

## EN EL UMBRAL DE(L) PARADISO (Notas al Primer Capítulo)\*

El cumplimiento de todo destino es sufrimiento<sup>1</sup>.

**D**ESDE la primera frase de *Paradiso* se pone de relieve lo corporal, ya sea en la mano de Baldovina, quien recorre el *cuerpo* de José Cemí, llagado, convertido en “ruindad de ronchas”<sup>2</sup> y con una particular insuficiencia para vivir (¿es acaso la dificultad de vivir en ese “paraíso?”). Más adelante, en la segunda parte del capítulo, el narrador describe la preparación de manjares, los placeres de la mesa, los excesos orales. No podría ser de otra manera en una novela que se anuncia con el título de *Paradiso*: el edén es ante todo un asunto de los sentidos, algo que necesariamente involucra lo corporal. Es incluso la fantasía y el sueño de la carne omnipotente que resucita incólume e intacta: por eso aparece el niño desnudo, una y otra vez frotado hasta el cansancio de Baldovina. Un cuerpo que inflamado y con fiebre ha ocupado —se ha impuesto— en el primer plano del escenario, y para ello *arma* una crisis somática de tal magnitud que la conciencia debe replegarse.

Pero sería conveniente preguntarse qué hace un niño asmático y lleno de

\* El presente texto debe mucho a las finas observaciones del doctor Alberto Paredes, con quien lo he discutido.

\*\* Profesor de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Antonio Marquet\*\*

ronchas en el paraíso. La paradoja no puede ser mayor: en el paraíso que describe la novela existe la enfermedad, la crisis, la somatización, la carencia, la insatisfacción, la demanda de afecto, la demanda frustrada; allí se subraya la soledad (la angustia de muerte) del niño abandonado por los padres que han ido al teatro, y para colmo no hay siquiera algodón para aplicar el alcohol a ese cuerpo llagado. ¿Un paraíso en el que los padres dejan a la nana el cuidado del niño? Aunque resulte increíble, en ese *paradiso* se manifiesta el reproche de una manera ruidosa, vehemente y ello justifica y exige que se formule uno la pregunta ¿de qué *paradiso* se trata?

La nominación, *paradiso*, remite a lo extranjero, a un código lingüístico diferente: el italiano. Referencia literaria al Dante<sup>3</sup>, indudablemente, pero también índice de un proyecto escritural ambicioso. La *Commedia* del florentino es una suma cosmogónica de un saber acumulado en la Edad Media

y, al mismo tiempo, en ella soplan los primeros vientos de una nueva atmósfera, el Renacimiento. ¿Suma de qué es la novela lezamiana que profesa semejante identificación heroica? ¿Qué nuevos horizontes pretende abrir? Parecen ser éstas dos preguntas necesarias para el lector de esta novela, sin olvidar la recomendación (¿acaso la esperanza?) lezamiana de que “el *Paradiso* será comprendido *más allá de la razón*”<sup>4</sup>.

La diferencia fónica es mínima: apenas una *d* separa al paraíso del *paradiso*. Pero la presencia de esa dental sonora es definitiva: obliga a las cuerdas vocales a vibrar. Con esa *d* no sólo se pone nuevamente en relieve el cuerpo, sino que se activan las cuerdas vocales, el tubo digestivo y con ello se pone en escena el aparato respiratorio que ha sido tan sobreinvertido por el niño que no puede respirar<sup>5</sup>.

Por otra parte, la inclusión de la *d* le sirve, no tanto para cambiar el acento, sino para transformarlo y borrarlo ortográficamente: la palabra ya no tiene el rompimiento del diptongo, sino cuatro sílabas simétricas, compuestas por una consonante y una vocal. ¿La enfermedad que aparece en primer plano, sentando las bases de una estética de la patología, de la disfunción, acaso no es un hiato: una fisura que impide la comunicación con el otro; una grieta entre el cuerpo y la mente del “actante”; una comunicación que pasa por el cuerpo evitando el rodeo

de la verbalización: “todo lo que no pasa por la palabra, se actúa”, *Freud dixit*<sup>6</sup>. ¿Y acaso no existen también cuatro habitaciones en torno a esa sala tan grande en la que los muebles flotan? En la, también, simétrica casa de José Cemí, ¿la abuela, la madre y Baldovina no forman con él un cuarteto, igual que los tres sirvientes que lo asisten la noche de soledad? ¿Y el mismo nombre y apellido del protagonista no repiten con cuatro letras ese agrupamiento, significativo por los entretelones obsesivos que permite adivinar? La instancia de la letra desde el título mismo de la novela plantea una serie de relaciones que liga la inclusión de un fonema con significaciones complejas. Ello sin contar que el paraíso echa también sus raíces en la “media ave de paraíso”, la pluma itinerante de los sombreros de Rialta, primera referencia directa a la madre del protagonista. Madre, casa, título, nombre, deseo de simetría, asma, síntoma, demanda, familia... aparecen condensados en un juego de *mise en abyme* peculiar en este ritmo cuaternario.

La misma alusión a “paraíso” marca en la tradición judeocristiana un movimiento circular<sup>7</sup>. Es punto de partida de la historia, sitio de procedencia, y punto de llegada, fin de los tiempos, y promesa de reencuentro con el Padre. Esa nueva Alianza que significa la salvación en el diluvio re-creador, es explicitada en la dimensión metafórica activada por el narrador cuando describe el nuevo día en los siguientes términos: “la imagen de la mañana que nos dejaban era la de todos los animales que salían del Arca para penetrar en la tierra iluminada” (p. 15).

Asociada con lo egipcio y babilónico, movimiento que evidentemente pasa por la cultura católica de Lezama, la dimensión paterna es prolongada con una genealogía simbólica de los ancestros, de aquéllos con quienes se refrendó la Alianza. Los depositarios de la ley, sus transmisores. Figura que infundió miedo e incluso terror, señor absoluto, promovido a los orígenes

mismos de la civilización [“un sacerdote copto o un rey cazador asirio” (página 9)], al mismo tiempo hierático, y fascinante por el enigma y el misterio que lo envuelven, el padre y la dimensión paterna son así puestos en el terreno del jeroglífico que seduce.

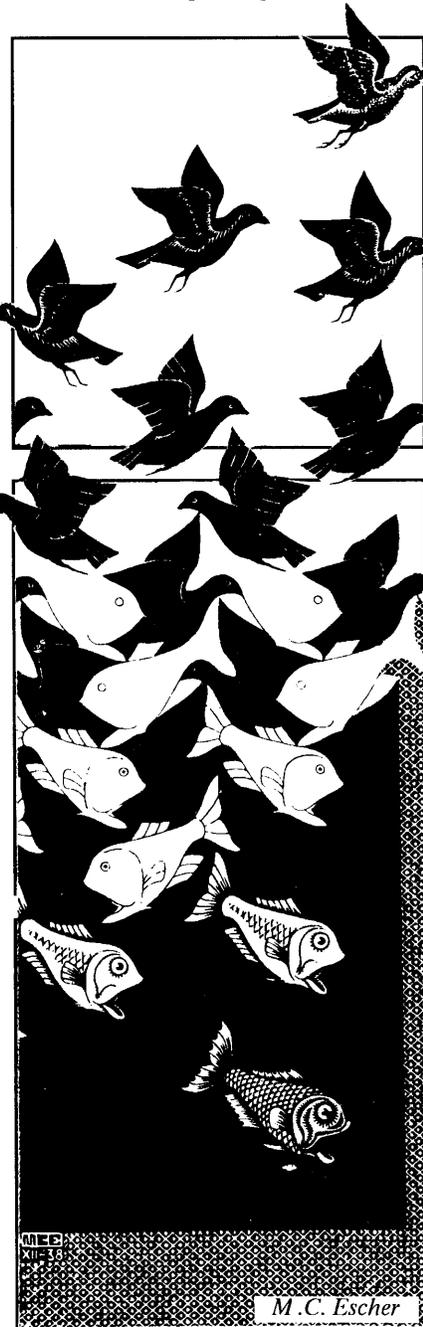
Padre e hijo aparecen en los extremos de una relación. ¿Cómo zanjar las diferencias que separan al padre del hijo? Él, imagen de salud, felicidad y madurez. Cemí, por su parte, es un ser

desestructurado, aislado, abandonado y cuyo único diálogo se articula para expresar su miedo<sup>8</sup>, parece irremediablemente excluido de la dimensión paterna, sin posibilidad de acceder a ella. Es difícil imaginar que el protagonista, asmático y con fiebre, pudiera llegar a tener la voz de barítono (adjetivación que destina al *bel canto*, impensable para un asmático), a ser el militar por quien su tropa siente devoción ya que “es el único cubano que puede mandar cien mil hombres” (p. 19); convertirse en “gente concreta, rotunda” (p. 8). Para acentuar la diferencia, toda alusión al padre es marcada por la respetuosa mayúscula: es el Jefe, el Coronel. O bien mitificada: es el sacerdote copto, el rey victorioso o cazador, el amo. El contraste es enorme. Pero ¿por qué el narrador presenta al protagonista tan enfermo, convertido en un verdadero horror? En el primer plano de la novela aparece una *víctima* que se regodea en un goce enfermizo, que ha hecho elecciones en un terreno del placer muy diferente del padre tan volcado a los placeres de los sentidos<sup>9</sup>.

Sería un error considerar que la crisis de ese niño de cinco años, en pleno otoño y a medianoche, todo lo cual remite a una idea de terminación, es una simple enfermedad pasajera y casual de José Cemí, a quien sus padres consideran que sobrevive de “milagro”. La oposición tan marcada con un padre saludable<sup>10</sup> da mayor significado a la relación, expresa el sentimiento de José Cemí que el Coronel es para él radicalmente inalcanzable<sup>11</sup>.

Al analizar con detenimiento el pasaje, se puede percibir que con la misma rapidez que el niño alcanza inesperadamente un estado crítico, la enfermedad desaparece:

se acercaron a la cama, pero todas las huellas de aquellos instantes de pesadillas habían desaparecido. La respiración descansaba en un ritmo pautado y con buena onda de dilatación. Las ronchas habían abandonado aquel cuerpo como Erinnias (p. 15).



Esc *milagro* tiene una “explicación”: se opera cuando una figura paterna<sup>12</sup> intenta remedios que se encuentran más en el terreno afectivo que medicinales: se trata de Zohar, de quien explícitamente dice el narrador que parecía el Padre<sup>13</sup>, quien aporta un alivio eficaz y permite la superación de la crisis:

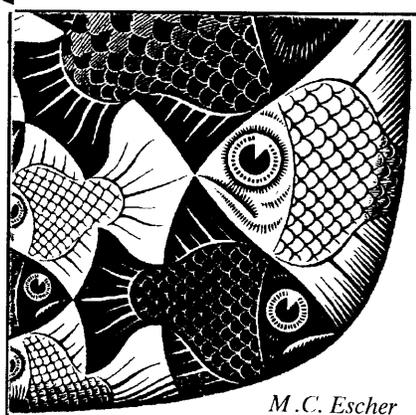
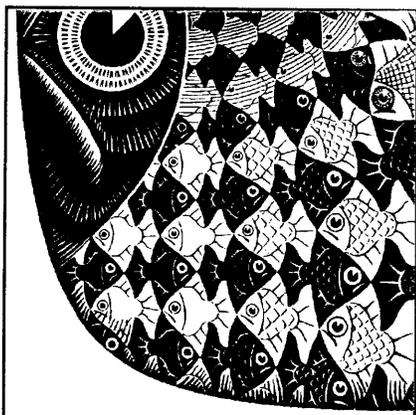
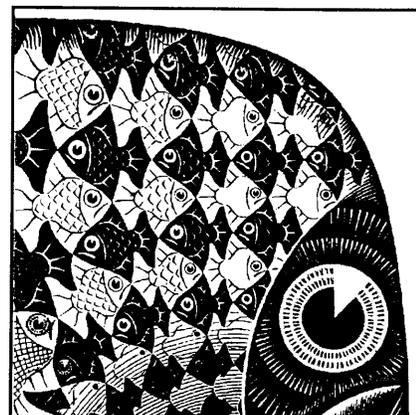
Cogió al niño y colocó su pequeño y tembloroso pecho contra el suyo y cruzó sus manos grandotas sobre sus espaldas, después puso las espaldas pequeñas en aquel pecho que el muchacho veía sin orilla y cruzó de nuevo las manos (p. 12).

Es preciso puntar el cariz homosexual que aparece en el atractivo que ejerce este torso masculino en el narrador<sup>14</sup>, lo cual anuncia desde el primer capítulo<sup>15</sup> el edipo invertido de José Cemí.

Al abrir la novela aparecen por lo tanto dos jeroglíficos: por un lado el cuerpo enfermo de José Cemí que se comunica en un lenguaje incomprensible pero que al mismo tiempo exige perentoriamente una significación. La prima de placer que retira el protagonista es la de concentrar en él la total atención. José Cemí se alza en esta forma frente a la figura del padre con un cuerpo enfermo, pero se coloca al mismo nivel del texto por descifrar. Él, como lo fue el padre para el niño José Cemí, es un jeroglífico y sólo en esa dimensión escritural siendo el protagonista en el texto lo que el otro fue en su vida re-encuentra la identificación fecundante.

### **Paradiso y la danza de la muerte**

La de Lezama Lima es una trayectoria literaria que podría compararse con la de Borges en el sentido de que una obra poética y ensayística había precedido a la narrativa que aparece justamente *nel mezzo del camin delle sue vite* en la que se encuentran los frutos más maduros de sus producciones. La obra juvenil ya colocaba indudablemente a ambos creadores en un lugar relevante dentro de la historia de la poesía y del ensayo latinoamericanos. Sin embargo, al aparecer en 1949



M. C. Escher

—Lezama Lima tenía 38 años—, el primer capítulo de *Paradiso* en los números 22-23 de *Orígenes*, la obra lezamiana adquiere una significación y trascendencia diferentes. En su primera novela, Lezama Lima elabora su crisis de entrada en la edad madura:<sup>16</sup> no sólo por ser un proyecto de largo aliento o por el dominio técnico alcanzado al emprender un texto que se preparó a fuego lento, sin apremios juveniles (su escritura se prolongará a lo largo de veintiocho años)<sup>17</sup>, sino por el vuelco que *Paradiso* representa en la creación lezamiana, cuyos relatos anteriores fueron escritos para aflojar la mano. Es también obra de madurez por la sombra que la muerte proyecta en esta novela que de hecho se encuentra entre dos decesos: el del padre que da el primer aliento escritural —la novela misma quiere llenar su ausencia—, y la muerte de la madre que lleva a Lezama Lima a publicar una de las más revolucionarias novelas de la narrativa latinoamericana<sup>18</sup>.

Es evidente desde este primer capítulo que en *Paradiso* Lezama Lima realiza una especie de balance. Parte de hechos fundamentales en su constitución como sujeto, es muestra del dominio técnico que ha alcanzado y una obra que inaugura una forma muy peculiar de condensaciones como estrategia estilística, la de la condensación barroca. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que se trata de un *Paradiso* porque en esta novela Lezama emprende una labor de reparación del objeto bueno que servirá como reemplazante de esa confrontación con la muerte de sus padres, heraldo de su propia muerte, de su finitud: la novela parece ser el medio más eficaz de salvar de la muerte al objeto perdido. Es el objeto bueno, reemplazante de la vida que se va.

### **El primer párrafo**

Sólo interrumpido por un rítmico jadeo, *Paradiso* presenta un primer párrafo sin una palabra pronunciada: es

una escena en que aparecen dos personajes: Baldovina y “no un niño de cinco años”, es decir algo indefinible, o definible tan sólo negativamente. Ambos personajes se presentan en su corporeidad, como ya se ha señalado. Ella abriendo, hurgando. Él como un ser, por no decir un *algo*, yaciente.

De ella, una mano: una mano que abre, aprieta, hurga. De él aparece su pecho, los muslos, los testículos, las piernas. Antes de que el narrador precise indicaciones temporales y espaciales aparece esta pareja, dúo complementario: si el narrador hace énfasis en las extremidades superiores de ella; de él focaliza la atención en las inferiores. Si ella está de pie; él yace. Su salud es diametralmente opuesta a su gravedad. La crisis, sin embargo, los une. Ella le da vida a través de su mano, de sus ojos. Él demanda ser visto, ser tocado. Ante tan perentorio llamado que no admite dilación alguna, ella lo transforma: es una esponja. A la pasividad de él, corresponde la agitación de ella.

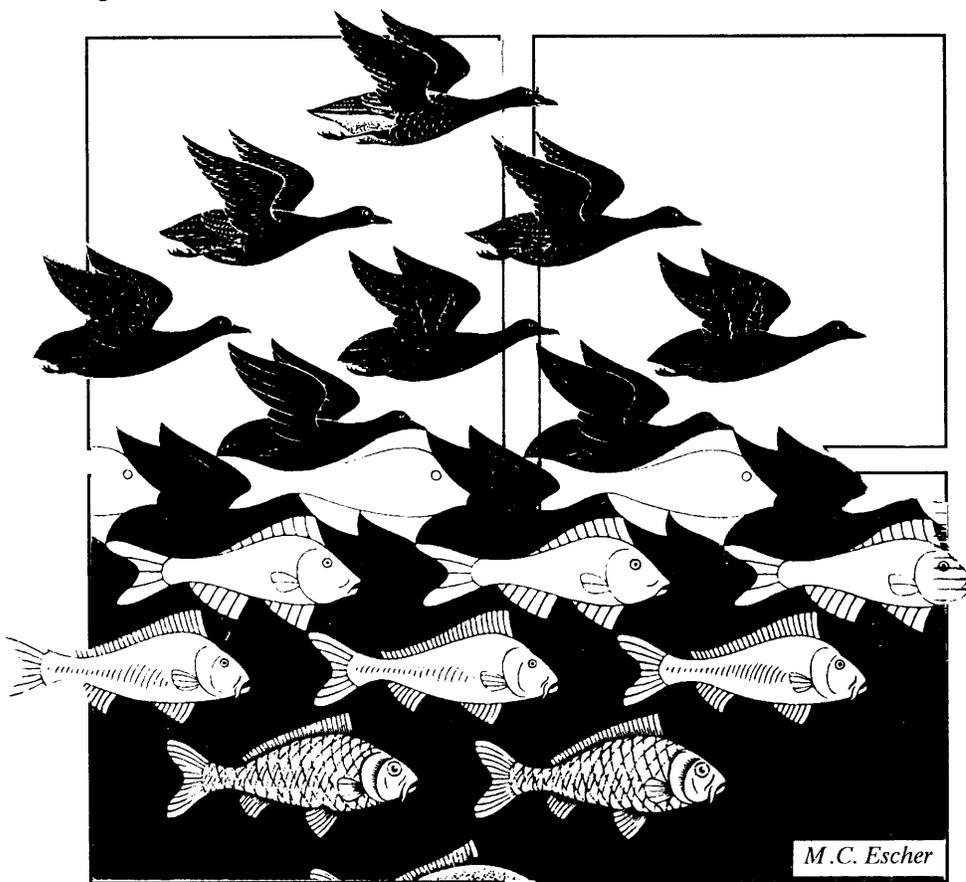
Aparecen ambos en un diálogo descoyuntado, desfasado. Emplean sistemas de comunicación diferentes. Pero lo esencial es que se encuentran unidos. Es una pareja inseparable. La única barrera parecerían unos tules y una portañuela que ella aparta y abre. Gracias a su mano agitada, el aislamiento se ha abolido. Gracias a que lo ve, la soledad se ha conjurado. Ella le ofrece un contacto inmediato, una mirada que lo unifica al recorrer su cuerpo: “[Baldovina] Lo miró tan fijamente que se encontraron sus ojos y esa fue su [¿de él?] primera seguridad” (página 12). El peligro de desestructuración, de fragmentación, de estallamiento de las entrañas se ha conjurado<sup>19</sup>. Él se presenta como campo de batalla de algo que puja por salir: brotar en forma de purulencias, exhalar en forma de aire atrapado. Ese niño de cinco años que está encerrado en su cuna, y que encierra un deseo congestionado es comprendido: ella inmediatamente abre y aparta, hurga.

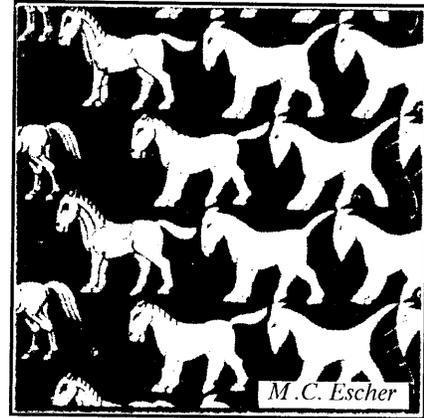
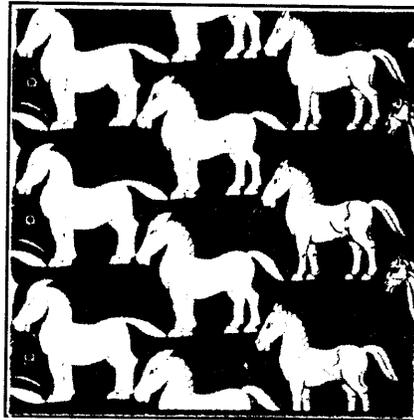
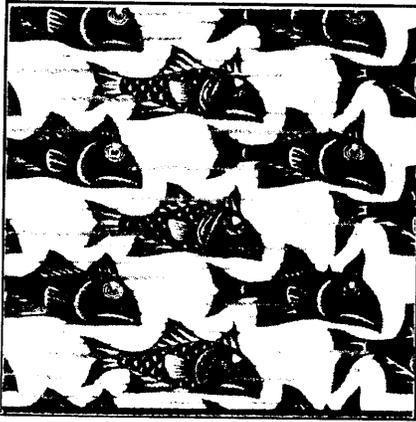
¿Qué encierra el niño de cinco años? Desde una perspectiva kleiniana se diría que aprisiona su pulsión destructiva, su oído, su agresividad. La ira por la soledad, por el abandono, por el peligro de muerte; su odio contra la ausencia del objeto bueno no puede fluir libremente: en el movimiento de expulsión causa ronchas, produce surcos. Pero podría ser *también* una protesta contra el padre por haberlo hecho tan imperfecto.

Los movimientos de la primera parte del primer párrafo definen un espacio. De adentro hacia afuera, el “no un niño de cinco años”, es la erupción violenta. De afuera hacia adentro, todo está marcado por un desconcierto. Ella posee un nombre y una identificación: figura protectora, dadora, auxiliadora. Él, sin nombre, transfigurado, metamorfoseado, es esponja que tan sólo pediría absorber, que penetre un auxilio. Ella, firme con sus manos y brazos. Él, con un ritmo febril, trémulo y sobre todo flácido. Ella de pie; él sin poder incorporarse.

El niño abandonado que padece una inflamación remite evidentemente a Edipo. Pero en este caso la separación no está comandada por la rivalidad. Ese personaje único, capaz de llenar con su voz de barítono el amplio espacio de la casa en la que los muebles flotan, morirá, estará ausente, se encontrará permanentemente en otra parte. Parecería que tan sólo se unen en un medio líquido: el niño empapado por la friega de alcohol y el abundante orín, último episodio de la crisis; Rialta y el Coronel empapados por la tormenta tropical.

La figura paterna de Zohar, a quien siendo sirviente se puede desplazar toda la admiración homosexual<sup>20</sup>, permite el desplazamiento afectivo de José Cemí. Al describir su pecho es evidente la coloración homosexual por la belleza del torso masculino desnudo: “El torso anchuroso de Zoar lucía como un escaparate de tres lunas y parecía el de otro animal de tamaño mayor, situado como un caja entre las piernas y los brazos” (p. 11).





La nodriza benefactora, es asimismo sustituto materno. Los verbos de su acción femenina son todos transitivos y aparecen en modo perfecto: *abrió, separó, hurgó apretando, contempló, abrió, vio*. Su acción es “única” y marca un movimiento firme, preciso, localizable temporalmente. Los verbos de él se originan en una parte del “no un niño de cinco años”. Quien actúa en él son las sintomatizaciones; es un sitio en el que se instala y hace evidente el compromiso. Quien habla en él son el pecho, las piernas, los muslos, los testículos. Un ser fragmentado y además víctima de una pulsión incontrolable. Sus verbos son “se abultaba y encogía”, “se iban agrandando”; en ambos impera el imperfectivo, la acción repetitiva, lo que parecería que no tiene ni principio ni fin, sólo duración. La perífrasis verbal remite a los vericuetos de un discurso sinuoso. Los intransitivos a una acción que circula por un interior y que no puede salir, que no puede transitar o que logra hacerlo con mucha dificultad desde el interior hasta una superficie. La manera en que el narrador activa la superficie pone en evidencia la demanda de contacto, de atraer al otro, convocarlo pero solamente hasta la frontera. El interior es inexpugnable: envía índices de lo que contiene, pero al mismo tiempo lo retiene porque en ello residen los elementos de identificación.

Este es el momento del compromiso en que al llamado del niño acude un sustituto del padre y que marcará las

contingencias afectivas de la vida de Cemí, el cual se caracteriza tanto por un constante no saber como por su pasiva admiración hacia figuras como Alberto Olaya, Foción, Oppiano Licario, sujetos supuesto saber. Es también un momento de identificación: la mirada de Baldovina le sirve como espejo que le devuelve una imagen fragmentada.

La primera parte del capítulo se sitúa por completo en el territorio del padre: se trata del campamento militar, de su feudo, de sus dominios. Pero es un territorio donde reina la oscuridad. La ubicación dentro de ese recinto no es clara. Y lo único que hace la luz torpe, intermitente que ilumina, es ahuyentar a los escarabajos: símbolo por antonomasia de lo masculino (a través de la milenaria tradición egipcia en que sólo existían en ejemplares machos).

La segunda parte que se opone a la primera por el mismo juego interior/exterior; vigilia delirante/calma, luz/oscuridad; crisis/normalidad; pareja/solidad, viene a confirmar el movimiento desde el interior hacia el exterior, y a subrayar la activación de estos dos espacios como la arena del conflicto.

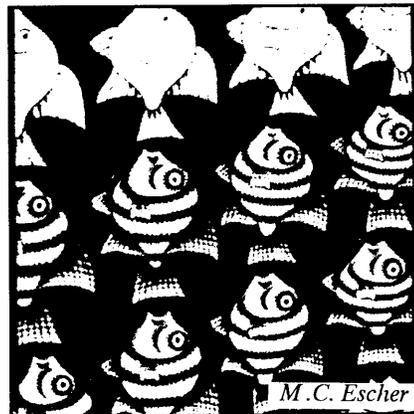
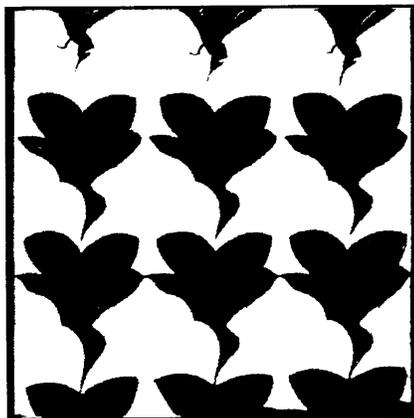
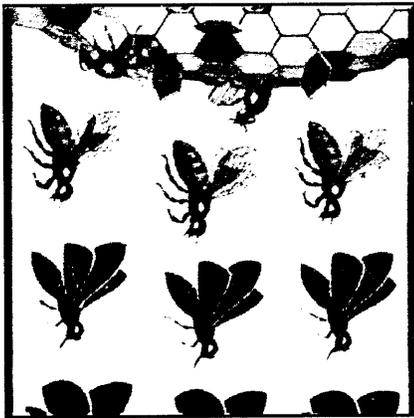
La unidad simbólica del primer párrafo resulta un equilibrio pasajero y frágil: Baldovina retira la mirada del “no un niño de cinco años” para dirigirla a quien pueda oír su angustia. Verbalmente ese cambio radical es marcado por los verbos iterativos e intransitivos que la rodean. El narra-

dor expresa su estado diciendo “hablaba sin encontrar las palabras”. La contradicción que encierra tal frase es asombrosa. Se trata de algo más que un oxímoron: aparentemente no se puede hablar sin palabras. Pero el narrador ha operado un cambio en el que hablar y en particular la forma en cooperetrito, *hablaba*, debe ser decodificada de otra manera. Es decir, partiendo del significante que lanza al lector a otro significado: el *blablablá* (sugerido y presentificado por el narrador) de Baldovina operó un corte radical en la narración y se lanzó hacia otro sitio poblado de su angustia, terror y miedo al castigo.

En cuanto a su pareja, aparece un “Decía el cuerpo y las ronchas”, que es otra frase muy peculiar del narrador. No las describía, no las señalaba, su comunicación no está hecha con palabras sino a partir de una identificación con ese cuerpo enfermizo que ha pasado de la apariencia de la “esponja” a la de “incorrecta gelatina”. El protagonista habla luchando con una dimensión de lo inefable; de lo que no puede ser verbalizado por violento, por imperativo, porque se emite desde un estado de derrelicción, por ello en vez de decir palabras, *dice* un cuerpo y sus ronchas.

La abuela Augusta juega también un papel importante dentro de la estructura identificadora de José Cemí. Por un lado es evidente cómo el estilo del narrador toma de la abuela el gusto por la analogía, señalada explícita-

mente: "La señora Augusta, que no podía prescindir de los símiles..." (página 17), para elaborarlo y sublimarlo posteriormente. Ante ella, por otro lado, se puede inferir que el protagonista se siente radicalmente alejado puesto que ella "obedecía a su secreto principio de que lo *deficiente e incumplido debía de destruirse*" (p. 18). ¿Acaso no es la deficiencia y la incompletud lo que primero aparece del protagonista ante los ojos del lector? José Cemí se encuentra apresado en



una paradoja, figura que definirá al protagonista desde el primer capítulo.

La soledad, oscuridad de la habitación del "no un niño de cinco años", contrastan con el día y los grupos en la cocina, comiendo, preparando comida, dentro de los cuales, aunque ausente, está José Cemí, quien de ser objeto adquiere una personalidad.

El melón, la *confiture*, la natilla, la vainilla, el camarón, los cocos, las piñas, las "pintadas a la romana..." ocupan el lugar de las ronchas, en la segunda parte, en la que Augusta, Rialta, el Coronel, y en general los adultos ocupan el primer plano, desplazando a quienes eran el único plano en la primera parte. José Cemí que había sido el protagonista "pasivo" es ahora el observador excluido de los grupos familiares. Para el narrador adulto, la manera de superarlo es a través de la literatura: al contar historias penetra en esa unidad de Rialta con la abuela, en su interminable parloteo. Ahora es él quien las vuelve a la vida.

María Zambrano señala que: "Era y es *Paradiso* una verdadera meditación sobre el génesis del hombre, sobre el génesis mismo" (pp. xvi-xvii).

Y me parece que estas palabras se adaptan sobre todo a este primer capítulo.

#### NOTAS

<sup>1</sup> José Lezama Lima, *Paradiso*, en *Obras Completas*, Aguilar, México, 1975, vol. I, p. 426. En adelante tan sólo se citará el número de la página de esta edición.

<sup>2</sup> Habría que destacar en esta fórmula el contraste en el que al horror visual que supone este cuerpo sufriente corresponde una eufónica simetría en este par de bislabos: diques simétricos que impiden el desbordamiento de la angustia ante semejante espectáculo del horror.

<sup>3</sup> María Zambrano entiende la relación de nuestra novela con el poeta florentino de la siguiente manera: "*Paradiso* es, en principio, el viaje ritual que Dante Alighieri cumple en *La Divina Comedia*, al tener que descender a los infiernos para luego reaparecer dejando en prenda su luz en la oscuridad" (*U*, p. xvii).

<sup>4</sup> Lezama Lima, "Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*", *U*, p. 714. Texto también citado por C. Vitier en el prólogo a la ed. de la UNESCO de *Paradiso*. Las citas provenientes de esta edición, aparecerán bajo la inicial *U*, como arriba se hizo; el subrayado es nuestro.

<sup>5</sup> Es conveniente recordar las indicaciones de Julio Cortázar sobre la "arbitraria" puntuación que Lezama puso a *Paradiso*: el principio que la rige es la respiración. Cf. *U*, p. 718.

<sup>6</sup> Cf. Sigmund Freud, "Repetir, recordar, elaborar", en *Obras completas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1989, vol. XII.

<sup>7</sup> Más adelante se afirma que "el sufrimiento no es más que la rotura del círculo en que toda criatura está inscrita" (p. 426).

<sup>8</sup> Cemí dice "—Ahora se me quedarán esas cruces pintadas por el cuerpo y nadie me querrá besar para no encontrarse con los besos de Truni" (p. 13).

<sup>9</sup> No debe olvidarse esa imagen del padre que aparece en la segunda parte del primer capítulo: un militar abriendo un melón, quitándole las semillas, e impregnando la atmósfera con un olor penetrante a melón. Imagen construida por un recuerdo infantil, es decir, por un recuerdo encubridor en que es fácil descubrir los elementos de una escena sexual, de una escena primaria.

<sup>10</sup> El texto señala que "...el Jefe y su esposa, con una salud tan entrelazada que parecía imposible... que hubiesen engendrado a la criatura jadeante, lanzando sus círculos de ronchas" (*U*, p. 7).

<sup>11</sup> Ya anteriormente se había puesto en relación las ronchas con la dimensión paterna: ellas serían metáfora de la mala escritura de Lezama Lima, de su incapacidad de citar con precisión... Cf. *U*, p. xxxvi, nota 1.

<sup>12</sup> Figura que al igual que el padre es magnificada con una comparación.

<sup>13</sup> "Sí, Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo" (p. 11).

<sup>14</sup> Por otra parte, este no es más que el primero de una serie de desnudos masculinos en *Paradiso*, recuérdese a Baena Albornoz en el capítulo IX, a Alberto Olaya en el capítulo IV.

<sup>15</sup> La constitución de una homosexualidad se plantea como una línea de estudio desde los primeros párrafos de *Paradiso*.

<sup>16</sup> Cf. Didier Anzieu, "La creación y las edades del hombre", en *El cuerpo de la obra*, Siglo XXI Editores, México, 1993.

<sup>17</sup> Una de las características de las obras de madurez que señala Didier Anzieu es que su proceso de creación exige muchos años e incluso puede tomar el resto de la vida de los creadores. Didier Anzieu cita el ejemplo de *Finnegans Wake* de James Joyce y el *Hombre sin atributos* de Robert Musil.

<sup>18</sup> Cf. Cintio Vitier, *U*, p. xxiii.

<sup>19</sup> Este movimiento interior/exterior de la crisis de José Cemí, es comparable por su aspecto eruptivo con una imagen asociada con el fibroma extraído a su madre en el capítulo diez de *Paradiso*, que es asimilado precisamente con un volcán: "...con sus huellas eruptivas, los extraños recorridos de lava..." (p. 452).

<sup>20</sup> La pareja Zohar/Cemí tendría que ser puesta en relación con el dúo Foción/el pelirrojo que se caracterizan por pertenecer a clases sociales diferentes.