

## PARADISO, ¿PRECURSORA DEL POSTBOOM?

Emmanuel Tornés Reyes

*"un intramundo, una intravisión, un entreoído  
ha ocupado los espacios clasificados"*

José Lezama Lima

Del cubano José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976) y de su formidable paso por la cultura y en particular por las letras de nuestro país y continente, se ha de hablar y de escribir siempre. Bien lo saben -y así nos lo han comunicado en no pocas oportunidades- los que alcanzaron el privilegio de tratarlo y de compartir su amistad, o los que en estos precisos instantes forcejean con su universo poético para tratar de hallar lo que resulta casi un imposible: el secreto misterio del afecto perpetuo que motiva incluso el más leve roce con su fabulosa escritura.

Y ello es así porque Lezama -como todo verdadero y genial creador- vivió y concibió la vida, es decir la poesía, como un misterio continuo, como "un reto -aclararía en cierta ocasión- que alguien me hacía, al cual a veces podía contestar". Y los que en cualquier rincón del planeta experimentamos el placer de leer esas respuestas, trasladadas en formas diversas hasta nosotros, no dudamos en reconocerlas como nuevos retos, como nuevos y multiplicados misterios. Desde luego, el tiempo nos ha confirmado que el diálogo con la obra del gran poeta de Trocadero 162 es no sólo viable sino también en extremo provechoso, enriquecedor en todos los terrenos del saber humano, siempre y cuando lo enfrentemos armados de voluntad suficiente para vencer su resistencia, de sensibilidad para facilitar la comunicación, de cultura para entrever los muchos sentidos que emanan de él, y hasta de una pizca de ingenio y buen humor para



no dejar escapar, tras el sesgo de una frase escurridiza, el brillo de un conocimiento insospechado. Ah, y algo fundamental: para llegar a Lezama es imprescindible despojarse, y en esto parafraseo a Cortázar, de los hábitos lectores de geografías bien cartografiadas a los que nos condujo un pasado que, a pesar de su buena fe, sirvió sólo y a fin de cuentas como camisa de fuerza a nuestra mente y gusto. Me refiero, obviamente, a la novela y el cuento practicados en América Latina a partir de los años veinte hasta bien entrados los cincuenta. Lezama, bueno es decirlo, resulta por las razones anteriores y por otras que no vienen al caso ahora referir, un mundo imprevisible, motivo este que con insistencia lo proyecta hacia el futuro.

Es en esa línea que se inscriben las reflexiones potencialmente avisadas en el frontis de este trabajo; anotaciones originadas a la luz de relecturas e incitaciones actuales de *Paradiso* (1966)<sup>1</sup>, y en especial ante el jubileo de la trascendental novela de Lezama que ahora festeja, en este 1991, llena de lozana y desafiante juventud, su primer cuarto de siglo de existencia pública.

Desde luego, deseos no nos faltaban para hablar también de *Enemigo rumor* (1941), uno de los libros más originales y osados de la poesía continental, cuya media centuria celebramos de igual modo este mismo año. Sin embargo, el avistar ciertos entrecruzamientos entre *Paradiso* y sus congéneres de los últimos veinte o veintiún años, y determinadas apreciaciones en relación con los supuestos precursores de esa importantísima parcela de la narrativa latinoamericana contemporánea que se ha dado en llamar *postboom* -pienso que a falta

---

<sup>1</sup> *Paradiso*, de José Lezama Lima, vio la luz por primera vez, según reza en su colofón, el 16 de febrero de 1966. Fue publicada por Ediciones Unión, de La Habana. Su diseño estuvo a cargo del poeta y pintor cubano Fayad Jamís. A esta edición sucedieron decenas de otras en el mundo entero. Para este trabajo nos hemos apoyado en la edición mexicana de Era, 1968, que estuvo al cuidado de Julio Cortázar y Carlos Monsiváis. Todas las citas aquí empleadas han sido tomadas de esa edición.

de mejor nombre-, y que me parecen muy acertadas, pero susceptibles de ser ampliadas, es lo que ha determinado en este momento concretarnos a *Paradiso* y dejar para más adelante las inquietudes que los poemas de *Enemigo rumor* despiertan a cada rato en mí. Por otra parte, los que leen a Lezama no ignoran los vínculos ocultos -y a veces no tan ocultos- que existen entre el poemario y la novela que nos ocupa. Por tanto, en última instancia, concurren también aquí sus hallazgos y recuerdo.

Estas notas son asimismo resultado de nuestro interés por el *postboom* y por muchas de sus expresiones concretas. En otro lugar hemos intentado su descripción teórica y el asedio a obras que lo identifican tales como *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig; *La insurrección*, de Antonio Skármeta; *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende; *Luna caliente*, de Mempo Giardinelli; o *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez.<sup>2</sup> Y como ya adelantamos, allí ha tenido espacio la valoración respecto a los posibles orígenes, precursores y antecedentes del *postboom*. En tal sentido, también *Paradiso* ha merecido un estudio que sobrepasa ampliamente las lógicas limitaciones que este espacio reclama<sup>3</sup>.

Para comenzar, doy por sentado de antemano la estrecha filiación de *Paradiso* con el *boom*. No tengo la menor duda al repasar una y otra vez su exuberante naturaleza, y más allá de sus imprescindibles apegos insulares, reconocer la inmediata e interna comunicación establecida entre ella y la oleada novelística que en los años de su alumbramiento recibió ufana en su seno a este insólito brote caribeño, sumándolo a una entidad que ya para entonces había comenzado a trasponer por todo lo alto las fronteras territoriales e idiomáticas

---

<sup>2</sup> Emmanuel Tornés Reyes: *Narrativa latinoamericana actual: Perfiles del postboom*. (Inédito). 130 folios. 1991.

<sup>3</sup> E.T.R.: *Paradiso, ¿precursora del postboom?* (Inédito). 70 folios. 1991.



de nuestro continente y de otros puntos cardinales del planeta para convertirse, como se convirtió, en el fenómeno narrativo de habla hispana más importante en lo que va de siglo.

Tanto por su marcado trascendentalismo, protagonismo estelar de su lenguaje, apego a lo imaginístico poético, a las cadencias mitológicas, a la concepción de los personajes cual entidades culturales dotadas de calidades cognitivas infrecuentes, como por su peculiar manejo del tiempo, el espacio y la historia, *Paradiso* fue anuncio decisivo -junto a la *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes; *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa; *Rayuela*, de Cortázar; y *Cien años de soledad*, de García Márquez, por sólo recordar unos poquísimos títulos y autores- de la entrada definitiva de nuestras repúblicas, aunque de manera bastante simbólica es cierto, al ritmo frenético e impostergable de la "modernidad", signo elocuente de la posesión de un cosmos imaginativo imprevisible, capaz de penetrar la realidad, ahora sí, con hondura impar y desconocido vuelo. Y lo que es mejor, de darnos la oportunidad de actuar sobre ésta o, cuando menos, de permitirnos polemizar con ella hasta palpar el sentido de sus aparentes sinrazones.

Volver sobre *Paradiso* es constatar la resistencia de sus códigos -hecho distintivo del *boom*- a la comodidad del diccionario o a las interpretaciones de primer grado a las que quiso encasillarnos el criollismo y el realismo ordinario de otros tiempos. El accionar de la fabulosa novela lezamiana se vuelca hacia lo inesperado para desde allí remontarnos a zonas de significados cada vez más alejadas y no menos sorprendentes. Y es así, por caminos oblicuos, que se nos llega a revelar ese goce lúdrico por lo indefinido tan propio de la escritura del autor cubano. Después de asimiladas y aceptadas estas reglas de juego, uno siente abrirse, paso a paso, las puertas del conocimiento que han de conducirnos invariablemente a vislumbrar las incógnitas que configuran la conmovedora aventura del adolescente habanero José Cemí, vale decir, su incesante batallar -para jugar con la frase de Proust- "*à la recherche de l' imge perdue*". De ella, diría Cortázar:



"Por momentos, leyendo a *Paradiso*, se tiene una impresión extraplanetaria"<sup>4</sup>. Porque, efectivamente, extraplanetaria tuvo que ser la tarea que se impusieron todos los que como Lezama en el decenio de los sesenta -e incluso algunos como él mismo desde antes- decidieron demostrar que *las atracciones entre los seres y las cosas jamás se producen entre un poro y otro poro, sino entre los poros y las estrellas.*<sup>5</sup>

*Paradiso*, por esa vitalidad futurista de que hablábamos al inicio con respecto a Lezama, es también algo más que el *boom*. El escritor paraguayo Juan Manuel Marcos, en mi opinión el más lúcido estudioso del *postboom* de los últimos años, es en sus libros *Roa Bastos, precursor del postboom* (1983) y *De García Márquez al postboom* (1986) si no el único al menos uno de los escasos especialistas que se ha preocupado por examinar con sólidos argumentos la faceta de los precursores y antecedentes del *postboom*. Como subraya en el primero de los textos citados, para él la novela *Yo el Supremo* (1974), de su compatriota y Premio Cervantes Augusto Roa Bastos, es la precursora de esta fecunda tendencia que -actuando desde posiciones estéticas diferentes a las del *boom* y con una proyección ideológica más compleja, en consonancia con el devenir histórico de la década de los setenta a nuestros días- constituye desde hace algún tiempo el proceso narrativo más vigoroso de la realidad literaria latinoamericana actual.

También allí Marcos, y en particular en el segundo volumen, refiere como antecedentes de los autores del *postboom* a escritores como Cervantes, Martí, Hemingway y Rulfo, observaciones a las cuales,

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1986. p. 147. 7a. ed.

<sup>5</sup> Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*. La Habana: Casa de Las Américas, 1970. p. 25.



grosso modo y desde el ángulo que él mira, yo me sumo. Sin embargo, la peculiar dinámica estética desplegada por narradores como Manuel Puig, Severo Sarduy, Antonio Skármeta, Osvaldo Soriano, Alfredo Bryce Echenique, Isabel Allende, Luis Rafael Sánchez, Denzil Romero, Luisa Valenzuela, Mempo Giardinelli, Fernando del Paso y tantos otros integrantes de esta nueva sensibilidad, como de la misma manera los aportes hechos en tiempos recientes por la semiótica, las teorías de la intertextualidad, de la recepción y de la psicología latinoamericana, me han hecho sospechar que en buena medida *Paradiso* se introdujo en campos que, si bien el *boom* en ocasiones rozó algunos de ellos tímidamente, vendrían a desarrollarse con toda intensidad en el *postboom*.

Es evidente el vitalismo y el sensualismo que recorre los textos del *postboom*. También su insistencia en derrumbar el valladar que rodeaba temas proscriptos en otros procesos literarios (la prostitución, el homosexualismo...). Algunos de estos asuntos figuraron en el boom, pero con otra óptica -diría que no tan lejana de la tradicional- y sin experimentar toda la transformación requerida, quedándose incompleta al final dicha perspectiva, o detenida donde la habíamos dejado antes de los años sesenta. Recuérdese que prostitución y homosexualismo se entrelazan grotescamente en la novela *El lugar sin límites*, (1966), de José Donoso, mientras que el homosexualismo concentra la atención del narrador en la *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa, pero en ambos casos sin el desenfreno, la desinhibición y la autenticidad que va a hallar, años después, en el *postboom* y, curiosamente en ese mismo año de 1966, y específicamente en relación con el homosexualismo, en *Paradiso*.

Aún hoy me asombra la osadía de Lezama al tratar un hecho de esta naturaleza en un período en que a pesar de haberse desencadenado la liberación de conocidos tabúes, se mantuvieron presiones ocultas



que, quiérase o no, frenaron bastante a los mismos integrantes del *boom*, inmersos en lo que para ellos eran cuestiones de trascendencia mayor.

La correspondencia de este tema en *Paradiso* con las propuestas de las novelas del *postboom* que lo abordan, y más allá del sentimiento trascendentalista que en última instancia anima al novelista habanero, estriba en su definición humanista, en la natural manera de mostrarlo y en su valoración positiva cuando lo ve aliado a un sentimiento espiritual elevado o aliado a una noble dimensión social. Este perfil precisamente será el que llevará Isabel Allende, dieciocho años después, a su novela *De amor y de sombra*.

Numerosos son los ejemplos que a partir del capítulo VII se nos muestran en *Paradiso* sobre la homosexualidad. De allí en adelante se nos conduce de la voluptuosa descripción fálica de un personaje de tercera o cuarta categoría en la novela como Farraluque hasta el demonismo de su exacerbación heterosexual bajo el que sucumben no sólo la criada del director del colegio donde este demonio y José Cemí -el protagonista- estudiaban, sino en idéntica forma el hermano de la muchacha y el "señor del antifaz". Veamos un fragmento de su relación con el hermano de la sirvienta:

Con una altiva desnudez, ya sabía lo que le esperaba, penetró en el otro cuarto. Allí estaba el miquito; el hermano de la cocinera del director. Acostado de espaldas, con las piernas alegremente abiertas, mostraba el mismo color mamey de la carne de la hermana, brindando una facilidad externa, pero lleno de complicaciones ingenuas casi indescifrables. Fingía el sueño, pero con una malicia bien visible, pues con un ojo destapado y travieso le daba la vuelta al cuerpo de Farraluque deteniéndose después en el punto culminante de la lanza [...] Al empezar el encuentro Adolfo rotaba con increíble sagacidad, pues cuando Farraluque buscaba apuntarlo, hurtaba la ruta de la serpiente [...] Pero el placer en el miquito parece que consistía en esconderse en hacer una invencible dificultad en el agresor sexual. No podía siquiera



lograr lo que los contemporáneos de Petronio habían puesto de moda, la cópula inter femora, el encuentro donde los muslos de las dos piernas provocan el chorro. La búsqueda de una bahía enloquecía a Farraluque, hasta que al fin el licor, en la parábola de su hombría, saltó sobre el pecho del miquito deleitoso, rotando éste al instante, como un bailarín prodigioso, y mostrando, al final del combate su espalda y sus piernas de nuevo diabólicamente abiertas, mientras rotando de nuevo friccionaba con las sábanas su pecho inundado de una savia sin finalidad (Cap. VIII, pp. 221-222).

Varias son las escenas que fundamentan los diversos matices, tanto de presentación como de sentido, del tema de la homosexualidad en *Paradiso*. El narrador nos sumerge en una gradación que va de la cruda representación "sin finalidad", como la mostraba sobre Farraluque, hasta las del mero placer espiritual, según se confirma en el momento de conocerse el protagonista de la novela, José Cemí, y Ricardo Fronesis durante un viaje que hace el primero a la región central del país. El pasaje se desarrolla en casa de la señora Leticia, tía de Cemí. Primeramente se nos brinda el enfoque de Fronesis y luego el de Cemí. Observemos este último:

Cemí admiró esa rapidez de un adolescente provinciano para, prescindiendo de la presentación, situarse en los pincípios de un trato amistoso. Había hablado sin titubeos, con una seguridad señorial de burguesía muy elaborada por el aprendizaje noble de la cortesía más exquisita. En manera ninguna su cortesía lograba eliminar las líneas viriles de su cuerpo y la belleza de su rostro. (Cap. VIII, p. 229).

He aquí, pues, la fuente inmediata de un tema que el *postboom* acogerá y desarrollará a la luz del reanálisis contemporáneo como inscripción objetiva de esta compleja realidad en que vive el mundo de hoy. Y ello, repetimos, se vuelve tangible -y de qué manera- ya desde *Paradiso*, faceta que dicho sea de paso, parece constituir uno de



los misterios que la hacen tan perseguida por lectores de diferentes latitudes.

Ahora bien, la apertura de *Paradiso* a los aires futuros no se limita al problema de la desinhibición erótica o al problema del homosexualismo. Existen otras aristas que así lo confirman y que, yo diría, fueron también pálidamente incorporadas a sus obras por algunos de los autores del *boom* sin llegar a cristalizar en un rasgo auténtico; me baso específicamente en los juegos metaliterarios e intertextuales que hoy atraviesan al *postboom* dándole, junto a otras sustanciales características, el sello que en la actualidad lo distingue.

Si para Fuentes o Cortázar el uso ocasional de un detalle intertextual podía ser acaso un acto "fortuito", creo que para Lezama siempre poseyó un alto valor. El jamás dejó de estar consciente de las jugosas ventajas que semejantes recursos le podrían aportar.

Justo es recordar que esta trasposición de un sistema signico a otro para transformarse en un nuevo texto, según la definición de Julia Kristeva, fue inteligentemente avizorado en *Paradiso*, por el peruano Mario Vargas Llosa antes que los estudiosos de la obra lezamiana se detuviesen en ese singular aspecto. En 1969, en un ensayo titulado "*Paradiso*, de José Lezama", el autor de *La guerra de fin de mundo* apunta:

No creo que ni en los más 'exotistas' poetas latinoamericanos -Rubén Darío, por ejemplo, o un Borges- considerando toda su obra reunida, haya tantas citas, referencias y alusiones a la cultura europea, o a las viejas civilizaciones o al mundo asiático, como en esta novela de Lezama.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Mario Vargas Llosa: "*Paradiso*, de José Lezama Lima". En: *Nueva novela latinoamericana*. Compilación de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969. p. 140.



La crítica no ha reparado en esta temprana observación de Vargas Llosa, o no le ha prestado la mayor importancia, siendo como lo es una clave decisiva para esclarecer el asunto que venimos tratando. Quien someta tal opinión al análisis intertextual de *Paradiso*, no le quedarán dudas acerca de por qué afirmamos que esta novela ya era portadora de unos cuantos indicios impulsados más tarde por el *postboom*. Si quisiera añadir a las palabras del peruano un detalle: en *Paradiso* se hacen también visibles elementos intertextuales tomados de las culturas precolombinas y cubana, comenzando por el propio nombre del protagonista, José Cemí.

La abundante discursividad intertextual de *Paradiso* cumple la función de reforzar la carga semántica que gravita sobre la figura central de la obra, así como sobre los que giran alrededor de ella. Unas veces se despliegan en deliciosos anatemas lúdricos que provocan nuestra hilaridad, otras en proposiciones analíticas, de penetración en determinados fenómenos, y, otras, en juicios de profunda gravedad. Claro, la diferencia entre la manera de proceder de Lezama y la de los narradores de las nuevas promociones se basa en que la de estos últimos concluye, sin desentenderse de la base ideotemática, en un sentido pragmático, mientras que la del cubano, en una espiral de lo trascendente, en la consecución de la unidad y la imagen definitiva del hombre en su reinsertión al mundo original.

Ya desde el título mismo de la novela Lezama comienza esta "absortio et transformation d'un autre texte". De hecho asume el italianismo para crear no sólo un estado de recepción poética de hermosas y agradables resonancias auditivas, sino asimismo para infundir una suerte de ambiguo extrañamiento al receptor, el cual viene posteriormente a complementarse con otras frases en el mismo idioma (*soprani castata, Dove si grida non e vera scienza*) o en otros el francés (*plus triste que jamais*), latín (*quod erat demonstratum, tantum regis*), alemán (*mude sich gedacht*), etcétera.



A este elemento intratextual de carácter idiomático, se entretejen otros de naturaleza varia, cuya incidencia en la novela va a reportar interesantes matices al sentido final del texto básico. Están, por ejemplo, los enunciados provenientes de la cultura alimentaria (recogidos por la tradición de la familia cubana e incorporados en forma de recetas de comidas, postres y bebidas) o de una vastísima red de prototextos (obras literarias, sagradas escrituras, y otros). Veamos una prueba del primer elemento intertextual. La familia de los Cemí se reúne para cenar; el momento es aprovechado por algunos de los comensales para ennoblecer la cocina criolla o la repostería. Leticia, la tía de José Cemí venida del interior, explica que le trajo a su sobrino *seis panqués, elaborados con una pasta que yo misma fui haciendo, sin fiarme de la cocinera. Hoy se llama panqué a la antigua panetela y al cake con una pasta disimulada de yemina, harina de grado de oro, y mantequilla muchas veces rancia. Pero cuando yo hago un panqué, el gallinero de la finca con las mejores ponedoras se queda vacío, la mantequilla es de los padres trapenses. Que no coma con exceso Cemí, pues sé que es muy goloso, y después le viene la sofocación esa que me pone muy nerviosa.* (Cap. VII, p. 193).

Luego es la abuela doña Augusta la que toma la palabra:

Después que la familia mostró su más rendido acatamiento al postre sorpresivo, doña Augusta regaló la receta: --Son las cosas sencillas --dijo--, que podemos hacer en la cocina cubana, la repostería más fácil, y que en seguida el paladar declara incomparables. Un coco rallado en conserva, más otra conserva de piña rallada, unidas a la mitad de otra lata de leche condensada, y llega entonces el hada, es decir, la viejita Marie Brizard, para rociar con su anisete la crema olorosa. Al refrigerador, se sirve cuando está bien fría. Luego la vamos saboreando, recibiendo los elogios de los otros comensales que piden con insistencia el *bis*, como cuando oímos alguna pavana de Lully. (Cap. VII, p.198).

Sirven, pues, tales elementos intertextuales, en casos como los presentados, para reafirmar el motivo de la importancia familiar, de la unidad de la familia cubana, y, en mi opinión, algo más allá: de la cubanidad, interpretación esta representativa sólo de una faceta del amplio espectro de significados contenidos en dicha estrategia intertextual.

La inclusión de textos externos al texto base implica en un autor como Lezama, o en las figuras más relevantes del *postboom*, la complejización de la escritura para multiplicar sus sentidos, y, como destaca Iuri Lotman, *no solamente él se transforma [es decir, el texto incorporado]: cambia toda situación semiótica dentro del mundo textual en que es introducido.*<sup>7</sup> Es lo que a fin de cuentas se nos da a lo largo de todo *Paradiso*.

Quisiera, por último, referirme a los elementos metatextuales, metadieгéticos, presentes igualmente y en forma abundante en esta prodigiosa novela. Ellos van desde análisis filosóficos sobre la homosexualidad y el erotismo hasta disertaciones críticas sobre la literatura, la plástica y la música. Estos nuevos discursos representan en el marco de la compleja red comunicativa de la novela, una vía más introducida por Lezama para dialogar con nosotros y para llevarnos al centro de los problemas que atañen a José Cemí y a su mundo espiritual.

En la actualidad, el sesgo paródico de muchas novelas latinoamericanas se sustenta en este proceder del conocimiento y el ingenio, lo cual ensancha las posibilidades del género hasta llegar, en algunos casos a quebrar sus límites. Si la alta poesía continental y

---

<sup>7</sup> Iuri Lotman: "El texto en el texto". En: *Criterios*. La Habana, Nº 5-12, ene. de 1983-dic. de 1984.



Europea había ya contaminado la misma esencia de la novela del *boom*, ahora los fundamentos antirretóricos como el discurso hermenéutico van a jugar maliciosamente con ella para tratar de borrar sus fronteras canónicas.

Por consiguiente, no otra cosa hizo Lezama con *Paradiso* (Cortázar, su gran amigo argentino, se dio cuenta de esta tentativa lezamiana hace mucho tiempo: *Mi propia lectura de Paradiso, como de todo lo que conozco de Lezama, partió de no esperar algo determinado, de no exigir novela.*<sup>8</sup> En el Cap. VIII el intercambio exegetico que sostienen Ricardo Fronesis y José Cemí en torno al *Quijote*, al barroco, a Góngora y Quevedo constituye buen reflejo de lo antes explicado. Foción, el turbulento y trágico amigo de Fronesis y Cemí, también constantemente interviene con sus comentarios:

Paradojalmente la música de Bach está dentro de lo que los griegos llamaban el *logos optikos*, ver hasta el sonido, mientras que en Shakespeare su flujo verbal, el más creador que se ha conocido, es la humareda que sale de la gruta para ahogar a la pitia en la revelación. Ambos fueron barrocos, pero el barroquismo de Bach, es mineral, combinatorio, mansamente pitagórico, mientras el barroquismo de Shakespeare depende de un internamiento en el caracol que cruje y levanta el chisporroteo de sus metáforas. (Cap. VIII, p. 271).

Pero los enjuiciamientos combinatorios de los personajes pueden incluso inmiscuirse en el presente, relacionando hechos y figuras de la realidad, como cuando en el capítulo acabado de citar el mismísimo Foción toma la referencia del poeta colombiano Miguel Angel Osorio Benítez (Barba Jacob, 1883-1942) para convertirlo en objeto de sus encendidas diatribas:

<sup>8</sup>

Julio Cortázar: *ob cit.*, p. 143.

--[...] Recuerde usted aquel poeta Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace pocos meses, debe haber tomado su nombre de aquel heresiarca demoníaco del siglo XVI, pues no sólo tenía semejanza en el patronímico sino que era un homosexual propagandista de su odio a la mujer. Tiene un soneto, que es su ars poética, en el que termina consignando su ideal de vida artística, "pulir mi obra y cultivar mis vicios". Su demonismo siempre me ha parecido anacrónico, creía en el vicio y en las obras pulidas, dos tonterías que sólo existen en los posesos frígidos. (Cap. VIII, p. 269)

La referencia a unos mínimos enunciados intertextuales y metadieгéticos o a la enunciación erótica, son sólo una ínfima expresión de los múltiples ejemplos que podríamos citar. Tampoco son los únicos elementos confirmatorios de las estrechísimas correspondencias entre *Paradiso* y la novelística del *postboom*; pero como antes dije, las razonables limitaciones del medio nos impiden ahondar el tema más allá de lo aquí expuesto.

*Paradiso*, volvemos a suscribirlo, es un paradigma de lo que fue el *boom*; mas esto no debe oscurecer los espacios objetivamente abiertos por ella al flujo de la narrativa actual. Pienso una vez más que nuestro enfoque no contradice las valiosas conclusiones de Juan Manuel Marcos contenidas en sus libros mencionados al comienzo de este trabajo. Ciertamente *Yo el Supremo* abrió nuevos senderos en la novelística continental, no entenderlo así equivaldría a desconocer las maravillas urdidas por Roa Bastos en su obra cumbre. Pero era también un acto de justicia reconocer estas traviesas fugas de José Lezama Lima -algunas de las cuales, por cierto, aún no han sido superadas- hacia nuestro presente literario. Sin lugar a dudas, ya desde 1966, hace ahora veinticinco años, *Paradiso* y el *postboom* se hicieron un "guiño de ojo".