

La perspectiva plástica en *Paradiso* de José Lezama Lima

Carolina Toledo
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo se propone examinar la presencia de la pintura en la obra narrativa de José Lezama Lima, particularmente a partir de la configuración espacial de su novela *Paradiso* (1966). Desde su producción ensayística -especialmente en *La expresión americana*- el autor ha realizado valiosos aportes al pensamiento sobre la identidad latinoamericana, hallando en las artes visuales una serie de temas, procedimientos y recursos mediante los cuales proyectar sus propias ideas e imágenes sobre América Latina. Nos proponemos conceptualizar los diversos modos en que el poeta cubano diseña nuevos tratamientos y significaciones la espacialidad americana a fin de construir una nueva expresión estética redefiniendo el ámbito propio con respecto a lo europeo.

Palabras clave

Lezama Lima - *Paradiso* - vanguardismo cubano – Amelia Peláez - comparatismo.

I

En la obra de José Lezama Lima la presencia de la pintura cubana y universal se advierte como una constante, no solamente por la abundante producción de ensayos y textos críticos que ha dedicado al tema, sino también por su estrecha amistad con los más reconocidos escultores y pintores del movimiento vanguardista; entre ellos: Alfredo Lozano, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez y René Portocarrero. Su labor como promotor cultural –ejercida principalmente desde su dirección de la revista *Orígenes*– estuvo orientada a crear un espacio de confluencia artística que nucleara no solamente a intelectuales, poetas y escritores sino también a los más importantes referentes de la vanguardia pictórica cubana, quienes encontraron en esta revista un espacio de difusión, autonomía y autoafirmación.¹ En un comentario sobre la importancia de Mariano en *Orígenes*, la crítica de arte, Adelaida De Juan (1994: 2), señalaba la novedad que este hecho representó:

Si Lezama fue el alma de *Orígenes*, Mariano tuvo mucho que ver con el aspecto visual de la revista. En una época en la que, al menos entre nosotros, el diseño de una revista cultural no solía ser responsabilidad de un artista plástico, Mariano desempeñó en parte ese papel. Las letras de gran formato que identificaron siempre

¹ Entre los artistas plásticos que colaboraron en *Orígenes* se encuentran: Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Alfredo Lozano, Wifredo Lam, Roberto Diago, Fayad Jamís.

a *Orígenes* -única nota de color en la publicación-, seis de sus portadas, varias viñetas y reproducciones aparecidas entre 1944 y 1954 se deben a él.

En 1966 Lezama Lima se había propuesto indagar las relaciones entre el ámbito poético y el pictórico en un ensayo titulado *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)* (1966)². Allí afirmaba que hacia finales del siglo XIX la pintura cubana no había alcanzado una expresión lograda mientras que, por el contrario, la plenitud de la literatura podía vislumbrarse fundamentalmente a partir de la poesía de Julián del Casal y de José Martí.³ En su ensayo Lezama lamentaba la pérdida del legado cultural (“en nuestra expresión lo mismo se pierde el rasguño de los primeros años que lo más rotundo y visible de lo inmediato”) y la consecuente carencia de identidad que esto había significado para Cuba: “Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos invencionado la guadaña que le corte las piernas” (1994: 133).

En su obra ensayística, Lezama se ha interesado, por ejemplo, por la pintura de Cézanne, Matisse, Picasso o Henri Rousseau; sus preferencias van desde los vasos órficos a la pintura románica o renacentista, desde la obra del Aleijadinho a la pintura mexicana. Pero la mayor parte de sus comentarios y críticas se las dedicará al arte pictórico cubano, al arte de su tiempo, porque evidentemente advierte en él un rol transformador fundamental, tal como expuso claramente en “Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto” (1950)⁴. Allí, reclamaba al Estado cubano el reconocimiento de la pintura de sus contemporáneos como “un estilo donde podremos reconocernos como existencia histórica. (...) Hora es ya de que el Estado cubano penetre en la búsqueda de esas formas, acogiéndolas y enarcándolas. Soñamos con cuadernos, postales, monografías de nuestros pintores. Esa pintura se ha hecho digna de un Estado potente y novedoso. ¿El Estado puede justificarse, tenso y despierto, ante esas formas de expresión?” (1994: 261). De este modo, el poeta considera que la pintura cubana de su época, a diferencia de la del siglo anterior, había logrado elaborar un “paisaje de cultura”: “Así nuestra pintura va haciendo de su paisaje un paisaje de cultura, es decir, mundo exterior con el cual ya el hombre ha dialogado, haciéndolo suyo por definición y subrayado sensiblemente”⁵.

Lezama consideraba, pues, que desde el ámbito artístico se debía emprender la persecución de una expresión propia, un estilo donde –según sus palabras– lo cubano pudiera “reconocerse como existencia histórica”. Consideramos que el poeta halló en la pintura una serie de procedimientos y recursos a través de los cuales proyectar sus propias ideas e imágenes sobre La Habana de su época. En ellas logramos reconocer ciertos paralelos y cercanías con las indagaciones de algunos artistas plásticos con los cuales él mismo dialoga. En esta oportunidad, limitaremos nuestro análisis a la novela *Paradiso* y su representación de los interiores domésticos en vinculación con la estética de la pintora cubana Amelia Peláez.

² Lezama Lima, José. En *La materia artizada (críticas de arte)*, pp. 123-153.

³ Del siglo XIX Lezama destaca casi exclusivamente la obra *Negritos* de Juana Borrero (1877-1896) advirtiendo en el panorama pictórico de la época tímidos intentos por configurar un paisaje análogo al alcanzado por la poesía: “En esa segunda mitad del siglo XIX, mientras la pintura muestra rasguños y balbuceos paisajistas, la poesía logra su plenitud al acercarse a la naturaleza, al esquivarla después, y por último en José Martí, donde ya la relación poesía-naturaleza alcanza su plenitud al ascender la poesía a su propia naturaleza.”, p. 145.

⁴ Lezama Lima, José. En *La materia artizada (críticas de arte)*, pp. 261-262.

⁵ Ver “En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel” (1950) en *La materia artizada (críticas de arte)*, p. 259.

II

Como ha señalado buena parte de la crítica, *Paradiso* representa el ascenso de José Cemí hacia el “espacio gnóstico” de la poesía; por lo tanto, resultará significativo examinar cuáles son las coordenadas desde las cuales ese espacio se proyecta. El propio autor nos ofrece algunas claves interpretativas en una de sus entrevistas (Bianchi Ross 1971: 22):

En la novela, José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del surgimiento en la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario (...).

Cada uno de estos “momentos” proyecta una espacialidad particular adquiriendo significaciones simbólicas y metapoéticas. El primero, signado por lo familiar y “placentario”, tiene como escenario principal la casa natal de José Cemí en el campamento militar. Los sucesos ocurridos allí se intercalan con anécdotas infantiles o relatos familiares que evocan diversas espacialidades: los viajes del Coronel y su familia a Kingston, México y Pensacola; el exilio sufrido por los Olaya en Jacksonville, o la casa de la abuela Augusta en un tradicional y aristocrático barrio habanero después de la muerte del padre. Durante la primera mitad de la novela predominarán aquellos espacios domésticos en los cuales se despliega la vida íntima y familiar de José Cemí. En la misma época, la pintora cubana Amelia Peláez del Casal⁶, sobrina del poeta, ofrecía una interpretación visual original sobre lo propio, hallando precisamente en la pintura de los interiores domésticos un nuevo campo de exploración dentro de la vertiente pictórica criollista.⁷

En esos primeros capítulos de *Paradiso* son numerosas las descripciones de ambientación barroca que evocan una imaginería presente en gran parte de las composiciones de Amelia. Un ejemplo lo hallamos en el capítulo VII que transcurre en la casa de la abuela materna de José Cemí donde “una verja de hierro aludía a un barroco que desfallecía, piezas de hierro colado colocadas horizontalmente, abriéndose a medida que ascendían en curvaturas que se juntaban en una boca floreada” (1988: 158). Las verjas de hierro no sólo funcionan como un modo de

⁶ Amelia Peláez del Casal (Yaguajay, 1896 - La Habana, 1968) comenzó sus estudios de pintura en 1915 en la Academia San Alejandro donde fue discípula de Leopoldo Romañach. En 1924 realizó su primera exposición personal y tomó un curso de verano en The Art Students League de New York. En 1927 se traslada a París y asiste a la École Nationale Supérieure de Beaux Arts, la École du Louvre y la Grande Chaumière. Allí conoce a la rusa Alexandra Exter y en 1933 expone en la Galería Zak. En 1934 regresa a Cuba. Realizó cinco portadas para la *Orígenes*, revista que además publicó en 1945 “Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez” de Robert Altmann.

⁷ Desde sus inicios –hacia mediados de 1920– el “arte nuevo”, como se lo denominaba al arte moderno en Cuba, había manifestado una insistente búsqueda tras los distintos componentes de la nacionalidad que derivó en dos tendencias bien definidas: por un lado, el criollismo, que exploraba el ámbito rural e intentaba representar la vida campesina de los guajiros; por otro, el afrocriollismo, que se proponía legitimar el mestizaje mediante el reconocimiento del componente afro en la cultura cubana. Por su parte, el vanguardismo se inclinó por la representación de los espacios interiores y la vida cotidiana en La Habana de finales del siglo XIX y principios del XX. (Llanes, M. 2010).

enmarcar la imagen sino que, además, invaden y transforman las figuras incorporándoles formas curvadas y ondulantes, al igual que en muchas composiciones de Amelia.

Lezama ha dedicado tres textos críticos a la figura de esta pintora; ellos son: Una página para Amelia Peláez (1940), Amelia (1964) y En la muerte de Amelia Peláez (1968). El poeta percibe en sus cuadros una tensión que definió como la “hostilidad entre carnalidad y estructura”. Según la crítica de arte María Elena Jubrías la estructura es aquello que la pintora adquirió en sus años de formación en Europa, fundamentalmente a través del expresionismo abstracto y el cubismo, mientras que la carnalidad corresponde a la voluptuosidad propia del trópico. En sus pinturas de interiores predominan las rejas, cristales y muebles pertenecientes a una típica arquitectura colonial pero también manteles, frutas criollas (mameyes, guanábanos, chirimoyas) y fruteros.

Otro paralelo entre Lezama y Peláez es que ambos hallan en la representación de la vida doméstica una zona de acceso a la trascendencia y lo universal. Para el poeta, en las composiciones de Amelia los elementos arquitectónicos que rodean el lienzo encarnan la imagen de la cohesión entre lo íntimo y lo universal, el punto de unión entre afuera y adentro:

Las mamparas, aportando la fugitividad del cristal y la resistencia pulimentada de la madera, sirviendo de fondo a flores y a frutos, prolongando así los tonos y los matices. Las verjas que unen toda la composición, con infinitos puntos reavivados para amigar las distancias. Las lucetas, ofrecidas casi siempre en una gama caliente, *uniendo los dos espacios, el interior arquitectónico y el de la lejanía*.⁸ (énfasis mío)

En el mismo sentido Lezama valora su novela cuando al ser interrogado sobre el sentido autobiográfico de *Paradiso* señala:

—En esa reproducción de lo circunstancial cotidiano y de lo más lejano fue surgiendo mi novela (...). Yo creo que *Paradiso* parte de su circunstancia, de su realidad inmediata. Ofrece las dos cosas: lo muy inmediato, lo más cercano —la familia— y lo que se encuentra en la lejanía, lo arquetípico—el mito.⁹

La noción de “lejanía” contenida en ambos fragmentos se vincula, dentro de la estética lezamiana, con la reelaboración de la tradición y la posibilidad de alcanzar una expresión propia. Para Lezama Lima las composiciones de Amelia habían logrado encarnar “una forma” a partir de un desplazamiento que iba “de lo criollo a lo universal”: “Partía de una fruta, de una cornisa, de un mantel, y al situarlo en la lejanía, en la línea del horizonte, lo reconocíamos como lo mejor nuestro, distinto en lo semejante. Cada uno de sus elementos plásticos venía de una gran tradición, rindiéndole el áureo homenaje de crear otra tradición”. Sería la pintura de otro cubano, su amigo René Portocarrero, la que suscitara una profundización de este concepto tan presente en su poética: “el paisaje es un testimonio del recorrido de la imaginación de un pintor, significa una situación que tiene que valorarse en términos de lejanía”.¹⁰

III

⁸ “Amelia” en *La materia artizada (críticas de arte)*, p.197. En la obra de Lezama y en la pintura de Amelia se reconoce además esa necesidad de ligar lo efímero con lo eterno, dualidad que instaura una poética donde conviven la solidez y la ductilidad.

⁹ *Interrogando a Lezama Lima*, p. 22.

¹⁰ Lezama Lima, José. *La materia artizada (críticas de arte)*, p. 215.

Uno de los motivos que ambos artistas reelaboran es el del bodegón o “naturaleza muerta” proveniente de la Antigüedad clásica y que cobraría fuerza en España hacia finales del siglo XVI –al mismo tiempo que en Flandes, Holanda e Italia–. El motivo pictórico del bodegón tiene su correlato literario en algunas obras de Lope de Vega y Góngora en las cuales se brindan extensas listas de frutas y verduras que ponen en primer plano la materialidad de los objetos y la sencillez de la vida cotidiana (Sánchez Jiménez, A. 2011: 233).¹¹ Precisamente la descripción de uno de los cuartos principales de la casa natal de José Cemí remite a una pintura de bodegón que a la vez se vincula, en la imaginación infantil, con el abismo pascaliano:

Seguía el cuarto de más secreta personalidad de la mansión, pues cuando los días de general limpieza se abría, mostraba la sencillez de sus naturalezas muertas. Pero para los garzones, por la noche, en la sucesión de sus noches, parecía flotar como un aura y trasladarse a cualquier parte como el abismo pascaliano.¹² (énfasis mío)

Ese espacio familiar adquiere de este modo una dimensión sobrenatural que también se advierte en los bodegones pintados por el toledano Fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627) a quien Lezama dedicara una de sus críticas de arte denominada “El bodegón prodigioso”.¹³ Allí, el autor realiza una écfrasis del óleo *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* que, a juicio del cubano, constituye “el más sorprendente de los bodegones que puede mostrar una cultura”. En *Paradiso* hallamos un tratamiento peculiar del bodegón no solamente a través de símiles o alusiones directas –como la citada anteriormente para indicar la sencillez de la casa– sino además por las escenas que describen las comidas familiares. Uno de esos acontecimientos se narra en el primer capítulo de la novela, con la convocatoria del padre del Coronel a “un gossá familia” (“el día de la gloria sin nombre y sin fecha”) en el que se degustaban una variedad de platos a manera de un abundante bodegón:

En silencio iba allegando delicias de confitados y almendras, de jamones al salmanticense modo, frutas, las que la estación consignaba, pastas austríacas, licores extraídos de las ruinas pompeyanas, convertidos ya en sirope, o añejos que vertiendo una gota sobre el pañuelo, hacía que adquiriesen la calidad de aquel con el cual Mario había secado sus sudores en las ruinas de Cartago. Confitados que dejaban las avellanas como un cristal, pudiéndose mirar al trasluz; piñas brillantadas, reducidas al tamaño del dedo índice; cocos del Brasil, reducidos como un grano de arroz, que al mojarse en un vino de orquídeas volvían a presumir su cabezote.¹⁴

Pero la hiperbólica lista, lejos de señalar la humilde rusticidad característica del bodegón hispánico, pretende destacar la riqueza y exuberancia de la mesa criolla donde se reúnen múltiples y variados alimentos provenientes de diversos países europeos y americanos. En este pasaje se incluye además el “debate sobre la supremacía entre frutas españolas y cubanas” narrado por el padre del Coronel en el cual se invierte el esquema valorativo eurocentrista y lo americano modifica y supera a lo peninsular. Del mismo modo, en el ensayo “Corona de las

¹¹ Nos referimos a los bodegones literarios que se encuentran en el canto VI de la obra *Isidro* (1599) de Lope de Vega y en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) de Luis de Góngora y Argote.

¹²Lezama Lima, José. *Paradiso*, p. 5.

¹³Lezama Lima, José. *La materia artizada (críticas de arte)*, p.71.

¹⁴Lezama Lima, José. *Paradiso*, p.16.

frutas” Lezama realiza una exaltación de las frutas criollas como punto de partida para enunciar su visión sobre el barroco americano.

Precisamente la artista que ha logrado recrear la tradición del bodegón barroco fue la cubana Amelia Peláez. En 1935 Amelia inicia su serie de bodegones criollos, en obras como *El mantel blanco* y *Naturaleza muerta con mameyes*. En su obra, Lezama observa que si bien Peláez ha incorporado parte del ascetismo español fundamentalmente a través de su formación cubista, sus bodegones adquieren la sensualidad del trópico y una “voluptuosidad inteligente” (1994: 201). Al igual que en las naturalezas muertas de Peláez, en el bodegón lezamiano se destaca la conjunción de lo natural (“frutas, las que la estación consignaba”) y lo artificial (“Confitados que dejaban las avellanas como un cristal, pudiéndose mirar al trasluz; piñas brillantadas, reducidas al tamaño del dedo índice; cocos del Brasil, reducidos como un grano de arroz”) y, al mismo tiempo, en ambos se aprecia un particular interés por el detalle encarnado en imágenes que evocan la delicadeza y el cuidado de un entramado. Así lo advierte Lezama cuando afirma que:

Sus naturalezas muertas tienen un tratamiento peculiar, pues ofrecen el secreto manifestado del interior de una de nuestras casas hechas con las ganancias de los detalles, en los más disfrutados arabescos, donde los peces y las frutas ascienden, entre el ornamento más inmediato, mesas o manteles, al conjuro del ornamento arquitectónico.¹⁵

IV

Finalmente, nos interesa subrayar que tanto Amelia Peláez como Lezama Lima pertenecieron a una generación que había instalado el debate político e ideológico en torno a la definición de lo nacional. Desde el ámbito artístico, ambos participaron activamente de ese proceso y se propusieron labrar sus propias imágenes del espacio americano enriqueciendo su dimensión simbólica y cultural.

En “Nuestros pintores o la búsqueda del contrapunto” Lezama Lima celebra la expresión alcanzada por la pintura moderna en Cuba pues, según su visión, constituía un avance en la búsqueda identitaria. El poeta considera que la pintura cubana de su época, a diferencia de la del siglo anterior, había logrado elaborar un “paisaje de cultura”: “Así nuestra pintura va haciendo de su paisaje un paisaje de cultura, es decir, mundo exterior con el cual ya el hombre ha dialogado, haciéndolo suyo por definición y subrayado sensiblemente”¹⁶. Ese paisaje estaba surgiendo de una “cultura del rumor” donde se hermanaban la poesía y la plástica para dar paso a nuevas concreciones: “Podemos afirmar ya que frente al caos europeo, aunque sean muchas las voces demoníacas que nos quieren obligar a la secuencia, América organiza su ideal de belleza, afina su poética y ofrece su cosmos apacible, casi eglógico, es decir su momento de poetización, de mito lunar y subterráneo”.¹⁷

Bibliografía

Bianchi Ross, Ciro y otros (1971). *Interrogando a Lezama Lima*, La Habana, Cuadernos Anagrama.

¹⁵Lezama Lima, José. “Amelia” en *La materia artizada (críticas de arte)*, p.196.

¹⁶Ver “En el estudio de un pintor o los pelillos de un pincel” (1950) en *La materia artizada*, p.259.

¹⁷ En una carta fechada el 31 de julio de 1938 y dirigida a Marcos Fingerit. Recopilada por Iván González Cruz en *Archivo de José Lezama Lima: misceláneas*.

Bravo, Víctor (1992). *El secreto en geranio convertido. Una lectura de Paradiso*, Caracas, Monte Ávila Editores.

Bueno, Salvador (1988). "Un cuestionario para José Lezama Lima". Cintio Vitier, (ed. y coord.), *Paradiso*, México, Colección Archivos, 725-730.

Cella, Susana (2003). *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Nueva Generación.

Cobas Amate, Roberto (2008). "La búsqueda de lo cubano universal". Nathalie Bondil (ed.), *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. Barcelona, Editorial Lunwerg.

Chiampi, Irleamar (2005). "La historia tejida por la imagen". Introducción a *La expresión americana de José Lezama Lima*. México, Fondo de Cultura Económica, 11-38.

De Juan, Adelaida (1994). "La plástica cubana en *Orígenes*", disponible en http://www.latinartmuseum.com/arte_cubano.htm.

González Cruz, Iván (1998). *Archivo de José Lezama Lima: misceláneas*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

González Echevarría, Roberto (1984). "Lo cubano en *Paradiso*". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. t. II, Prosa. Madrid, Fundamentos.

Lezama Lima, José (1988). Cintio Vitier (ed. y coord.), *Paradiso*, México, Colección Archivos.

Lezama Lima, José (2005). *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, José (1989) [1949]. *Orígenes. Revista de arte y literatura*, México / Madrid, El equilibrista / Ediciones Turner, 6/23: 44-45.

Lezama Lima, José (1994) *La materia artizada (críticas de arte)*, José Prats Sariol (comp.), Madrid, Editorial Tecnos.

Martínez, Juan (1996). "Una introducción a la pintura cubana moderna: 1927-1950". *Catálogo de la Exposición: Cuba Siglo XX: Modernidad y Sincretismo*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.

Medina, Álvaro (2000). "La pintura latinoamericana en el siglo de *tupí or not tupí*". *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona, Editorial Lunwerg.

Medina, Celia (2011). "Amelia Peláez: del silencio al grito. Entrevista con María Elena Jubrías". *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*. Año IX, Núm. 515. La Habana, 2011.

Prats Sariol, José (1994). "Prólogo" a *La materia artizada* de José Lezama Lima, Madrid, Editorial Tecnos.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Prieto, Abel (1988). "Confluencias de Lezama". *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, Letras Cubanas: V-XLI.

Sánchez Jiménez, Antonio (2011). El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 70).

Steiner, Mara (2010). "Revista *Orígenes* de arte y literatura cubana (1944-1956): hacia la conformación de un espacio crítico, de circulación y convergencia". *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. Año 1, Nº 1, diciembre.