

Paradiso*, grimorio antillano de José Lezama Lima. Otra perspectiva del hermetismo en el lenguaje *paradisíaco

Julieta LEO
Universidad de Monterrey (México)

RESUMEN

Partiendo de los estudios que del lenguaje barroco han llevado a cabo reconocidos investigadores del tema, el presente trabajo explora el discurso hermético empleado por José Lezama Lima en *Paradiso*. El objetivo obedece a que es posible observar dos sentidos de la palabra hermético en el contexto global de esta obra. Uno, como recurso estilístico del barroco. Dos, en relación con las tradiciones no ortodoxas en la cultura occidental. Argumentar lo anterior no significa negar o ignorar que Lezama utiliza la retórica de la oscuridad barroca como lo han señalado numerosos teóricos. Pero puede plantearse, a manera de hipótesis, que su discurso es muy semejante al de los hermetistas que también es oscuro y pleno en alegorías, analogías y alusiones. La diferencia estriba en que la finalidad de este último no es retar al lector para “engolfarse en el placer descubridor” (Méndez Pidal) –como en el hermetismo barroco– sino encubrir un contenido considerado sagrado mediante el empleo de palabras e imágenes enigmáticas que permite combinar juiciosamente el habla y el silencio. Si como dice Calvino, la excesiva ambición de propósitos no es reprobable en literatura ¿por qué no admitir que el aprovechamiento lezamiano del pensamiento hermético intenta simplemente proveer a partir de éste una (otra) opción de búsqueda a los enigmas de la existencia?

Palabras claves: hermetismo barroco, barroco latinoamericano, hermetistas, filósofos herméticos, iniciación

Paradiso, Antillian Grimoire by José Lezama Lima
Another Perspective of Hermeticism in *Paradisíac* Language

ABSTRACT

The study of baroque language has been carried out by recognized investigators in the field and this paper explores the hermetic discourse used by José Lezama Lima in *Paradiso*. The objective is to show that it is possible to observe two meanings of the word “hermetic” in the global context of this novel. The first one is a stylistic baroque resource. The second is related to non-orthodox traditions in Western culture. It is not intended to negate or ignore the fact that Lezama uses the rhetoric of baroque obscurity as has been indicated by numerous theoreticians. But it can be considered, in a hypothetical manner, that this discourse is very similar to that of hermeticists and it is also dark and full of allegories, analogies and allusions. The difference lies in the fact that the purpose of the latter is not to challenge the reader to “engulf himself in the pleasure of discovering” (Méndez Pidal) –as in baroque

hermeticism— but it is for hiding a content considered sacred through the use of words and enigmatic images that permit a judicious combination of speech and silence. If, as Calvino states, the excessive ambition of purpose is not reprehensible in literature, why not admit that when Lezama takes advantage of hermetic thought, he simply attempts to provide another option for the search for existential enigmas?

Key words: hermeticism, baroque, Latin American baroque, hermeticists, hermetic philosophers, initiation

Sumario: 1. Metáfora, oscuridad y dificultad en la retórica lezamiana como elementos estilísticos. 2. Los filósofos herméticos y el lenguaje de los misterios. 3. Conclusiones.

Paradiso,¹ de José Lezama Lima ofrece diversos, y en ocasiones polémicos, planos exegéticos. No obstante, hay autores que como Juan Goytisolo se definen desde un principio y, entre la infinidad de lecturas posibles centran su atención en “el elemento primordial de la novela, esto es, el lenguaje” (Goytisolo, 1976: 158). Otros, aunque interesados en el mismo aspecto lo emplean como plataforma para explorar diferentes derroteros, por ejemplo, Severo Sarduy como lo veremos más adelante. Sea como fuere, es éste uno de los ángulos más abordados y más discutidos de la novela. Con la finalidad de reforzar lo anterior, y brindarle contexto a la obra, inicio presentando una serie de trabajos enfocados en el análisis de este tema. La selección no abarca, desde luego, la totalidad de los mismos. Pero, de acuerdo al lugar que ocupan sus autores en el panorama literario latinoamericano, se perfilan entre los más representativos y de mayor circulación en el medio. Aclaro que el propósito principal es registrar la visión teórica que domina en la recepción de la obra pues de este modo puedo conferirle consistencia a mis argumentos y exponer los resultados de mi particular percepción. “Toda crítica filosófica se inicia con un análisis del lenguaje” (Paz, 1998:30), por ello, mi objetivo, al hurgar entre sus múltiples y eruditos comentarios, por paradójico que pueda parecer, es descubrir otro plano menos estudiado, o que se ha mantenido al margen de la crítica y la investigación. Me refiero al sentido que adquiere el término hermético en relación con los vestigios de una antigua religión de los misterios que se pierde en un tiempo inmemorial, punto a tratar en el siguiente apartado. Así pues, mientras los estudiosos del lenguaje —como los que aquí he citado— consideran el hermetismo lezamiano como un recurso estilístico del barroco (lo que es indiscutible), existe otro vínculo con lo hermético, un tanto soterrado de acuerdo a mis observaciones, que al ser considerado podría añadir una nueva vía de ingreso a la obra.

¹ Empleo la primera edición de *Paradiso* para la Colección Archivos, México, 1988. En lo sucesivo todas las citas del texto van seguidas del número de la página entre paréntesis.

1. Metáfora, oscuridad y dificultad en la retórica lezamiana como elementos estilísticos²

En *Barroco y América Latina* Carmen Bustillo examina los problemas estéticos e históricos que el barroco latinoamericano plantea. Trata el debate de la denominación y definición del movimiento barroco, elabora una meticulosa reflexión sobre el barroco latinoamericano, establece los parámetros de una estética del barroco y presenta el análisis de un grupo de novelas dentro de la llamada nueva narrativa latinoamericana entre las cuales se encuentra *Paradiso*. Su aproximación a los textos responde a la búsqueda de elementos barrocos y su funcionamiento desde las demandas de cada escritura en particular, dentro de lo que ella denomina, una visión de totalidad. Asegura que lo que le permitirá hablar de una obra barroca no será el hallazgo de rasgos aislados, sino la presencia del barroco como base de la construcción del discurso, así sea o no una propuesta consciente por parte del novelista. Aclara que la orientación de su investigación es esencialmente estética y admite que no pretende dar respuestas definitivas sobre asuntos tan complejos.

Intentando sistematizar las relaciones con el barroco más allá de lo superficial y explícito entra a *Paradiso* vía la estética lezamiana de la imagen y lo imaginario en busca de la sobrenaturaleza. Considera que es una obra en extremo difícil aunque se escoja explorar una sola de sus vetas, en su caso lo barroco, ya que *Paradiso* descubre para el lector el barroquismo en variadas manifestaciones: la cualidad de lo oculto, la elipsis que valora el eterno reverso enigmático de las cosas, la lucha contra la fugacidad de lo visible a través de la resistencia de la imagen y la poesía, la obsesión por la muerte —que en el caso de Lezama aclara se da como acceso a la creación— la exuberancia y la proliferación infinitas, la lógica de lo imaginario y lo hiperbólico. Parte de la concepción lezamiana de la historia de la humanidad como mural de imágenes y no como sucesión de datos y acontecimientos. Piensa que el barroco es para él una de las eras imaginarias de Latinoamérica y la médula de su “sistema poético” cuyas coordenadas fundamentales son: la imagen, las eras imaginarias y la sobrenaturaleza. Señala que construye la imagen no como mero elemento retórico sino en una dimensión superior, sobrenatural, entendido como la superposición de la imagen a la realidad. Como la imagen que desaparece la realidad ordinaria para dar lugar a la sobrenaturaleza. Esto convierte a Lezama, desde su punto de vista, en el representante contemporáneo de lo que Rousset denomina “la querella de la metáfora” y que se define como “el punto neurálgico donde se debaten los derechos de la imaginación sobre la realidad” (Bustillo, 1988: 132-133).

Según la autora, Lezama “se acerca a un cierto tipo de barroco de fondo religioso del siglo XVII, caracterizado por un deseo de absoluto que, a pesar de la escisión y la dualidad interna, emprendía la búsqueda de la unidad tras la fragmentación [...] diferenciándose del descentramiento y fractura total que define en general al Neoba-

² El título de esta apartado es una adaptación intencional del título del trabajo de Ramón Menéndez Pidal “El hermetismo barroco: oscuridad y dificultad como ideales estilísticos”.

roco latinoamericano”, inmediatamente después de esta aseveración coloca un comentario de Margarita Junco Fazzolari que dice:

El caso Lezama es único en nuestro tiempo, el poeta que habiendo profundizado en la búsqueda de sentido de este mundo y el otro, haya llegado a su centro y no lo haya encontrado vacío; el poeta que habiendo iniciado el descenso órfico, no se haya quedado atrapado en los infiernos y haya podido ascender con la espiga de trigo para redimirse en el concepto de la resurrección. (Bustillo, 1988: 314).³

Esto no tendría mayor importancia si antes, cuando trata el tema de las ambigüedades y oposiciones que caracterizan al barroco no hubiera mencionado que ameritaba descartarse el barroco religioso: “aquella acepción según la cual tanto lo emotivo como lo cerebral serían expresiones de dualidad y misticismo” (Bustillo, 1988: 38). Vale preguntarse: ¿Por qué identificar a Lezama con ese barroco si amerita descartarse?, ¿por qué ponerlo en un pie de página y no decir, en todo caso, que profundizar en el barroco místico o religioso escapa a los límites del trabajo como lo señaló al referirse a la intencionalidad, conciente o no, de García Márquez respecto al posible discurso paralelo en *El otoño del patriarca*? (Bustillo, 1988: 292). Si parte del concepto de la imagen que se superpone a la naturaleza para crear la sobrenaturaleza y coloca después en un pie de página el comentario de Junco Fazzolari que señala a Lezama “el poeta que profundizó en la búsqueda de sentido de este mundo y el otro”, en donde obviamente “el otro” sería el de la sobrenaturaleza, quiere decir, o así lo entiendo, que este comentario no se ajusta a su concepto de sobrenaturaleza, de otro modo era más lógico integrarlo al cuerpo del discurso y no enviarlo al pie de página. La duda es: ¿entonces para qué mencionarlo? Si bien es cierta la observación de que *Paradiso* es hermético debido a que la escritura se rige por la anulación del referente sustituido por un cosmos verbal con causalidad propia, también es cierto que evita entrar en la otra dimensión de lo hermético. Volveré ampliamente sobre este tema.

Es necesario destacar que –como lo menciona Bustillo y en lo que estoy totalmente de acuerdo– en el texto de Lezama la sobreabundancia va hacia la sobrenaturaleza. Pero al contrario de *Cobra*, en *Paradiso* las palabras sí esconden un significado, y no para deformar como en *El obscuro pájaro de la noche*, sino para convertir al texto en un código de señales. Algo que no menciona Bustillo.⁴ Ella prefiere decir que “En vez de tratar de desmontar esas series metafóricas en busca de la racionalidad que las gobierna, parece entonces más fructífero hurgar en la significa-

³ Nota 25.

⁴ Es difícil creer que la autora, después de un análisis tan exhaustivo, no note que en el texto de Lezama las palabras sí esconden o remiten a un significado, si ha podido señalar que en *Cobra* (citando a Mac. Adam) el carnaval de palabras termina en un conjunto de conchas vacías que no esconden nada (que es la intención de Sarduy) y que Donoso sustituye la realidad por un cosmos verbal en el que la hipérbole y la superabundancia esconden un atormentado vacío, que destaca, es muy diferente al vacío de Sarduy porque en Donoso “las palabras sí dicen algo, remiten a un significado aunque sea para deformarlo” (Bustillo, 1988: 204 y 224).

ción que tiene el juego verbal en *Paradiso*” (Bustillo, 1988: 305). Esto se asemeja a la propuesta de Guillermo Sucre quien sugiere ver el hermetismo de Lezama no como un medio de sustituciones reductibles a una explicación (como en Góngora) aún en sus implicaciones más cubiertas y eruditas, sino como un juego de seducción pues sólo por el secreto viven las cosas y quizá la verdad de ese secreto no esté tanto en lo que encierra como en lo que nos inspira (Sucre, 1975: 496-944). No obstante, hay quien opta por trabajar los modos lingüísticos de los que se sirve Lezama para lograr su retórica oscura o método sistémico de esfumar el sentido y extraviar al lector.

En “Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad” Benito Pelegrín intenta determinar que la perífrasis empleada por Lezama no es, o rara vez es, la admitida por la norma y pocas son las que pueden aproximarse a la perífrasis explicativa o al menos analítica. Por ejemplo, señala que Lezama cita “felpa secante” por toalla o “incorporación báquica” por borrachera considerando que son comprensibles. En cambio “rodearse de humo mezclado en cloruro de sodio” por fumar bebiendo cerveza (como él traduce) es un enigma si se ignora que el cloruro de sodio entra en la composición de tal bebida (Pelegrín, 1988: 628).⁵

Es este hermetismo por el que tanto se le critica al barroco, ya que lo convierte un “arte de minorías que juega –y/o– manipula significados ocultos y exquisiteces aparente –o realmente– gratuitas” (Bustillo, 1988: 153). Lezama lanza enigmas que son un perpetuo reto a nuestra sagacidad y sus metáforas, “aun las no desarrolladas, necesitan una interpretación, cuando no una verdadera investigación, para entenderlas” (Pelegrín, 1988: 263).⁶ Para Pelegrín la lectura de *Paradiso* exige esfuerzos de comprensión que son como una ascesis, como una progresiva ascensión hacia la claridad de un sentido que siempre está más allá, más alto y siempre se escurre. Y es que el lenguaje de *Paradiso*, como bien lo anota Goytisolo, emula con la realidad y la sustituye con un cuerpo verbal; se apropia del mundo exterior mediante el mecanismo proliferante de la metáfora. De este modo, metonimias y metáforas proliferan con espléndida suntuosidad barroca adquiriendo en el curso de su acelerado progreso una existencia autónoma (Goytisolo, 1976: 160).

El hermetismo de *Paradiso* también se comenta en *Barroco y modernidad* de Irlemar Chiampi para quien “La metáfora barroca en la poética lezamiana se trasmuta en una operación de analogías imprevisibles, que crean una duración imaginaria absoluta en la materia verbal, en busca del rumor misterioso del mundo invisible”

⁵ En el capítulo VI Oppiano le dice a José Eugenio en el hospital: “Quiero felicitarlo por su magnífico disparo del otro día. No sólo es muy difícil hacer ese disparo sobre el blanco del móvil sino también calcular la resistencia del cloruro de sodio de la atmósfera y los efectos de esa sal de la atmósfera con el nitrato de la bala” (151). En esta cita queda claro que el cloruro de sodio es un componente de la atmósfera. Para quien haya leído *Paradiso* será más fácil establecer la relación cloruro de sodio/atmósfera que cloruro de sodio/cerveza. Desde luego no significa que ésta es la interpretación de aquello que tenía en mente Lezama, en todo caso, sirve para destacar el hecho de que un análisis de las perífrasis no garantiza establecer la relación correcta.

⁶ Esto sugiere, como apunta Dubois, que si la lectura se hace laberíntica “no significa que la verdad no exista sino que esta oculta y que su descubrimiento es difícil” (Dubois, 1980: 98-99).

(Chiampi, 2000: 20). Coincide con Bustillo en que la metáfora en Lezama jamás será un mero ornamento del lenguaje, una modalidad expresiva, un desvío de la norma lingüística o una sustitución, sino un instrumento de conocimiento. Lo interesante, en opinión de la autora, es la brecha que abre con su concepto de la imagen en la concepción racionalista de la historia, pues intenta estructurar la historia como crónica poetizable de imágenes descartando la lógica de sucesión a favor de lo que denomina el “incondicionado poético”. Suprimiendo el continuo, instala el contrapunto cultural de imágenes, en dónde poco importan los trazos diferenciales espaciotemporales que separan, por ejemplo, cultura celta y azteca si los sacrificios humanos que practicaban son la metáfora de su cosmogonía.

Para Chiampi el barroco retrabaja depósitos del lenguaje y los hace “citas” como hizo Góngora con la astronomía en las *Soledades* o Sor Juana con la medicina y la egiptología de Kircher en *Primero sueño*. No dice directamente qué retrabaja Lezama sino que menciona algunas “lecturas obvias” en él como Eliot, Claudel, Milosz, Rilke, Chesterton, Proust, Mallarmé, Martí, Rimbaud, Baudelaire, Blake, Quevedo, Góngora, los místicos españoles, y algunas “doctrinas menos obvias” como santo Tomás de Aquino, Pascal, Nicolás de Cusa, Vico, Confucio, Pitágoras, san Agustín, Platón, Dilthey, los heterodoxos españoles, los estoicos, los escolásticos y deja puntos suspensivos. Tomando un concepto operativo, la proliferación de los signos en la novela, enfoca su análisis en la proliferación de la imagen en *Paradiso*, aclarando que para evitar la ingenuidad de pretender identificar la poética barroca con las técnicas de proliferación sólo le interesa su funcionamiento interno en el texto. Los cuatro tipos de proliferación que propone, a título de hipótesis, son: de tipo sintáctico, de tipo narracional, de tipo verbal y de tipo semántica o imagética. Pero su atención se centra y dirige al capítulo XII que ocupa, a su juicio, un puesto estratégico en el conjunto y presenta, a la vez, todos los tipos de proliferación anteriores (lo que llama “macroproliferación”) desviando el relato del proceso formativo de José Cemí –sostenido por sucesivos movimientos de incorporación de imágenes a su naturaleza–, mismo que configura a *grosso modo*, de la siguiente manera: la absorción de la mitología familiar narrada retrospectivamente en los siete primeros capítulos; luego la adolescencia, la iniciación sexual y filosófica marcada por su contacto con Fronesis y Foción. El cierre del capítulo XI lo marcan las ausencias de los personajes evocados que efectúan la *ocupatio* espiritual y se anuncia la conquista de la sobrenaturaleza por la imagen definitiva. Cemí esta preparado para recibir la influencia de Oppiano Licario. Viene el mágico encuentro en un autobús y la cita que abre el ritual secreto en el capítulo XIII cuyo desenlace se produce al final del capítulo XIV. Llama mi atención que al mencionar el encuentro de Cemí con Licario (al que ha llamado anteriormente poeta numen y sacerdote) manda a un pie de página el ritual secreto de iniciación poética de Cemí remitiendo

a Rodríguez Monegal la “responsabilidad” de explicarlo (Rodríguez Monegal, 1975: 523).⁷

Chiampi interpreta el capítulo XII como cuatro historias narradas de modo alterado en trece secciones seguidas de una síntesis que incorpora motivos, personajes y situaciones en un relato único con desenlace simbólico. En la primera historia se narran las hazañas bélicas de Atrio Flaminio, capitán de legiones romanas. En la segunda las diferentes formas de percepción de un objeto en un espacio, en la tercera la experiencia nocturna de un hombre visitado por lo invisible, y en la cuarta la catalepsia provocada en el crítico musical Juan Longo quien en tal estado consigue superar el tiempo. Para la autora el postulado lezamiano de la percepción mágica del espacio y del tiempo atraviesa esa polifacética narración. La hechicería, el conjuro mágico de la ruptura de un objeto, el onirismo y la experiencia parapsicológica son variaciones del tema. El sortilegio conecta objetos, tiempos y espacios sin nexos visibles o lógicos. Puesto que la obtención del *potens* imagético de Cemi se articula no sobre la vía del conocimiento lógico sino mágico, de imágenes sucesivas que van a constituir la “otra naturaleza” del protagonista. Y cita que la analogía entre *Paradiso* “mundo fuera del tiempo” y el capítulo XII “negación del tiempo” ha sido establecida por el mismo autor. Como se puede apreciar su análisis es detallado y muy teórico. Aunque en mi opinión habría más que decir sobre el capítulo XII.⁸

Tanto Chiampi como Bustillo admiten la singularidad del autor. Lezama tiene “un estilo peculiar y único” es un “caso” dentro de la literatura hispanoamericana y para los críticos un caso serio. Pero mientras Chiampi señala: “no hay que creer que Lezama teorizó [...]. Ni este ni cualquier ensayo posterior se ofrece como un discurso didáctico. Lezama jamás escribió como un profesor sino, siempre, como un poeta” (Chiampi, 2000: 174). Bustillo opina que el siglo XX se vio obligado a aceptar la progresión no lógica del pensamiento “sobre todo [en] Lezama Lima, prototipo de esa lógica de lo imaginario no solamente en su prosa novelística y en su poesía sino también en su obra teórica, como puede verse en cualquiera de sus escritos” (Bustillo, 1988: 148). Aunque después dirá: “*Paradiso* un texto hermético que no se ilumina siquiera en las reflexiones teóricas del autor, pues éstas participan también de la proliferación metafórica de la praxis poética” (Bustillo, 1988: 279).

De lo anterior se deben destacar dos cosas. La primera es que ambas abordan *Paradiso* desde el palco del barroco, que si bien está y ha estado sometido a polémica – como ellas mismas lo hacen notar en sus respectivos trabajos – no deja de ser tierra firme para la obra de Lezama. Y la segunda que aún admitiendo la singularidad de autor o su negativa a teorizar, el texto se somete a revisión crítico/teórica. Así sea desde un barroco religioso o del barroco como concepto del devenir permanente.⁹

⁷ Monegal por su parte dice que la escena se congela porque el rito es secreto y sólo puede ser realizado en secreto, por lo tanto, si al lector le esta prohibido el acceso a la ceremonia iniciática, hay suficientes claves en el texto para poder reconstruir la poética que subyace ese rito.

⁸ Por ejemplo de los rituales mágicos egipcios o del juego de la taba, entre otras cosas.

⁹ Dice Chiampi que pensar la cuestión del barroco después de la *dicotomía* (barroco como estructura histórica y barroco como concepto atemporal) que nutrió tantas cátedras “supone reco-

Otros que, de acuerdo al trabajo de Prats “*Paradiso: recepciones*”, se mantienen con la “formula común” de barroco son Maryse Renaud, Luz Aurora Pimentel y Margarita Junco Fazolari, incluyendo a quienes sin abandonar el término lo adjetivan para singularizarlo, como el “barroco simbólico” de Julio Ortega y el barroquismo original (de *origen*) de Julio Cortázar. En este mismo trabajo Prats proporciona una lista de las intertextualidades que encuentran los que son, a su juicio, los más destacados receptores críticos de *Paradiso*. Sarduy percibe a Góngora, Vítier a Proust, Cortázar a Verne, Rodríguez Monegal a Dante, Mario Vargas Llosa a Joyce, Flaubert y Musil, José Antonio Castro a Goethe, Bejel a la cultura Griega, particularmente la mitología, Chiampi las lecturas barrocas por medio de la proliferación lingüística, Juan Carlos Ghiano a Claudel y otros poetas católicos y deja puntos suspensivos porque “la relación se volvería un aburrido inventario” pero añade la presencia ideológica, política y literaria de Martí y las intertextualidades latinoamericanas, Sor Juana, Alfonso Reyes y Borges.

Sin embargo, más adelante afirma que el horizonte intraliterario no puede estar determinado *a priori* por las influencias que se perciben en *Paradiso* puesto que algunos receptores condicionados por sus respectivos horizontes de expectativas extraliterarias valoran la novela por la presencia de Proust, Joyce, Goethe o Flaubert. Lo que, aclara, no significa negar las relaciones intertextuales o encontrar un homenaje a la memoria afectiva de Proust, a un culteranismo de Góngora o a un juego de palabras de Joyce, “para no hablar de las complejas, heterodoxas y hasta esotéricas influencias filosóficas que percibimos, por ejemplo entre las conversaciones entre Fronesis y Cemí en el Capítulo XI sobre el tema de la muerte y la resurrección” (Prats, 1988: 577). Plantea que es necesario leer *Paradiso* sin prejuicios psicoanalíticos ya que se trata de una novela que no es al estilo de las de la tierra y no puede encasillarse en ortodoxias académicas de novela de personaje, de espacio o de acontecer, situación que la singulariza e inserta en la tendencia más innovadora del acontecer narrativo contemporáneo. Se refiere al manierismo. Para él la palabra, los procedimientos, las reminiscencias, las citas, el humor y la ironía de Lezama se amalgaman “alquímicamente en un Eros metafórico que argumenta la sustancia manierista que lo caracteriza contra la de «escritor neobarroco» [...] demasiado amplia, atribuible a un plano generalizador que incluiría a otros grandes novelistas latinoamericanos” (Prats, 1988: 570). Y porque el manierismo probablemente “nos evite imprecisiones, favorezca análisis comparatísticos, [y] facilite la compleja comprensión de una obra tan insólita” (Prats, 1988: 572). De este modo, toma la bandera de lo académico pero con los colores del manierismo señalando, para sustentar su punto de vista, a otros que considera también lo sugieren como Julio Ortega, Rodríguez Monegal y Sarduy. En relación a este asunto menciona que Sarduy –en su opinión uno de los más agudos exégetas de Lezama– observó la necesidad de una precisión mayor en las clasificaciones de *Paradiso*. Por esto en su ensayo “Disper-

nocer que el imaginario latinoamericano siempre tuvo dificultad para manejar la idea de historia lineal en un esquema que rechaza las ideas sustancialistas, las esencias que trasmigran y las ente-lequias que apenas se encarnan en las cosas concretas” (Chiampi 2000: 12).

sión” enuncia prácticas singularmente manieristas, como el collage, el acercamiento tangencial y la parodia, la imagen operando por duplicación, por espejeo, la metáfora devoradora de la realidad al modo de Góngora, el andamiaje lingüístico operando como un reflejo geométrico, dialógicamente, culteranamente, como la voluptuosidad verbal. No obstante, asegura que a pesar de habernos traído “mejores y más exactas clasificaciones como la de manierismo no profundiza en su relación con *Paradiso*” (Prats, 1988: 571). Lo que podría resultar comprensible si se toma en cuenta que la opinión de Sarduy, de acuerdo a su estilo, tiende a ser evasiva. Lo que sí es evidente es su gran admiración por Lezama.

Sarduy piensa, entre otras cosas, que “Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. [cuando] En realidad, el único barroco (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco” (Sarduy, 1999: 1168). Cree que “Anticipándose a las teorías más recientes –revalorización del formalismo ruso, de Bakhtine; semiología de paragramas de Julia Kristeva–, Lezama define, en este texto [*Paradiso*], la escritura como un objeto dialógico, como una intertextualidad de voces, de *idiomas*, como una coexistencia de todas las traducciones que hay en un mismo idioma” (Sarduy, 1999: 1169). Menciona que el lenguaje cubano adquiere en Lezama, por primera vez, todo su sentido de gravitación *materna*. Esto es, el idioma tiene en él la fuerza creadora, inaugural del primer contacto con la Madre, diálogo que metafóricamente se reanuda con su devoción trinitaria (Madre, Hijo y Lenguaje) y que sólo puede tener lugar en un espacio católico. Sugiere que una meditación sobre la posible herencia de su palabra no puede dejar de vincularse con “la de la posibilidad y pertinencia del barroco hoy, la de un probable surgimiento del neo-barroco a partir de su obra, en la luz caravagesca de su escenografía, o en la elipse incandescente de su teatralidad” (Sarduy, 1999: 1405). Pero, para elucidar la posibilidad de ese neobarroco, cree se necesita indagar primero en la fundación textual de lo que podía llamarse el primer barroco que surge de la violenta luz de la Contrarreforma y anima el ímpetu tridentino. Para él, el signo literario también recupera en Lezama su eficacia tridentina, ya que funciona por el hecho mismo de su ejecución y no se trata, en *Paradiso*, ni de la constitución de los personajes ni del ajuste de una minuciosa ficción, ni de una teleología, ni de una tesis; sino de la puesta en escena, o de la ejecución ritual de un signo particular que por su densidad fonética, su concentración y su drama funciona por sí sólo, por el simple hecho de su enunciación. Pero, no dice abiertamente que Lezama es neobarroco, como lo hace González Echavarría, sino que lo sugiere.

Por todo lo anterior y desde la perspectiva de Sarduy, es Lezama: ¿barroco cubano? ¿visionario teórico?, ¿lacaniano?, ¿católico?, ¿manierista?, ¿fundador del neobarroco? No lo sabemos. Tal vez lo es todo. Pero, sea lo que fuere, algo queda claro: Sarduy se interesa principalmente en su manejo del lenguaje. Ahora, no sin antes expresar respeto y admiración por Sarduy, y considerando que éste es el apartado referente al lenguaje del texto, necesito incluir unas observaciones.

Uno de los pasajes de *Paradiso* que elige Sarduy para analizar es el siguiente: “el ceremonioso hermano de la señora Rialta, «al deglutir un manojillo de anchas uvas moradas», con un total desenfado criollo, declama unos versos de la «Soledad Primera»: «Cuyo diente no perdonó racimo, aun en la frente de Baco, cuanto más en su sarmiento.» (Sarduy, 1999: 1168). Cita este pasaje para argumentar que “Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*” y que “todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español” de tal manera que la novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana.

Bien, aparentemente me saldré de contexto pero aseguro que no es así. Si analizando *Noticias del imperio* de Fernando del Paso lo que se quiere destacar es el contrapunto en la sección “Juárez y *Mostachú*” ¿tendría relevancia si en lugar de decir que a Napoleón III se le apodaba *Mostachú*, se dijera que se le apodaba “El Grande” (que es el apodo de su tío, Napoleón Bonaparte)? (Del Paso, 1999: 29); O, si analizando *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro se quiere poner de relieve la magia de la escena donde los amantes escapan gracias a que el tiempo se detuvo en Ixtepec ¿tendría importancia si el arriero que llega de Cocula a Ixtepec y da los buenos días a la pareja que sale a caballo recibe por respuesta un “¡buenas noches!” de Isabel Moncada (cuando en realidad es Julia Andrade)? (Garro, 1993: 46). En esta misma obra, si se trata de subrayar que la novela femenina del ciclo de la Revolución Mexicana cuestiona el discurso histórico oficial ¿tendría repercusiones decir Francisco Rosas por Felipe Hurtado? Otro ejemplo más. En el cuento de Leopoldo Lugones “El puñal” buscando comprobar los conocimientos de Lugones sobre las hermandades secretas de oriente ¿tendría consecuencias si se dice que el puñal cae durante un nocturno de Chopin cuando en el relato cae durante una sonata de Beethoven? por último y en este mismo cuento, si se pretende describir los recursos fantásticos de Lugones ¿importaría si en lugar de decir que “él” es druso, se dijera que es sika o shaman? (Lugones, 1996: 109)¹⁰

Si se ha hablado de las “incorrecciones formales”¹¹ de Lezama creo que puedo dedicar un breve espacio para aplicar esto mismo a dos casos en particular, aclarando que mi propósito es, ante todo, propiciar una reflexión.

¹⁰ “Él” es el misterioso visitante de “El puñal”. Según las notas de Barcia, el *sika* es de la comunidad religiosa monoteísta del Punjab (India). Su fundador fue Nanak (+ 1538); su poeta místico es Kabir; su libro sagrado, el *Granth Sahib*. Con el tiempo se militarizaron y llegaron a notable poderío, doblegado después por los ingleses. El *druso* pertenece a la secta chiíta de Siria, fundada por el califa Hakim, quien en 1016, se presentó como la reencarnación de Dios. Su libro santo es el *Kitab-al Hikmat*. Fueron célebres como guerreros fanáticos. El *shaman* es un sacerdote –hechicero, médico, músico, poeta y adivino, pretende el dominio de las fuerzas naturales por vía del éxtasis y de prácticas mágicas. Los más antiguos chamanes son tártaros y siberianos (Lugones, 1987: 214-215).

¹¹ V. Cortázar, (1996: 139); Sarduy, (1999: 1161); Lezama, (1987: 5) y Firol (1998: 562).

El primero caso es Sarduy, pues no es el hermano de la señora Rialta quien se come el “manojillo de anchas uvas moradas” sino el Vasco, que es el padre de José Eugenio (el Coronel), el abuelo de Cemí y el suegro de Rialta.¹²

El segundo es Carlos Fuentes. En “Lezama Lima: palabra y cuerpo del barroco” Fuentes cita: “*Siendo*: José Eugenio Cemí, el coronel, ha muerto y su madre piensa en ‘una palabra que recorriese de nuevo su cuerpo congelado’. La pregunta implícita es ésta: ¿puede reencarnar el cuerpo muerto?, ¿puede el verbo asegurar la resurrección?, ¿puede la palabra animar al cuerpo inerte?” (Fuentes, 1997: 236). Fuentes cita para proceder a profundizar en el misterio de la resurrección. Sin embargo, el punto es el siguiente.

Es verdad, José Eugenio Cemí, el coronel muere. Pero su madre, Eloisa, muere antes que él de un tifus negro (69), hecho que le cuenta al mismo José Eugenio Munda, su abuela materna (madre de Eloisa) de quien quedó al cuidado junto con sus tres hermanas al morir sus padres. Difícil es entender que su madre piense en una palabra cuando José Eugenio ha muerto si él “era huérfano desde los 10 años” (64) y muere a los “treinta y tres” (156). Pero todavía existe la duda; ¿puede su madre muerta pensar en una palabra para recorrer el cuerpo congelado? Esto no es imposible en un texto como *Paradiso*. Sin embargo, no es la madre del coronel, Eloisa, de quien se dicen estas palabras en el capítulo V sino de don Andrés Olaya, padre de Rialta, cuando recuerda a su hijo, Andresito, muerto en la tómbola de los emigrados y enterrado en Jacksonville. Cuando don Andrés ve a José Eugenio y recuerda a su hijo piensa en una palabra para recorrer su cuerpo congelado (111).

En síntesis: ¿tiene importancia si se dice que Alberto come las uvas en lugar del Vasco? ¿Si no fue la madre de José Eugenio (pensando en él) sino el padre de Rialta (pensando en su hijo) quien recuerda el cuerpo inerte y congelado? Y en este mismo contexto la aseveración de que “en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad —en el sentido de identidad con algo no verbal— de la palabra, sino su *presencia dialógica*, su espejo” (Sarduy, 1999: 1161) ¿vale también para la lectura de la misma? Si dije que el único afán que me mueve a exponer lo anterior es crear una reflexión pensemos ahora, ¿qué sucede si a las “incorrecciones formales” (Cortázar) de Lezama se añan “incorrecciones de lectura” (¿o debería decir lectura neobarroca?) considerando que ya de por sí su lenguaje es “a veces estridente, abigarrado y caótico”? (Sarduy, 1999: 1404) ¿Qué pasaría si estas “incorrecciones de lectura” en lugar de estar en los textos de Sarduy o de Fuentes estuvieran en los trabajos finales de dos estudiantes de Letras (desde luego, alumnos de un maestro competente)?¹³

¹² Vitier también señala el mismo detalle en las notas finales al capítulo II.

¹³ Cabe agregar que en el mismo ensayo Fuentes refiere del “célebre capítulo VIII de *Paradiso*” el no menos célebre “miembro viril que Lezama, con un delirio de sustitución barroca que ni siquiera Faulkner supera, llama ‘el agujón del leptosomático macrogenitoma’ (Fuentes, 1997: 260). De esta cita, hay que atender la palabra “macrogenitoma” pues en el capítulo VIII en las ediciones de Era (217), Letras Cubanas (187), Cátedra (347) y Colección Archivos (204) dicha palabra difiere de como la cita Fuentes pues en todas se lee: “el agujón del leptosomático ma-

Como lo señalé, seguramente no pasa nada si se cambia el nombre de un personaje, o lo que uno dijo pasa a la boca de otro cuando se busca destacar un hecho más importante –desde la perspectiva del que analiza el texto– menos aún si quien lo analiza tiene cierto prestigio para que esos detalles –aún y cuando el ángulo que elige sea el lenguaje– pasen desapercibidos (a menos que se desconozca el texto). No obstante, aquí vale recordar que en la historia de Wilkins, Robinson está obligado a concluir que la carta habla de higos, no de manzanas o unicornios.¹⁴

Sarduy considera que: “Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única que escapa a la glosa y a la imitación, adivinar más que descifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso, una demasía”(Sarduy, 1999: 1412-1413). Estoy de acuerdo. Pero antes menciona algo que me parece mucho más importante: “Herederero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica. Herederero es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento se apodera instantáneamente de un saber” (Sarduy, 1999: 1411).¹⁵

Finalmente mencionaré que entre los intentos por explicar la oscuridad de Lezama se ha señalado al barroco de Góngora, por ejemplo para Jorge Guillén, Lezama acertó ver en Góngora una poesía hecha de laberintos difíciles pero no oscuros porque su orfismo irredimible apostaba por ese saber nuevo que ha brotado siempre de la fértil oscuridad. Y en la opinión de Remedios Mataix la fascinación por Góngora no fue en Lezama “ni tan incondicional ni tan honda como se suele presentar” (Mataix, 2000: 51) ya que desde su perspectiva “Lo que Lezama echa en falta en la poesía de Góngora es un componente idealista, espiritual, metafísico; es decir; *no gongorino*”, (Mataix, 2000: 54) pretendiendo que la poesía trascendiera al ingenio verbal para “hacerse mística y profundizar” y “Es en función de ese «salto» como Lezama se volcará sobre el Barroco, como poeta y como estudioso del mismo: tratando de descubrir una metafísica, un espíritu, en (y contra) el frío ingenio verbal que había hecho del autor de las *Soledades* un símbolo del arte puro y la deshuma-

crogenitosoma”. Vale objetar que esto pudo pasar por un error de imprenta en el libro de Fuentes. Sin embargo, en el ensayo de Sarduy “El barroco y neobarroco” encontramos el mismo “error”. Cito: “Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril «el agujijón del leptosomático macrogenitoma»” (Sarduy, 1999: 1387). No insinúo que Sarduy cometió el mismo “error”, sino que Fuentes, posiblemente, atendió más el ensayo de Sarduy que a *Paradiso* de Lezama para elaborar sus comentarios.

¹⁴ Dice Umberto Eco que del mensaje anónimo “el intérprete podría intentar una variedad de significados y de referentes [...] pero no tendría el derecho de decir que el mensaje puede significar cualquier cosa. Puede significar muchas cosas. Pero hay sentidos que sería aventurado sugerir [...] sigo pensando que, dentro de las fronteras de una lengua, hay un sentido literal de las voces léxicas, que es el que encabeza los diccionarios o el que todo hombre de la calle definiría en primer lugar cuando se le preguntara por el significado de una palabra determinada. Supongo, pues, que lo primero que diría el hombre de la calle es que un higo es un tipo de fruta así y asá. Ninguna teoría de la recepción podría evitar esta restricción preliminar. Cualquier acto de libertad por parte del lector puede producirse después y no antes de la aplicación de esta restricción” (Eco, 1998: 14).

¹⁵ El subrayado es mío.

nización.” (Mataix, 2000: 55). Al respecto cito las palabras de Lezama: “¿Convertir una experiencia decisiva y terrible en simple juego verbal, en literatura?” (Lezama, 1998: 416) y lo que en esta misma línea manifestó de Darío:

Darío mezclaba variadas alusiones [...]. Pero no lograba ir más allá de un vagaroso misticismo, dosificando sus preguntas al misterio con su capacidad de resistencia. Pero bien está que le celebremos la intención de querer llevar el verso a la sentencia de los gnósticos, siquiera sea como magia verde o de salón, en smoking manchado con saliva de ajeno.

Su materia poética, extendida, voluptuosa, es ya para nosotros la de la pulpa rindiéndamente azucarada. La energía que se vuelca sobre esa materia es la del número métrico, rodando carril que nada tiene que ver con la armonía de las esferas. [...] Todo esto quedaba como solfeo de virtuoso. (Lezama, 1992: 55)

A decir de Mataix Lezama no perseguía el virtuosismo, aunque lo que a ella le interesa es develar que la obra de Lezama propone “una revisión, una relectura de la tradición, a la búsqueda de una originalidad que se siente deudora de una antigüedad milenaria y apuesta por situar la identidad de lo cubano tan lejos de la mentalidad culturalmente colonizada como del rechazo hacia lo europeo”(Mataix, 2000:24) considera que mediante estos presupuestos intentó la puesta en práctica de un programa de salvación nacional por la cultura sin renunciar a la herencia cubana, americana, hispánica y universal, todo ello empapado de un esoterismo que se traduce en el sentido litúrgico y misional de su labor artística como búsqueda de un principio de esperanza en un contexto que no la tenía. La autora considera la propuesta de Lezama una de las más serias en su momento, ya que estando Cuba en un palco idóneo para el compromiso militante del intelectual, lo desdeña entregándose a una obra difícil y cada vez más densa, sin concesiones para el lector, seguramente como compensación a la “oquedad ambiental” de la que él hablaba constantemente, pero nunca como evasión del presente sino como un modo de compensar sus carencias y ejecutar una labor subterránea de oposición y resistencia, exigiendo a su obra una dimensión histórica concebida como posibilidad. Lo anterior es indiscutible, pero en mi opinión, no es lo único que Lezama persigue. Mataix también lo percibe y hace otra interesante observación:

[En Lezama] lo más importante no es el texto en sí (por detonante que parezca su poder verbal) sino lo que hay *antes* del texto, lo atraviesa y se proyecta más allá de él: una actitud cultural, unas convicciones y unas ambiciones no sólo literarias, que son seguramente lo más valioso del autor, aunque también lo menos subrayado por la crítica, desconcertada o acostumbrada ya a celebrar otros destellos del poeta. (Mataix, 2000: 25)

Y más adelante concluye: “el quehacer de Lezama adquiere a través de su obra escrita, su labor editorial y su conversación los perfiles de un proyecto sagrado, o quizá los de una locura de estirpe quijotesca” (Mataix, 2000:25). Con lo que estoy totalmente de acuerdo. El proyecto de Lezama es sagrado (*sacrum*) en la definición

de Martius, esto es como “talento poético” (Valbuena, 1859) pero también es *sacra-tus* por estar dedicado al culto divino (Quillet, 1985). Punto que trataré de explicar más adelante.

Para Mataix, Lezama practicó en su literatura la posibilidad de la poesía como instrumento mágico o profético “con plena convicción de que su tarea podía constituir una vía fecunda de revelación de los secretos del mundo, la historia y el hombre”, (Mataix, 2000: 20) aprendió de Zambrano a no acelerar su saber sino a ejercerlo sin más por lo que a veces sólo insinúa sin importarle si se entenderá su insinuación, “su obra misteriosa pone en juego todos los registros de la sugerencia, y al hacerlo exige orientar el análisis hacia esa otra vertiente, poética, del saber, que fue la que le interesó al autor. Me refiero”, dice Mataix, “al saber como *aletheia* como revelación”. Para subrayarlo cita a Ortega y Gasset: “Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga: simplemente que aluda a ella con un breve gesto que inicie en el aire una trayectoria [...], que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros”. Y luego agrega, “A esa mayéutica Lezama pudo añadir: «el secreto de la poesía está dicho a voces, sólo que no se puede oír con los dos oídos». A ese ejercicio socrático nos invita su obra, y es en ese gusto por la sugerencia opuesta a la evidencia donde se fundamenta el hermetismo lezamiano” (Mataix, 2000: 22).¹⁶

Con base en lo anterior, si se considera que el “complicado” Góngora no es un poeta órfico, como diría Jorge Guillén, mientras “el barroco complejo de Lezama sí lo es y hasta el extremo” ya que “la insuficiencia de Góngora radica, pues, en que no accede a los misterios de la metafísica” en que su poesía como luego agrega Guillén “vive muy alejada de la poesía espiritual”, (Mataix, 2000: 141) puede inferirse que “Su gongorismo es otro y también es otra su «oscuridad»” (Mataix, 2000: 22-23). Al afirmar que “el hermetismo de Lezama no es verbal” (Mataix, 2000: 23) se sugiere, o así lo entiendo, que su hermetismo apunta en otro sentido. Mi intención es incursionar hacia ese otro sentido.

2. Los filósofos herméticos y el lenguaje de los misterios

Revelar al pueblo llano los misterios más íntimos y los arcanos de la altísima Divinidad,
latentes debajo de la corteza de la ley y en la tosca envoltura de las palabras,
¿qué otra cosa hubiera sido sino echar las cosas santas a los perros y arrojar margaritas a
los puercos?

Pico della Mirándola. *Oración sobre la dignidad del hombre*

¹⁶ Aunque como diría María Zambrano sus herméticas orientaciones ofrecen siempre las notas de un sentido musical (Mataix, 2000: 20). Esto se corrobora en una cita de *Paradiso*: “creen que nos halagaban con sus aplausos y nos entristecían. Nosotros ofrecíamos una elemental entrada de la cuerda que ellos deberían de haber sido los encargados de convertir en un desarrollo sinfónico” (328).

En relación con la obra de Lezama la palabra hermético, a mi modo de ver, adquiere dos sentidos. Uno, como recurso estilístico del barroco. Dos, en relación con las tradiciones no ortodoxas en la cultura occidental.

El primero contiene “esa poesía que es de continuo un ágil rehuir la expresión directa, un encubrir aquello que quiere representar, velándolo detrás de toda clase de significados traslaticios y de complicaciones verbales” de tal modo que el lector “se siente atraído hacia las emociones de la emboscada y del salir con bien, por entre las asechanzas del decir encubierto: se engolfa en el placer descubridor tan atractivo en la caza o en la adivinanza popular o en la alta investigación científica”(Méndez Pidal, 1983: 101-102). Esta expresión indirecta es especial de la época barroca y sobre todo del gongorismo: emplea la oscuridad y la dificultad como ideales estilísticos.¹⁷

El segundo se relaciona con la corriente de pensamiento que proviene de la figura mítica de Hermes Trismegisto. Volveré sobre este punto.

La tendencia general, como se vio en líneas anteriores, es identificar el hermetismo de Lezama como un recurso estilístico del barroco. El otro sentido del término aunque perceptible para algunos, no corre con la misma suerte. Por ejemplo: Raquel Carrió Mendía dice del ciclo que ella organiza para analizar *Paradiso*: “frente al tercero [que comprende los capítulos XII al XIV] creo que quedaría sin explicaciones” (Carrió Mendía, 1988: 547); Bustillo manda a un pie de página lo relativo “al otro mundo” (Bustillo, 1988: 314); Chiampi delega a Rodríguez Monegal la responsabilidad de explicar el ritual secreto de iniciación poética de Cemí (Chiampi, 2000: 189); Rodríguez Monegal, a su vez, se evade diciendo que el rito es secreto, por lo tanto al lector le está prohibido el acceso a la ceremonia iniciática (Rodríguez Monegal, 1975; 526-527); Prats prefiere no hablar de las complejas, heterodoxas y hasta esotéricas influencias filosóficas perceptibles en las conversaciones entre Fronesis y Cemí (capítulo XI) sobre el tema de la muerte y la resurrección (Prats, 1988: 577). El mismo Prats ofrece un ejemplo más detallado de esta sutil evasión ya que en su intento por “redimir” a Lezama sugiere que deberíamos volver a leer *Paradiso* y diversificar el modo en que puede apreciarse para rehuir a imaginar con desmesura y evitar usar la hermenéutica como un sombrero de mago del que se puede sacar cualquier cosa. Pretende, al parecer, anclar a la realidad todo lo que parezca incomprensible. Aunque no resulta comprensible que después de estructurar todo su discurso con base en las palabras/Apuntes de Lezama concluye con una frase incompleta de éste. Casi al final menciona la pregunta que Salvador Bueno le hace a Lezama: ¿para quién escribe?, a lo que éste respondió: “en un himno atribuido a Orfeo se dice *sólo hablo para aquellos que están en la obligación de escucharme*. Que esa sentencia órfica nos acompañe siempre” (Prats, 1988: 588).

¹⁷ Se dice que Góngora se jactaba de haber subido la lengua vulgar a la perfección y complejidad de la latina convirtiéndola en un lenguaje heroico, digno de personas capaces de entenderle pues en su opinión “no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda”. Esto es: “el arte debe ser para pocos, a modo que separe al hombre culto del ignorante” (Menéndez Pidal, 1983: 100).

Pero la frase no termina así. En el cuestionario de Bueno la frase citada finaliza de este modo: “que esa sentencia órfica nos acompañe siempre como un conjuro” (Bueno, 1988: 730). Tal vez considera que la palabra conjuro connota superstición y la suprime (en esa época no era conocida la entrevista) tratando de evitar especulaciones gratuitas en la persona de Lezama.

Intentando comprender esta omisión, habría que mencionar que Prats fue uno de los integrantes del Curso Délfico (Vitier, 1988: XXVIII). Y un integrante del curso, en palabras del mismo Lezama, “no debe jamás prestar los libros que ha recibido, si lo hace queda fuera del curso y más aún, la sinagoga del infierno será para él” (Lezama, 1994: 116). Esto lo entendió Pereira, otro integrante, quien escribió: “Aquel tesoro se completó con las lecturas que él [Lezama] me proporcionó, cuya lista detallada no ofrezco aquí por los mismos motivos que tuvo el alquimista Palissy para enterrar su horno, Stradivarius para esconder la fórmula acústica de sus violines, mi bisabuela para llevarse a la tumba la receta del melindre del silencio y Lezama para decirme un día: «Yo digo mis secretos pero callo mi misterio»” (Pereira, 1988: 599).

Argumentar lo anterior no significa negar o ignorar que Lezama utiliza la retórica de la oscuridad barroca como lo han señalado algunos autores. Pero puede admitirse, a manera de hipótesis, que emplea el lenguaje de los hermetistas que también es oscuro y pleno en alegorías, analogías y alusiones. La diferencia estriba en que la finalidad de este último no es retar al lector para “engolfarse en el placer descubridor” —como en el hermetismo barroco— sino encubrir un contenido considerado sagrado mediante el empleo de palabras e imágenes enigmáticas que permite combinar juiciosamente el habla y el silencio, tal procedimiento se denomina: el lenguaje de los misterios (Wind, 1993). Siendo mi intención adentrarme en este terreno puede resultar útil distinguir los tres sentidos que implica la palabra misterios, así como conocer ciertas referencias sobre su aplicación práctica por parte de los filósofos herméticos del Renacimiento.

El sentido original de la palabra misterios es el rito sagrado popular de iniciación como los de Eleusis, llamados *mystères cultueles*, pero como éstos se administraban a una multitud sin tener en cuenta los méritos individuales los filósofos manifestaban hacia ellos cierto desdén. Platón era demasiado irónico para contentarse con un simple rechazo de los misterios, por ello afirmaba que la filosofía misma era una iniciación mística de otro tipo que aportaba a un reducido grupo de elegidos mediante una búsqueda consciente lo que los misterios ofrecían al vulgo al excitar sus emociones. La purificación del alma, la serena aceptación de la muerte, entrar en comunión con el Más Allá, todos estos beneficios que las iniciaciones místicas ofrecían debían ser obtenidos a través de su filosofía por medio del ejercicio de la razón, del aprendizaje del arte de la dialéctica cuyo objetivo era limpiar el alma de todo error (la dialéctica como catarsis).¹⁸ De este modo los *mystères cultueles* fueron sustituidos por unos *mystères littéraires* esto es por un uso figurativo de térmi-

¹⁸ Es posible que la adopción de una terminología ritual por parte de Platón fuera también su manera de sortear una obligación legal, pues para abrir una escuela filosófica en Atenas había que hacerlo bajo la forma de una hermandad.

nos e imágenes tomados de los ritos sagrados populares y trasladados a las disciplinas intelectuales de la meditación y el debate filosóficos.

La adopción de una terminología ritual para acompañar y estimular el ejercicio de la inteligencia introducida por Platón con un tono de ironía y posteriormente sistematizada por Plotino resultó ser una ficción extremadamente útil pero acabó llevando a los platónicos tardíos a un restablecimiento de la magia al concluir que si el alma podía dejarse persuadir en un himno poético y elevarse hasta un estado de entusiasmo filosófico en el que entraba en comunión con el Más Allá, también se podía atribuir un poder similar a los procedimientos mágicos del encantamiento, el arte de invocar nombres o números sagrados, ahumar hierbas o trazar figuras en los conjuros. Por lo que la brujería tan claramente incompatible con el ejercicio de la dialéctica fue readmitida de manera paulatina y se convirtió de sierva de la filosofía en su ama. Estos fueron los “misterios de teúrgos”.

El tema fue reavivado por los estudiosos de la Antigüedad en el Renacimiento y aunque diferían unos de otros en la energía que dedicaban a tolerar, impulsar o entorpecer el restablecimiento mágico o ritual de los misterios todos se mostraron unánimes en considerar básico el conocimiento figurativo (*mystères littéraires*) de los mismos. Como percibían –por un error involuntario– los misterios a través de los ojos de filósofos platónicos que ya los habían mezclado con los *mystères littéraires* suponían que la interpretación figurativa formaba parte de los misterios originales. Desde su perspectiva Platón no era un crítico o trasmisor de los misterios sino el heredero y el oráculo de la antigua sabiduría por la que los fundadores de los misterios propiamente dichos habían inventado un enmascaramiento ritual. Esta misma sutileza filosófica se asignó a los magos neoplatónicos cuyas elaboradas fórmulas para obrar hechizos y encantamientos se consideraban ampliaciones o disfraces y no traiciones de la disciplina platónica.

Evocar los antiguos misterios en un lenguaje claro y sencillo habría parecido frívolo e ilógico a los mistagogos del Renacimiento porque sabían que los misterios requieren una iniciación, pero el secreto no sólo era un aspecto de su definición, también contribuía al respeto que inspiraba el hecho de que éstas revelaciones no fueran accesibles. Para que se sintiera su autoridad no bastaba con mantenerlos ocultos, era necesario hacer saber de su existencia. Así pues, para escribir sobre misterios Pico della Mirándola ideó un estilo de vulgarización elíptica que le permitía dejar entrever los secretos que decía ocultar. En su primer ensayo sobre la filosofía de los mitos empleó deliberadamente un lenguaje exótico y expresó a un amigo “será inteligible solo para algunos pues está lleno de misterios procedentes de la filosofía secreta de los antiguos”. No obstante, referirse a “misterios divulgados” era contradictorio por ello Celio Calcagnini maestro del Renacimiento y consumado crítico del arte de la expresión críptica ofreció una solución al dilema admitiendo una tercera posibilidad: la prudencia de expresarse mediante enigmas. Por consiguiente: “todos los que son sabios en cuestiones divinas y son interpretes de las

revelaciones místicas prefieren emplear símbolos incongruentes para las cosas sagradas de modo que no resulte fácil acceder a los asuntos divinos”.¹⁹

Expuesto lo anterior se debe precisar que hermetismo se identifica, entre otras muchas cosas, con una de las dos religiones de salvación personal que surgen con la decadencia de la religión romana (siglos I y II d.C.) y prometían trato directo con un Dios personal asegurando que la vida tenía sentido y no acababa en la tierra: el hermetismo como orfismo y el cristianismo como gnosticismo. Sin embargo, es muy importante aclarar y no perderlo de vista ya que son frecuentes las referencias a Lezama como poeta órfico, que el orfismo pertenecía al hermetismo pero el hermetismo no se limitaba al orfismo.²⁰ El hermetismo procedía de Egipto y de Hermes cuyo mito se pierde en un tiempo inmemorial.

Por ello, cuando Pico della Mirándola llegó a la conclusión de que los misterios no habían sido consignados por escrito hasta mucho después y sus fuentes fueran neo-órficas, cabalísticas o pseudo-dionisianas pertenecían a la Antigüedad tardía o a la Edad Media compartiendo por igual una misma deuda con la metafísica de Platón todo se redujo a una simplicidad descorazonadora. La idea de que en estas especulaciones neoplatónicas tardías había vestigios de una antigua religión de los misterios anterior a Homero y Hesíodo era una teoría difícil de demostrar o refutar pues una transmisión puramente oral de haber existido no habría dejado documentos para seguir su rastro o comprobarla. Lo que en todo caso se debe señalar es que inequívocamente el hermetismo se apoyaba en unos textos crípticos (*Corpus Hermeticum*) que combinaban vaguedad y oscuridad intentando salvaguardar el contenido sagrado no porque se pensara era incomprendible y podría ser mal interpretado sino porque se creía que el público (el vulgo) era indigno o tonto. Y aunque el hermetismo surge como una semirreligión monoteísta no constituyó un cuerpo doctrinario fijo e inamovible ya que presenta numerosas variantes en función de la época, el lugar (Roma, Alejandría, Atenas o el Norte de África) y la religión de origen de los adeptos (hebrea, egipcia, persa o grecorromana).²¹

Tocante al tema de la religión me interesa destacar que Lezama, como todo católico, creía en la inmortalidad del alma, en un mundo más allá de la vida presente, (Royston Pike, 1996) y es válido suponer que su concepto de sobrenaturaleza apunte en esa dirección. Pero también habría que admitir que al ser comparado *Paradiso* con un grimorio o un tratado hermético (Cortázar) se le relaciona con las tradiciones

¹⁹ Calcagnini partía de lo expresado por Hesíodo, la palabra es el mayor tesoro del hombre, añadiendo que ese tesoro no debía desperdiciarse por lo que siempre se habría de observar prudencia y la adecuada alternancia entre palabras y silencio (Dionisio el Aeropagita, *De colesti hierarchia* II, 5).

²⁰ Para profundizar en el tema véase el trabajo de W.K.C. Guthrie (1956) “Orphée dans le monde hellénistique et greco-romain”, en *Orphée det la religion freceque. Étude sur la pensée orphique*, París, Payot.

²¹ Se acarrea mayor confusión del término considerando que durante el helenismo pagano y cristiano se practicaba el sincretismo entre las diferentes religiones y un mismo profeta podía recibir distintos nombres, por ejemplo Numenio el pitagórico menciona “¿quién es Platón sino Moisés hablando en griego?” (Clemente de Alejandría, *Stromata*, XXII, 150).

no ortodoxas de la cultura occidental cuyas prácticas mágicas al igual que las prácticas religiosas creen en lo sobrenatural a la vez que versan sobre los dominios de lo invisible, por lo que muchas veces resulta imposible distinguir a cuál de las dos categorías corresponde una acción determinada. Aunque puede observarse, de acuerdo a estas creencias, que la eficacia de la magia es inmediata (el mago es el agente), no así la de la religión (el sacerdote es mediador entre el agente sobrenatural) pues mientras que el rito religioso, como la oración, plantea una finalidad que no necesariamente es esencial (se puede adorar a dios por adorarlo), el mago jamás pronuncia un conjuro sólo por hacerlo: siempre busca obtener un resultado concreto. Esto demuestra por qué para los antiguos egipcios la palabra estaba dotada de un extraordinario poder. La palabra era la acción, decir algo era hacer que ocurriera (Brier, 1994: 9-10).

Ahora bien, ¿podría alguien bajo el estigma de “pornografía e inmoralidad” de “acoplamientos y sodomías barrocamente descritas” (Rodríguez Monegal, 1975: 652) asociar ideas religiosas (o mágicas) como la trascendencia, la resurrección y la inmortalidad? A mi modo de ver, es difícil porque resulta incongruente. No obstante, recordaremos que Firol manifiesta que lo que se registra en *Paradiso* es la iniciación sexual, no sentimental, de un adolescente, aseverando que si se insiste en el homosexualismo es por la correspondencia del libro con la época ya que la sexualidad desatada en el texto de Lezama conduce a libros sagrados y a religiones (Firol, 1988). La observación de Firol podría, acaso, resultar congruente si se toma en cuenta que: “todos los que son sabios en cuestiones divinas y son interpretes de las revelaciones místicas prefieren emplear símbolos incongruentes para las cosas sagradas de modo que no resulte fácil acceder a los asuntos divinos” (Dionisio el Areopagita).

No obstante lo dicho hasta aquí, acepto que todo es relativo, y las suposiciones van, generalmente, al terreno de las conjeturas. Pero, si como dice Italo Calvino la excesiva ambición de propósitos no es reprochable en literatura, ¿por qué no admitir que el aprovechamiento lezamiano del pensamiento hermético intenta proveer a partir de éste una (otra) opción de búsqueda a los enigmas de la existencia?²² lo

²² Octavio Paz opina al respecto: “La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. Sabemos que la influencia del Abbé Constant, alias Eliphaz Levi, fue decisiva no sólo en Hugo sino en Rimbaud. Las afinidades entre Fourier y Levi, dice André Bretón, son notables y se explican porque ambos «se insertan en una inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zohar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y el XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas, también en Gohete y, en general, en todos aquellos que se rehúsan a aceptar como ideal de unificación del mundo la identidad matemática». Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos – Darío, Lugones, Nervo, Tablada– se interesaron en los autores ocultistas: ¿por qué nuestra crítica

ignoto atrae más que lo conocido pues la esperanza y la imaginación son el único bálsamo a los desgarros de la experiencia.

3. Conclusiones

De acuerdo a la visión de la crítica que le acompaña, uno de los ángulos de *Paradiso* más atendidos es el que se interesa por el lenguaje. Esto no significa que sea el único. *Paradiso* puede leerse y abordarse de formas distintas y ninguna aproximación resulta en detrimento de las otras. Punto discutido es el estilo de la obra, aunque la crítica ha coincidido en catalogarlo, clasificarlo o “simplificarlo” (Chiampi, 2000: 173)²³ –de acuerdo a su entramado, tejido o textura– como barroco. No obstante, en la opinión de Chiampi:

Los conceptos sobre el barroco, como categoría estética, son producto de la imaginación crítica del siglo XX. El descubrimiento tardío de una “era barroca” y la rehabilitación del estilo barroco de las cualidades peyorativas y restrictivas a que las doctrinas racionalistas lo habían sometido, han llevado, sin embargo, a la aplicación desenfrenada del término al empleo gratuito, a las contradicciones conceptuales y a las divergencias interpretativas. Hoy, tras setenta años de sucesivas redefiniciones y revaluaciones, el barroco sigue vengándose de los tres siglos de olvido e ignorancia a que el dogmatismo estético lo había condenado. Es, sin duda, el concepto que más se presta a la dispersión semántica, a la ambigüedad y a la generalidad: cuanto más lo usamos, más se nos escabulle su noción. Cuanto más lo definimos *in abstracto*, más inoperante se vuelve el momento en el que pasamos a la diversidad de los ejemplos. Cuanto más circunscribimos el concepto, más se nos escapa de las manos. (Chiampi, 2002: 182)

Por todo esto, ¿puede ser el barroco, como lo asevera Bustillo, una propuesta no consciente por parte del novelista?

Sobre el hermetismo de Lezama como recurso estilístico del barroco se ha escrito suficiente olvidando, a menudo, mencionar que fue un escritor interesado en cierto tipo de búsqueda espiritual por lo cual su hermetismo podría tener más que razones de estilo. El hecho de interesarse en el tema no sería algo inusitado pues los modernistas hispanoamericanos buscando, en mayor o menor medida, la clave de los enigmas de la existencia rescataron temas esotéricos como posibilidad de renovación, como respuesta al vacío creado por la crítica positivista. Ahora bien, el hecho de insistir en ese *otro* sentido hermético implicado en el texto no significa que resto importancia e ignoro las cuestiones de estilo, la naturaleza literaria de *Paradiso* y el trabajo de escritoras como Frances A. Yates quien convirtió a Hermes

nunca ha señalado la relación entre el iluminismo y la visión analógica y entre ésta y la reforma métrica? ¿Escrúpulos racionalistas o escrúpulos cristianos?” (Paz, 1991: 135-136).

²³ Dice Chiampi: “Lezama escapa en varias direcciones (simbolismo, manierismo, culteranismo, gótico, o como muchos simplificaron: “barroco”).”

en una figura prominente para los estudiosos de la naciente historia intelectual moderna –con su *Giordano Bruno y la tradición hermética* (1964)– siéndole completamente indiferente tanto el escenario como la datación de la tradición hermética pues sus intereses estaban muy distantes a los problemas filosóficos y/o religiosos. Más bien el hermetismo que percibo en *Paradiso* se acerca, en cierto modo, al caso de *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce el cual, de acuerdo a estudios realizados, contiene numerosos pasajes con motivos herméticos y su estructura se inspira en procesos alquímicos.²⁴ Joyce, al igual que Blake y Swift, emplearon características propias de los alquimistas como “ambivalencias, aproximaciones, juegos de palabra y homónimos”.²⁵ Posiblemente estaremos de acuerdo en que se puede decir que Joyce emplea el lenguaje (estilo) de los alquimistas, e incluso que el lenguaje de la literatura alquimista ejerció influencia, por mediación de los escritos de Jacobo Boehme, en el romanticismo (Blake, Novalis), en el idealismo alemán (Hegel, Schelling) y en la literatura moderna (Joyce, Rimbaud, Brecht, Breton, Artaud); sin embargo, no se ha dicho que los alquimistas emplearon el lenguaje (estilo) de otro(s) sino que fueron directamente influidos por el patriarca de su arte: Hermes Trismegisto. La pregunta obligada es, ¿podrían haber sido los motivos de Lezama similares a los que tuvieron los antiguos alquimistas? Es decir, así como Pico della Mirándola ideó un estilo que le permitía dejar entrever los secretos que decía ocultar, el lenguaje empleado en *Paradiso* ¿podría obedecer a secretos cánones cabalísticos encaminados a despertar en el lector determinados resortes místicos? Si se han detectado en el texto rasgos retóricos, léxicos y temáticos que lo relacionan con el ocultismo, la magia, la alquimia, la cábala, etc., y algunos críticos han mencionado sus aspectos gnósticos, órficos, neoplatónicos y pitagóricos (entre otros Julio Ortega y Armando Romero), no es una hipótesis improvisada. Con todo, acepto que tal vez *Paradiso* como los grandes libros poéticos, el I Ching por ejemplo, sea intraducible. Soy consciente de ello y de que Jung invirtió veinte años de estudio en descubrir los secretos de los alquimistas y hoy nadie puede asegurar que sus explicaciones sean las correctas.

Para concluir, hago hincapié en que entender a Lezama y mucho más intentar explicarlo exige practicar una fe que presupone la certeza de que en todo muro hay al menos una rendija (Mataix, 2000: 13). Así pues: “No te arredres. La ergástula es

²⁴ Más sobre este tema: Alexander Roob (1992) *CS IV, der Punkt rho*, ed. Kunsthalle Nürnberg, Núrenberg.

²⁵ Fullcanelli (1925) *Le Mystere des Cathedrales*, París. Citado en Roob (1996: 634). Hay quien asegura que *Finnegans Wake* es intraducible e incomprensible, sea cual sea el idioma materno del lector, que Joyce buscó nuevas formas narrativas retorciendo el lenguaje para que nos devanemos los sesos pensando sobre algo que en sí es totalmente banal y estúpido, y que todo aquel que diga que lo entiende lo hace para colocarse del lado de los intelectuales. Respetando el derecho a la libre expresión dudo que Joyce, al que le absorbió 17 años *Finnegans Wake* (o Lezama al que le llevó aproximadamente 20 *Paradiso*), se tomara tanto tiempo para hacer un trabajo “banal y estúpido” como se afirma en: *Finnegans Wake* – James Joyce “El engendro de un loco con pretensiones”, 14 de febrero 2000, *La página definitiva*.

<<<http://www.lapaginadefinitiva.com/literatura/finnegans.htm>>>

oscura, la firme trama es de incesante hierro, pero en algún recodo de tu encierro puede haber una luz, una hendidura. El camino es fatal como la flecha. Pero en las grietas está Dios, que acecha” (Borges, 1976). Es este trabajo, después de todo, un ejercicio de fe ya que se trata de un ámbito que “es inexplicable por el lenguaje, aunque sólo puede ser alcanzado por él” (Paz, 1998: 111).

Por último, necesario es destacar que en el título de este estudio se asocia a *Paradiso* con un grimorio. Evidentemente, estoy vinculándolo con la magia, con los misterios y por ende con la iniciación. En consecuencia sugiero que Lezama es una suerte de mago en el sentido original del término, es decir: un sabio (Bruno, 2007: 13). De este modo, mago “No suena a algo maléfico, supersticioso ni demoníaco, sino a sacerdote, a profeta” (Agrippa, 1992: 28-29). Y un grimorio no se reduce a ser un arcano libro con rituales y sellos incomprensibles.²⁶ Es, ante todo, el resultado del trabajo de un mago (sabio). Una especie de diario donde se anotan los diversos descubrimientos convirtiéndose, con el tiempo, en un tratado sobre las experiencias personales de quien lo escribe; en ellos se encuentran resguardados años de depurada ciencia mágica práctica. Así pues, un grimorio es una guía de principios que sólo un iniciado comprenderá. Partiendo de esta hipótesis, y de que a *Paradiso* se le considera un “Texto ritual, rito de iniciación para quien abandona la pasividad de la lectura y se convierte en protagonista ritual del mito que configura con su deseo, con su imaginación” (Alcántara, 2003: 13), el carácter iniciático de la novela alcanza también al lector. El argumento adquiere fuerza si se considera que para el hermetismo Dios es incognoscible, por lo que su objetivo se centra en la evolución del ser humano como un proceso personal, convirtiéndole en una escuela de misterio laica dirigida a despertar la conciencia.

BIBLIOGRAFÍA

AGRIPPA, Cornelio Enrique.

1992 *Filosofía oculta Magia natural*. Madrid, Alianza.

ALCÁNTARA, José Ramón.

2003 “Transmutación textual: la lectura de *Paradiso* de José Lezama Lima como rito de iniciación”, México, Altertexto.

BRIER, Bob.

1994 *Secretos del antiguo Egipto mágico*. Barcelona.

BUSTILLO, Carmen.

1988 *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas, Monte Ávila Editores.

²⁶ Recordemos *Prosperos'Books* (1991), la adaptación cinematográfica de Peter Greenaway de la obra de Shakespeare *The Tempest*. Siguiendo esta perspectiva el grimorio, más que considerarse un “Libro de fórmulas mágicas usado por los antiguos hechiceros” (Diccionario de la Lengua Española), adquiere semejanza con el libro de Próspero.

- BUENO, Salvador.
1988 "Un cuestionario para José Lezama Lima", en *Paradiso* ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
- BORGES, Jorge Luis.
1976 "Para una versión del I King", en Richard Wilhelm *I Ching. El libro de las mutaciones*. Buenos Aires, Editorial Hermes.
- BRUNO, Giordano.
2007 *De la magia. De los vínculos en general*. Buenos Aires, Cactus.
- CALVINO, Italo.
1998 *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.
- CARRIÓ MENDÍA, Raquel.
1988 "La imagen histórica en *Paradiso*", en *Paradiso* ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
- CHIAMPI, Irlemar.
2000 *Barroco y modernidad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CORTÁZAR, Julio.
1997 "Para llegar a Lezama Lima", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI.
- DUBOIS, Jean Claude.
1980 *El manierismo*. Barcelona, Península.
- ECO, Humberto.
1998 *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- FIROL, Roberto.
1988 "*Paradiso* en su primer círculo", en *Paradiso* ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
- FUENTES, Carlos.
1997 "José Lezama Lima: cuerpo y palabra del barroco", en *Valiente mundo nuevo*. México, Siglo XXI.
- GARRO, Elena.
1999 *Los recuerdos del porvenir*. México, Joaquín Moritz.
- GOYTISOLO, Juan.
1976 "La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima", *Revista Iberoamericana*, vol. 2, n° 45.
- LEZAMA LIMA, José.
1988 *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
1994 *Diarios*. México, Era.
1998 "Al lector", en *Cuentos*. La Habana, Letras Cubanas.
1998 *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, Letras Cubanas.
1981 *Imagen y posibilidad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- LUGONES, Leopoldo.
1996 "El puñal", en *Los Caballos de Abdera*. México, CONACULTA.
1987 *Cuentos fantásticos*. Madrid, Castalia.
- MATAIX, Remedios.
2000 *La escritura de lo posible*. Murcia, Serie América.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón.
1983 “El hermetismo barroco: oscuridad y dificultad como ideales estilísticos”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo III, Barcelona, Crítica.
- PASO, Fernando del.
1999 *Noticias del imperio*. México, Diana.
- PAZ, Octavio.
1991 “Traducción y metáfora”, en *Los hijos del limo*. México, Seix Barral.
1998 “La imagen”, en *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PELEGRÍN, Benito.
1988 “Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad”, en *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
- PEREIRA, Manuel.
1988 “El Curso Délfico”, en *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
- PRATS SARIOL, José.
1988 “*Paradiso*: recepciones”, en *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier. México, Colección Archivos.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir.
1975 “*Paradiso*: Una silogística del sobresalto”, *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre).
1975 “La nueva novela vista desde Cuba”, *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre).
- ROYSTON PIKE, Edgar.
1996 *Diccionario de religiones*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ROOB, Alexander.
1996 *Alquimia y mística*. Italia, Taschen.
- SARDUY, Severo.
1999 *Obras completas*, tomo II. México, Colección Archivos.
- SUCRE, Guillermo.
1975 “Lezama Lima: El logos de la imaginación”, *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre).
- VALBUENA.
1859 *Diccionario Latín-Español*. París, Librería de la Rosa y Bouret.
- VITIER, Cintio.
1988 “Introducción del coordinador”, en *Paradiso*. México, Colección Archivos.
- WIND, Edgar.
1998 *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial.