

La burla del anzuelo *Paradiso* de José Lezama Lima

Santiago
Andrés
Gómez

La desquiciada soltura con que una novela como *Paradiso* teje y desteje su relato, o más bien, aquella con que emerge su espaciosa visión, muy similar, justamente, a un arcano inaccesible y laberíntico, puede inducir a relacionar su prosa con estilos o categorías como la Menipea, de Bajtin, o el “llamado del juego”, de Kundera. Tanto el primer concepto, explicado en *Problemas de la poética de Dostoiévsky*, como el segundo, postulado en *El arte de la novela*, responden a un desprecio soberano por los

esquemas narrativos convencionales y por el artificio obcecado de las estructuras sociales, de modo que es del todo natural o comprensible suponer al onírico Lezama Lima en tales tradiciones de subversión. No obstante, existe algo más misterioso en el cubano, una serpiente alada que en cada mordisco al aire o al fruto alcanza su cola, nada que suponga orden en alguna cosa, sino que aún en lo almidonado percibe el fibroso esqueleto de un molusco negado al borrón, haciendo muecas. Quienes conozcan el pensamiento de Lezama no censurarán que yo llame a ese misterio el “maligno unitario”.

José Lezama Lima es uno de los estilistas más complejos e inspirados que hayan surgido en la historia de la literatura. Yo no deseo acudir a lo que ya es aceptado como “el sistema poético” que él creara, pretendo nada más con este texto, que es una suerte de evocación, describir el palacio subcutáneo que el cubano horadara en mí tras varias lecturas

desprevenidas, despóticas y aterradas de su novela. La luz negra del concepto del “maligno” en ese sistema poético sólo logra iluminarme en cuanto aquel se niega a sí mismo absorbiendo la perfecta unidad del ser, más o menos al modo en que el dios Abraxas en *Demian*, de Hesse, conjugaba lo divino y lo diabólico. Cuando se preguntaba a Lezama por el carácter supuestamente pornográfico de su novela, él aludía a la belleza del ser humano, y afirmaba no separar la aberración de lo sensual, del sentimiento amoroso ni del intelecto. Pero para una mejor asimilación o hundimiento en el licor volcánico de esas identidades, lo mejor sería enfrentar el estupor de los personajes de *Paradiso* al remontarse a lo sexual del Origen, a la fascinada refriega del huevo primordial.

El hombre de las eras fabulosas —decía Fronesis sin ninguna exaltación, pues siempre rehusaba todo problematismo sexual, el sexo era para él, como la poesía, materia concluyente, no problemática— tendía a reproducirse en la hibernación, ganaba la sucesión precisamente en la negación del tiempo. El falo se hacía árbol o en la clavícula surgía un árbol, de donde como un fruto se desprendía la criatura (José Lezama Lima. *Paradiso*. México: Ediciones Era, 2004, p. 263).*

Por su parte, en la misma y muy extensa discusión sobre la homosexualidad, Foción contradice esa “negación del tiempo” como naturaleza del deseo, y sostiene en cambio que esta es una búsqueda de algo propio, pero “desconocido”:

Todo lo que hoy nos parece desvío sexual, surge en una reminiscencia, o en algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una hipertelia de la inmortalidad,

o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aún del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie (*Ibid.*, p. 268).

Y José Cemí, *alter ego* de Lezama, inicia su tercio discursivo recuperando la idea de substancia en Aristóteles, para no eludir la lógica, en defensa de la identidad:

Aristóteles nos afirma que “la substancia de un ser consiste en ser lo que era”, lo cual quiere decir la presencia en la permanencia, con lo que al mismo tiempo el verbo se sitúa en el espacio y en el tiempo. El ser está y ese estar es siempre en la permanencia (*Ibid.*, p. 282).

Así pues, en Lezama por todos los flancos domina un monismo, y ya veremos cómo ese monismo celebra la destrucción en tanto comporta un cambio, o sea una permanencia. La muerte, reiterada equilibradamente en cinco personajes a lo largo de los cientos de páginas de *Paradiso* como motivo fundamental y casi estructura de la novela, es el signo de ese monismo destructivo, de ese maligno unitario, es el reto primero y único por superar, lo cual supone al propio tiempo un acto de comprensión y aceptación de uno mismo. Lezama no estaba de acuerdo con que su verbo recargado fuera considerado barroco por su prolija fisonomía; para él lo barroco implicaba como bautizo, por un designio histórico y fatal, un enfrentamiento con lo decadente, y *Paradiso* asumirá tal enfrentamiento desde la propia experiencia sensible del escritor, sin disociar lo anecdótico, o temático, de sus repercusiones interiores en los personajes, ni mucho menos de la cascada verbal que arrasa todo y lo congela en un triunfo sobre la muerte que no

es sólo de la literatura, sino de la vida, aunque, desde luego, gracias a la literatura.

La sabiduría reencarnada

Todo en *Paradiso* es la contemplación de una visión no escindida, pero sí puesta a girar a la luz y palpada en su sombra. La historia, en términos no sencillos ni simplificadores, sino justos y concisos, es la de una iniciación, la de un niño que crece en el mundo, en La Habana, y descubre su destino como poeta. En la primera mitad de la novela predomina una dicción harto más legible que en la segunda, aunque por momentos las ventosas de lo oculto se chupan la narración y soplan esas metáforas sin doblez ni contorno, sin asidero ni explicación, que luego no sólo caracterizarán todo el tramo final, sino que le harán variar su ruta repetidas veces, como si uno caminara después de dar un montón de vueltas sobre sí mismo. Lezama, sin advertirnos nada, nos aclara desde un principio que el aspecto romo, florido o luminoso de la infancia de José Cemí, no es sino el de un paraje que pronto se volcará en la oscuridad fosforescente del recuerdo y del mito. El internamiento de la adolescencia en solares más tupidos y sofocantes se deberá a un primer extrañamiento que hace la experiencia en nuestros sentidos.

A este respecto, es memorable la relación que el narrador establece entre los más lejanos recuerdos familiares y el universo de los mitos.

Otra frase que tenía como un relieve druídico, la más intocable lejanía familiar, donde los rostros se desvanecían como si los viésemos por debajo del mar, o siempre inconclusos y comenzantes, cuando se aludía a la madre de la señora

Augusta, a la abuela Cambita, doña Carmen Alate, se trazaba entonces [sic] el Ponto Euxino de la extensión familiar, y cuando se decía que era hija de un oidor de la Audiencia de Puerto Rico, era esa palabra de oidor, oída y saboreada por José Cemí como la clave imposible de un mundo desconocido [...] Así esa palabra oidor marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos, pero llenando al mismo tiempo esa línea del horizonte de delfines y salmones griegos, de tortugas trasladando lotos, como aparecen en las mitologías hindúes (*Ibid.*, p. 50).

Ahora bien, no es menos significativo que la postura espiritual, la sigilosa actitud que al final conseguirá que Cemí permanezca firme ante los desafíos de la muerte y ante los engaños soterrados del tumulto y del miedo, haga presencia al comienzo con tan celebrada algazara y, simultáneamente, con tal inocencia. Doña Augusta, la abuela de José Cemí, y Rialta, su madre, así como el coronel Cemí, padre de José, comparten una forma de ser sana, resuelta y desprendida, que doña Augusta elogiará mucho después (poco antes de morir) en su nieto.

—Abuela, cada día siento más lo que mamá se va pareciendo a usted. Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo interpretado de la naturaleza. En los últimos tiempos, la mayoría de las personas me causan la impresión de que están encerradas, sin salida. Pero ustedes dos parecen dictadas, como si continuasen unas letras que les caen en el oído [...]

—Pero, mi querido nieto Cemí, tú observas todo eso en tu madre y en mí, porque lo propio tuyo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza. Una lentitud muy poco frecuente, la lentitud de la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación, que es también

naturaleza [...] La visita de nuestras observaciones es de una rapidez inasible, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una substancia como el limo de los comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez (*Ibid.*, p. 392).

La continuidad entre el exterior y el gesto en doña Augusta, Rialta y el Coronel viene a extremarse con el relato que la novela hace de su impacto en Cemí, y en la propia escritura de la novela, que parece fluir de lo que Lezama llamaba “la imagen metafórica”, una imagen preexistente, un hecho singular, crecido hasta el impacto, y que se impone en el lenguaje. En efecto, tal cual lo señala el diálogo citado (y es bueno recordar que, como sucede en dos o tres ocasiones en *En busca del tiempo perdido*, el narrador omnisciente de *Paradiso* se convierte a veces, al parecer por descuido, en narrador en primera persona), la admiración que siente Cemí por el buen talante del Coronel, por la gracia con que doña Augusta y Rialta hablan de comida, o por la sabiduría que esconde cualquier gesto o ritual variado de la vida familiar, es una admiración que restituye a la vida sus propios motivos con un movimiento no menos digno de elogio, y atribuible al genio de un Cemí convertido no en Lezama aún, sino en lo que ama y rememora...

La inicial entrega de la presidencia a Santurce, tenía todas las peculiaridades de la manera de doña Augusta, por una parte se mostraba con la más depurada cortesía; por la otra, el enlace de esa presidencia con la mesa menor de los muchachos, le restaba cierta jerarquía al pues-

to otorgado, dándole como una eficiencia de servicio más que el acatamiento a un don o alcurnia de señorío. Los hijos de Augusta disfrutaban con sutileza las dualidades de ese estilo [...] (*Ibid.*, p. 194).

El horizonte perdido

Luego del capítulo séptimo (la novela cuenta catorce), luego de la tercera muerte, de la tercera debacle familiar, el capítulo octavo nos introduce en otro mundo. Ahora la atmósfera es turbia, rara, y así de jocunda en sus ruidosos fulgores como de embrutecida y peligrosa. Las historias eróticas de otros afectan la hinchazón de un chisme gordo, y son muy propias de la atmósfera colegial en que vive un adolescente impúber como lo es Cemí.

[Farraluque] Era el encargado de vigilar el desfile de los menores por el servicio, en cuyo tiempo de duración un demonio priápico se posesionaba de él furiosamente, pues mientras duraba tal ceremonia desfilante, bailaba, alzaba los brazos como para pulsar aéreas castañuelas, manteniendo siempre toda la verga fuera de la bragueta. Se la enroscaba por los dedos, por el antebrazo, hacía como si le pegase, la regañaba, o la mimaba como a un niño tragón (*Ibid.*, p. 212).

Pero aquí las hipérboles y extravagancias son menos una estrategia retórica que la confirmación de una realidad percibida, expansible desde un corazón que la impulsa por un sinnúmero de arterias que a su vez la multiplican y reparten. El mundo cambia conforme cambia Cemí, o es el mundo el que crece a medida que Cemí lo transita, y si crece, crece hacia su interior, pues es un árbol que ofrece sus frutos en el alma y los mismos miembros del muchacho. Si en la primera parte de *Paradiso* se acude a compara-

ciones simples para describir la magia de un mundo llano —por ejemplo cuando la insoportable Leticia despierta hecha un sol de ternura, “del modo en que las hechiceras de la Tesalia lograban las más variadas metamorfosis sobre el mismo sujeto” (*Ibid.*, p. 192)—, o si en diversos pero muy puntuales fragmentos de ese primer tramo el mundo descrito se convierte en un orbe pululante de animados inertes (como en la fiesta en casa de los patrones del papá del Coronel), la segunda parte de la novela es un desfile de imágenes mucho más caprichosas aún y que, sin embargo, dejan una estela más pronunciada.

Cemí se enriquece. La amistad que se forma entre él, Fronesis y Foción, permite la proeza de unos diálogos que, sin duda, expresan más afinidades entre los dialogantes por su forma de oír, elaborar y asociar las ideas, que distancias por la disparidad de puntos de vista, y esto es algo que sugiere analogías muy tristes (o muy felices) con la estrechez mental que caracteriza la vida por fuera de la novela y la mente de Lezama. Por el contrario, en *Paradiso* las discusiones entre los tres amigos son pura exaltación estética e intelectual. *Paradiso* es una novela en que Lezama combinó, como un alquimista discolo, sus habilidades para la poesía y para el ensayo por igual, pero la demostración de que era también un narrador reposa, entre otras cosas, en la manera en que esas discusiones espesas y chispeantes son interrumpidas por una novia que con su presencia reta todo lo dicho hasta el momento, o comentadas por un desfile de comparsas, con un gran pene de cartón paja al frente, que Cemí observa cuando sus amigos se han marchado, luego de especu-

lar largamente sobre una historia de amoríos ilícitos.

Pero lo fundamental (y es algo que por la intensidad con que sucede llegó a ser cuestionado por el propio Julio Cortázar, un ferviente adicto a *Paradiso*) es que así mismo hay lugar para otras historias —a veces relatadas por sus protagonistas—, para las de los orígenes escandalosos de Foción y Fronesis, por ejemplo, para sus difíciles aventuras amorosas, o para historias “inútiles” de Cemí, como aquella que relata su estrambótica y profusa fascinación por las palabras coptas, y para seres que nunca volveremos a ver, pero bordan por un tiempo peripecias fascinantes que convergen increíblemente en las de otros, prefigurando el posterior y decisivo encuentro entre José Cemí y Oppiano Licario, como el niño que rompe un jarrón, el crítico musical que vence al tiempo durmiendo, el legionario romano y el hombre a quien sus muebles despiertan. En general, la contemplación fascinada de un mundo que en la niñez escondía pero dejaba entrever su orden secreto, se vuelve luego una distante pasividad de Cemí ante el escarceo con que ese orden, ahora manifiesto, pero del todo incomprensible, lo amenaza, lo tienta y lo prueba.

Porque él, al contrario de sus amigos y de todos los demás seres que poblamos el universo, guarda en su memoria unas palabras que fueron “las más hermosas que oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios”, pronunciadas por su madre sólo para él, y que lo pusieron más “decisivamente en marcha” que cualesquier otras:

—La muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mi vivir,

pero yo sabía que no me enfermaría, porque siempre conocía que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil. La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de nosotros daríamos testimonio [sic] al transfigurarnos para llenar esa ausencia [...] siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta (*Ibid.*, p. 246).

El centro del caos

Hay un hombre que ha aparecido unas cuantas veces hasta este momento en la novela. Sus primeras irrupciones nos lo muestran como un ser con algo de angelical, aún sin nombre, procurando una noche reencauzar al disipado tío de Cemí, y luego, recluido en la clínica donde agoniza el Coronel, es la única persona con quien este puede hablar en ese trance. El Coronel le encomienda a su hijo.

Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo [...] (*Ibid.*, p. 166).

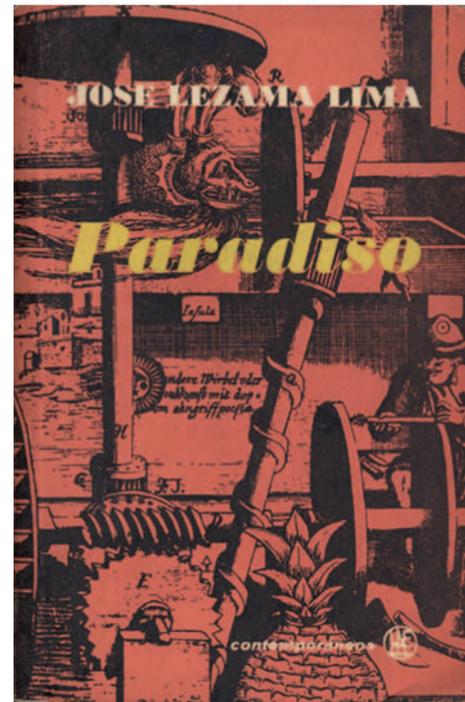
Y cuando Cemí ve a su padre muerto, la imagen de Oppiano Licario, al otro lado de la puerta, es como un tercer pie que lograra sostenerlo entre las ondas del desfallecimiento...

La fijeza de los ojos que habían pasado frente a la puerta, parecía recogerlo, impedir que perdiese el sentido (*Ibid.*, p. 169).

Pero Licario demorará en reaparecer, y no lo hará en la agitación de un momento crítico para Cemí, sino que tal encuentro será ese punto de convergencia que el

mismo Licario, de nuevo sin que se nos identifique por el nombre, simplemente parecía estar esperando, y para el que Cemí ya está bien preparado.

Examinemos ese encuentro. En los últimos capítulos, la red de historias superfluas nos presenta a un numismático que sube a un ómnibus varado porque la cabeza de toro que hay “a la derecha del timón” se ha desgastado, “girando



más de dos horas en un mismo sentido”. El hombre es “alto, de piel cansada, con una mirada que al llegar al objeto parecía transparentarlo”. En ese mismo ómnibus suben o ya están sentados varios personajes de cuya historia hemos ido sabiendo. Uno de ellos, Martincillo, está buscando cómo y a quién robar para al otro día poder celebrar el cumpleaños de su amante. El numismático oye a dos muchachas hablar sobre sus exámenes médicos, les aconseja mantenerse alerta y dice:

Cada instante lleva un pez fuera del agua y lo único que me interesa es atraparlo (*Ibid.*, p. 442).

Luego, en una curva, Martincillo aprovecha para meter su mano en el bolsillo del numismático, y encuentra una moneda griega antigua. Asustado, para salir de ella, la mete en el bolsillo de Adalberto Kuller, un pobre despechado, pero Cemí, que va en el bus, lo ha visto todo, y se encarga de retornar al dueño lo suyo.

Entonces el narrador nos indica que Cemí:

Vio en el viajero de las monedas como un majestuoso descanso dentro de un éxtasis. Parecía como si hubiera roto todas las causalidades, o mejor, como si todas las causalidades hubiesen coincidido en su bolsillo tintineantes, como un venado cuando salta un reflejo y el árbol de sus cuernos se descompone para evitar la graciosa lanzada de Adonis (*Ibid.*, p. 445).

En efecto, este encuentro ha sido no sólo esperado por el viajero, de quien aún no conocemos el nombre, sino que, como sabremos después, le ha sido augurado, a su vez, de modo indeterminado, simplemente por una imperiosa voz interior que le dice que esté atento a lo que hay a su izquierda, o en una ocasión más palpable, por el viento...

[...] cerró el libro y abrió la ventana, por donde como una gran ave entró la banal sentencia: el cuarto de la izquierda (*Ibid.*, p. 471).

Aunque Licario nunca encuentra nada, ni en el cuarto, ni en la mesa acabada de desocupar en un bar, ni en el asiento a su izquierda en la ópera, el único vacío en toda la platea, el día en que Cemí, sentado a la izquierda de Licario, le retorna sus monedas, el joven encuentra en su bolsillo un papel que reza:

Oppiano Licario le agradece la devolución de las monedas. Era un hecho esperado por mí hace más de veinte años. Venga a visitarme en Espada 615 (*Ibid.*, p. 445).

El episodio es un símil, una repetición de la propia novela. Es como si lo narrado ocupara el lugar de la narración. Todas las coincidencias que llevaron a que el hombre a quien despiertan sus muebles encontrara al legionario romano en el ataúd del crítico musical, y que solo se ven como coincidencias por quien conoce los antecedentes, hacen de Cemí en su improbable encuentro con Licario, una canica errante que encuentra el hoyuelo donde una deidad tutelar y despreocupada sabía que caería. Todo encuentro es absurdo, lo raro es la costumbre, y cuando Licario dice: “Cada instante lleva un pez fuera del agua y lo único que me interesa es atraparlo”, justifica la novela entera. En *Paradiso*, un libro que sólo atrapa a quien le está destinado, la lógica de la identidad, la permanencia del ser, se erige como centro de la experiencia caótica, erosiva, un centro que a su vez le otorga a ese caos, y a la muerte, “una substancia como el limo de los comienzos”, en palabras de doña Augusta. La novela de Lezama se apropia de los atributos que reconoce en la conciencia, y los hace tangibles.

La muerte transfigurada

En este sentido, lo difícil, aquello por lo que Rialta, la madre de Cemí, invitaba a su hijo a luchar, se deja entender como lo mismo que resultaba tan fácil en el cuento de Juan Sin Miedo. José Cemí, un muchacho asmático, que no deja de recordar cómo su difunto padre le cantaba, poco antes de morir joven: “Cuando nosotros

estábamos vivos, andábamos por este camino, y ahora que estamos muertos, andamos por este otro” (*Ibid.*, p. 155), vacila al identificarse con una frase del *Wilhelm Meister*: “A qué pocos varones les ha sido otorgado el poder de presentarse siempre de modo regulado, lo mismo que los astros, y gobernar tanto el día como la noche, formar sus utensilios domésticos; sembrar y recolectar, conservar y gastar, y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto”. La vacilación de Cemí al escribir el pronombre “yo” entre interrogantes, al margen de tal frase, habla más de una identidad secreta que de una aspiración veleidosa, y esa identidad, innegablemente ardua, consiste en no dejarse hurtar por el mundo, en no dejarse engeñecer y, en cambio, ocuparse de lo esencial.

No es algo muy distinto lo que enmarca la cita que le pone Licario a Cemí. El “equilibrio anímico” que el primero, “con cierta malicia” (*Ibid.*, p. 447), dirá reconocer en el segundo, será como una puerta abierta a un encuentro de connotaciones eróticas evidentes, pero en nada relacionables, desde luego, ni con esas “causalidades” que Foción negaba a la llamada “desviación sexual”, ni tampoco con la “sucesión” o “búsqueda” con que él la identificaba. Para Cemí, ese encuentro no tendrá consecuencias ni representará ataduras, y ni siquiera será fruto de un deseo interno o de una insinuada predisposición. En el siguiente capítulo, el último de *Paradiso*, Oppiano Licario no estará más que en un nuevo relato suelto, o prendido nada más que como una liana del árbol translúcido del libro. Se nos contarán episodios

de su pasado (algunos de los cuales, según Eloísa, hermana de Lezama, tienen más relación con el escritor cubano que todo lo que se nos cuenta de Cemí), y al final regresaremos a éste, en un epílogo de una densidad impenetrable, que el joven, sin embargo, atraviesa impertérrito.

Las imágenes más insólitas se suceden al final de *Paradiso* de una manera que ya entonces parece hacérsenos familiar, pero que resulta no menos inquietante. El punto clímax, de una desfachatez casi hiriente, empieza justo cuando Cemí, en su periplo noctámbulo por la calle que ha terminado en una extraña casa iluminada, se acerca a la estatua de un ídolo que adelanta su falo erguido, para descifrar qué son las sombras que ve en la base, y los dos bufones que encuentra jugando ajedrez doblan sus cuerpos y se abandonan “al éxtasis del letargo”.

[...] como si sobre sus cabezas hubiera caído la gota de agua que forman las estalactitas, unida a la gota de la tinta del calamar (*Ibid.*, pp. 486-487).

Cemí, así como al parecer no se ha apegado a ese ambiguo maestro que fuera Licario, no se inmuta ante ninguna de las vehementes apariciones que ante él se cruzan. Simplemente, como sin querer, al descubrir que está en una funeraria, que está en el velorio de Oppiano Licario, y luego de que la hermana de este le muestre una poesía que el sabio le dedicara a su pupilo, el joven lo trae de nuevo a la vida llevando con una cuchara en un vaso el “ritmo hesicástico” que algún día le oyera seguir a Oppiano... El ritmo pitagórico de la “armonía anímica”.

Sólo un desapego como el que reflejan Cemí y Licario puede reconciliar nuestra identidad con ese misterio trascendente que somos yendo rientes a la muerte, que nosotros mismos encarnamos para la muerte, y en la lentitud que precisa o que nos exige al ser vivos, necios y menguantes, radica la dificultad enorme que Rialta planteaba a su hijo como destino, como finalidad. Ciertamente, a lo largo de *Paradiso* no son fáciles ni las experiencias de su protagonista, ni la propia lectura de la novela. Pero Lezama atrapa a los peces que cada instante saca del agua, y nos faculta para reconocerlos no por el nombre que define el diccionario, sino por “la sombra que recoge la piedra”. La poesía se convierte en una transmutación luminosa de la arena en que queda todo lo que alguna vez fue, y viene a ser la metamorfosis (y la permanencia) de alguien, un escritor a quien la fiebre, el tránsito loco, el desgaste continuo de la vida, como Glanis hechicero a Glanis, pez astuto, en la carta del tío Alberto al doctor Santurce: “[...] por satisfacer la problemática nominalista [...] le enseñó no sólo a no picar el anzuelo, sino a comerse el gusanillo [...]” (*Ibid.*, p. 184). ■

Santiago Andrés Gómez (Colombia)

Crítico de cine y realizador de video, aunque su verdadera pasión es la literatura. Ha publicado la novela *Madera salvaje* (Ediciones B, 2009) y *El cine en busca de sentido* (Editorial Universidad de Antioquia, 2010).

Nota

*Todas las citas de la novela fueron tomadas de la siguiente edición: José Lezama Lima. *Paradiso*. México: Ediciones Era, 2004.