ética, esto es, su comportamiento se deriva de una serie de normas. Mazzotta llega a identificar a ambos, respectivamente, con Dionisos y Apolo, en sentido nietzscheano. Cemí encuentra el tercer guía, o es encontrado por él: Oppiano Licario. Ahora bien, Oppiano tampoco puede conducir a Cemí hasta el Paraíso, al menos no hasta el celestial, como nos advierte Mazzotta. Su límite es el terrestre. Es el umbral que tienta al peregrino a reposar al tiempo que apunta a formas superiores de la visión: a la imagen plena.

Licario está ligado a la memoria, enemiga de la experiencia directa y la vida, de la ingenuidad, como decretaba Nietzsche. Oppiano comprende la transcendencia, pero está anclado en la historia, privado de la experiencia directa. Es Cemí el que puede ir más allá, aplicando su recomendación: controlar la respiración —el asma que lo ha perseguido durante toda la novela y lo obligaba a buscar todo tipo de remedios—. El periplo guiado incluye el progresivo olvido de sí por parte de José Cemí. Primero superación de las pasiones inmediatas (Foción); después, de la capacidad de actuar y proyectar (Fronesis); por último, liberación de la memoria, incluso de la posibilidad combinatoria, las disposiciones azarosas, que prefiguran el ritmo trascendente (Oppiano Licario). Según mi lectura de la novela, en clave romántica, Cemí tiene que vaciarse, adaptarse a un ritmo, abstraerse y esperar. Sólo así se accede a la plenitud.

Para entender el significado que encierra el final del texto necesitamos un elemento mítico caribeño. González Echevarría (1983) señala que el periplo de Cemí conduce de las tinieblas a la luz.⁶ Desde el infierno hasta el paraíso terrenal como límite de la experiencia, dice Mazzotta. Ahora bien, es necesario aducir una clave no ligada al juego con las tradiciones occidentales. Cemí es voz taína que designa a un dios y a la imagen que lo representa (Juan Arrom [1989: 19-21]). No un simple dios, sino del ser supremo. El cemí era la piedra de tres puntas a la que se atribuía el poder de hacer crecer la yuca y, por lo tanto, debía ser una representación de Yucahuguamá: el gran señor que provee la planta, con la que en última instancia, por cierto, se hacía el pan. El dato ofrecido por Arrom refuerza la idea del retorno a la luz desde la oscuridad a partir de una perspectiva puramente cubana. La piedra, el cemí, era enterrada durante la siembra para que la yuca, gracias al influjo del Ser supremo en lo telúrico creciera con más

⁶ Presente en varios pasajes de la novela. En el capítulo noveno, por ejemplo, encontramos a José Cemí inmerso en una reveladora conversación con Fronesis y Foción sobre el descenso a los infiernos de Odiseo (1996: 266). Esta exposición es invadida por las palabras previas de la madre del héroe aqueo, quien deseaba que su hijo volviera inmediatamente a la luz: palabras que son aplicables a Cemí.

fuerza. El cemí se ajusta a un ciclo y recorre, como las divinidades a las que aludía más arriba: Orfeo y Dionisos, y el propio Cristo, el camino de las tinieblas a la luz para traer el alimento principal de los taínos. El proceso respiratorio de José Cemí, en busca del aire, podría ser relacionado por analogía con este periplo que conduce, a muchos niveles, desde la oscuridad a la luz.

González Echevarría (1983) leyó la novela cruzándola con el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz: “Lezama busca formular una poética a través de *Paradiso* que a la vez sea definición de lo cubano [...] La búsqueda de esa confluencia entre lo cubano y lo poético se hace más fácil en *Paradiso*, porque en su novela Lezama ha dejado un vasto panorama de la historia de Cuba, a la vez que la biografía de José Cemí” (1983: 72). Los dos rasgos definitorios de Cuba se oponen, literalmente, como el día y la noche. El tabaco se asocia con los demonios y el azúcar, con los dioses. José Eugenio Cemí representaba esos dos componentes básicos de la isla, el azúcar por parte de la familia paterna, el tabaco, por parte de la materna. Rialta será la encargada de preservarlos cuando muera el Coronel. José Cemí recibe esta herencia doblada de misterio. Él anda por el camino de los vivos; su padre, por el de los muertos. En su concepción hiperexistencial de la realidad esos dos caminos paralelos son permeables. Cemí representa, pues, la síntesis de Cuba, su historia, y a la vez está en contacto misterioso con ella.

El camino progresivo de liberación del ensimismamiento que veíamos en el juego de los yaquis (y que podíamos extraer de la interpretación dantesca de Mazzotta), unido a la lectura de González Echevarría, nos permite llegar al final de la novela e interpretarla en clave mítica: “ritmo hesicástico: podemos empezar” (459). *Hesychía* significaba en griego tranquilidad o silencio, y el verbo *hesykhazein*, estar en paz. En el mundo cristiano oriental hesicasmo, designa una experiencia monástica de éxtasis contemplativo originada en la continua repetición de una oración a Jesús. Curiosamente, el ritmo implica el olvido del lenguaje denotativo; sirve únicamente para acomodar a la respiración (Parry [2007] y De la Brosse [1996]). De nuevo, abstracción, ritmo exterior, esta vez interiorizado, adaptado a la respiración, como paso previo para el éxtasis.

Cemí de noche (la noche de la muerte de Oppiano Licario), en duermevela, otra vez ligeramente abandonado de sí mismo. Insomne, imagina tigres y llamas: otro espacio y una temporalidad imaginaria. El silencio y la pasividad propician el misterio. Sale de ese estado de somnolencia para acercarse a una cafetería. El golpe de una cucharilla, manejada por “un negro uniformado de blanco” (459), un ritmo exterior que se apodera de Cemí, corporiza a Oppiano Licario, que desliza en su oído esas palabras, “ritmo hesicástico: podemos empezar” (459). Las palabras se oyen con más claridad, son más evidentes, más lentas.

González Echevarría (1983: 88-89) ve en este pasaje la síntesis de lo poético y lo cubano. Están presentes el tabaco, en la ceniza que se desprende del cigarro sobre la corbata; y el azúcar, en el café con leche que remueve el negro vestido de blanco. Justo en ese momento Cemí parece encontrar el ritmo de la respiración. Yo añadiría la clave mítica. Si el viaje lo es de las tinieblas a la luz, de la multiplicidad a la unidad, este último pasaje refleja además la unidad de lo cubano y lo universal en Cemí. El regreso casi definitivo (no llega al

verdadero *Paradiso*, nos explicaba Mazzotta) a la luz de Cemí provocado por el misterio lo asimilan a la imagen de un “dios venidero cubano”. Él realiza la síntesis cultural e histórica cubana, y su relato puede ampliarse, en virtud de la capacidad del “señor neobarroco”, hasta convertirse en lectura alternativa de la cultura europea. El dios venidero alemán era portador del vino y el pan; volvía de las tinieblas a la luz para restaurar por medio del misterio la unidad. Cemí vuelve también de las tinieblas, del infierno, portando la síntesis de la cultura y la historia cubana en dos elementos, el tabaco y el azúcar, asimilables al vino y al pan en lo que representan. Ha sabido leer en lo múltiple la unidad.

Naturalmente la revelación no es plena. Es sólo posibilidad, el dios es siempre venidero. Sin embargo, sugiero que Lezama ha tratado de figurarnos en un ser humano a su versión del dios venidero (del que se ha apropiado), que contiene rasgos cubanos similares a los presentados en la universalidad griega y cristiana, mítica y religiosa. El camino implica renunciar a la razón y al lenguaje, en busca del contacto, de la experiencia directa con la vida — ensayada por el “señor (neo)barroco”—. Hay que dejarse invadir, por un instante, por el misterio y vislumbrar la unidad que nunca será por completo restaurada.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer Howard (2012), *The Fourth Dimension of a Poem and Other Essays*. Nueva York, W.W. Norton & Co.
- ARROM, José Juan (1989), *Mitología y artes prehispanicas de las Antillas*. México, Siglo XXI.
- Behler, Ernst (1992), *Frühromantik*. Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter & Co.
- BEISER, Frederik (1987), *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*. Cambridge, MA, Harvard UP.
- BOWIE, Andrew (2002), *From Romanticism to Critical Theory: the Philosophy of German Literary Theory*. Londres / Nueva York, Routledge.
- _____ (2003), *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester / Nueva York, Manchester UP.
- BÜRGER, Peter (1983), *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt Am Main, Suhrkamp [Edición en castellano: (1996), *Crítica de la estética idealista*. Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (trad.). Madrid, Visor].
- CALASSO, Roberto (1988), *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milán, Adelphi Edizioni.
- DE LA BROUSSE, Olivier et al. (1996), *Diccionario del Cristianismo*. Esteban, Alejandro (trad.). Barcelona, Herder.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Spinoza. Philosophie pratique*. París, Minuit.
- DE MAN, Paul (1983), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota.
- _____ (1993), *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore, MD / Londres, The John Hopkins UP.

- ELIOT, Thomas Stearns (2004 [1920]), *El bosque sagrado*. Edición bilingüe castellano / inglés. Rey Agudo, Ignacio (trad.). San Lorenzo del Escorial, C. Langre.
- FICHTE, Gottlieb (1976 [1810]), *Die Wissenschaftslehre in ihrem allgemeinen Umriss*. Hrsg. Günter Schulte. Frankfurt am Main, Klotermann.
- FRANK, Manfred (1982), *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. [Edición en castellano: (1994) *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Cortés, Helena y Leyte, Arturo (trads). Barcelona, Ediciones del Serbal].
- _____ (1988), *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie, II. Teil*. Frankfurt am Main, Suhrkamp [Edición en castellano: (2004), *Dios en el exilio Lecciones sobre la Nueva Mitología*. González Ruiz, Agustín (trad.). Madrid, Akal].
- _____ (1997), *Unendliche Annäherung: die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1983), *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- _____ (2004), *Crítica práctica/práctica crítica*. México, FCE.
- _____ (2011), “La fiesta en Lezama”, *Letras libres*, n.º 145. Consultado en <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-fiesta-en-lezama>> (12/01/2018).
- GUTHRIE, William Keith Chambers (1993 [1952]), *Orpheus and Greek Religion*. Princeton, Princeton UP.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1998 [1800-1801]), *Las grandes elegías*. Edición bilingüe castellano / alemán. Talens, Jenaro (trad.). Madrid, Hiperión.
- JACOBI, Friedrich (2000 [1789]), *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*. 1789. Hamburg, F. Meiner [Edición en castellano: (1996), *Cartas a Mendelssohn y otros textos*. Villacañas, José Luis (trad.). Barcelona, Círculo de lectores].
- KANT, Immanuel (1968 [1781, 1787]), *Kritik der reinen Vernunft*, en *Werkausgabe*, t. III y IV. Frankfurt am Main, Suhrkamp [Edición en castellano: (2005), *Crítica de la razón pura*. Ribas, Pedro (trad.). Madrid, Taurus].
- KERÉNYI, Karl (1962), *Die Mysterien von Eleusis*. Zürich, Rhein-Verlag. [Edición en castellano: (2004), *Eleusis*. Tabuyo, María y López, Agustín (trads.). Barcelona, Siruela].
- _____ (1976), *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München, Langen Müller. [Edición en castellano: *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Kovacsics, Adan (trad.). Barcelona, Herder, 1994].
- LEZAMA LIMA, José (1971), *Las eras imaginarias*. Madrid, Fundamentos.
- _____ (1975), *Obras Completas*. Vitier, Cintio (ed.). México, Aguilar.
- _____ (1993), *La expresión americana*. Chiampi, Irlemar (ed.). México, FCE.
- _____ (1996 [1966]), *Paradiso*. Vitier, Cintio (ed.). Nanterre, Archivos.
- MAZZOTTA, Giuseppe (2004), “Paradiso en el Paradiso”, en Birkenmaier, Anke y González Echevarría, Roberto (coords.). *Cuba, un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid, Colibrí, pp. 147-163.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999 [1874]), *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*

- für das Leben*. En *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Hrg. Peter Pütz. München, Goldmann [Edición en castellano: (1999) *Consideraciones intempestivas. Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Cano, Germán (trad.). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva].
- NOVALIS, Friedrich (2007), *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. 1795-1796. Madrid, Akal.
- PARRY, Ken (ed.) (2007), *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*. Malden, MA / Oxford, Blackwell Publishing.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1969), *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, La Pléiade.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1983), *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. París, Presses de l'École Normale Supérieur.
- _____ (1992), *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*. París, Gallimard.
- SCHILLER, Friedrich (1795). *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Hrg. Klaus L. Berghahn. Reclam, Leipzig [Edición en castellano: (1995). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Probst, Juan y Lida Madrid, Raimundo (trads.). Madrid, Verbum].
- SCHLEGEL, Friedrich (1958), *Kritische Ausgabe*. Hrsg. Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, F. Schöningh.
- _____ (1968 [1800]), *Gespräch über Poesie*. Hrsg. Hans Eichner. Stuttgart, J.B. Metzler.
- _____ (1985 [1795]), *Über das Studium der griechischen Poesie*. Hrsg. Ernst Behler. Stuttgart, UTB für Wissenschaft [Edición en castellano: (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*. Raposo, Berta (trad.). Madrid, Akal].
- SPINOZA, Benedictus de (1999 [1677]), *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. Hrsg., Übersetzung Wolfgang Bartuschat. Hamburgo, F. Meiner [Edición en castellano: (2011), *Ética demostrada según el orden geométrico*. Peña, Vidal (trad.). Madrid, Alianza].