

LOS OBJETOS DE ARTE EN *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA

ART OBJECTS IN JOSÉ LEZAMA LIMA'S *PARADISO*

Carolina TOLEDO

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA | La Plata, Argentina
Contacto: ctoledo@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

Algunos estudios acerca de los cruces intermediales, en particular sobre el tópico clásico *ut pictura poesis* y la ékfrasis, han señalado que las relaciones entre la literatura y las artes visuales revelan la configuración estética y la idea de mimesis subyacente en las obras literarias (Gabrieloni). Desde esta perspectiva, proponemos examinar, en primer término, los cruces intermediales desde el análisis del *ut pictura poesis* y la ékfrasis de objetos artísticos con el fin de observar la concepción estética presente en *Paradiso* (1966) del escritor cubano José Lezama Lima. La hipótesis del presente trabajo sostiene que, en la novela, el *ut pictura poesis* expone una redefinición de la categoría de arte moderno ilustrado: las distinciones entre forma y función, arte y vida, arte culto y arte popular, actividad intelectual y actividad manual, creación individual y creación colectiva. Además, esta visión crítica entraña, fundamentalmente, un modelo de temporalidad no lineal, concebido a partir de la noción de confluencia, alternativo al que predomina, no sólo en la historiografía moderna, sino también en las distintas vertientes de las vanguardias artísticas europeas. Finalmente, este enfoque nos permite indagar los paralelos entre objetos, imágenes y palabras, en el

Abstract

Some studies on intermedial crossings, in particular on the classical topic of *ut pictura poesis* and ekphrasis, have pointed out that the relationships between literature and visual arts reveal the aesthetic configuration and the idea of mimesis underlying literary works (Gabrieloni). From this perspective, we propose to examine, in the first place, the intermedial crossings from the analysis of *ut pictura poesis* and the ekphrasis of artistic objects to observe the aesthetic conception present in *Paradiso* (1966) by Cuban writer José Lezama Lima. The hypothesis of this paper argues that, in the novel, *ut pictura poesis* exposes a redefinition of the category of modern enlightened art: the distinctions between form and function, art and life, high art and popular art, intellectual activity and manual activity, individual creation and collective creation. Moreover, this critical vision entails, fundamentally, a non-linear model of temporality, conceived based on the notion of confluence, an alternative to that which predominates, not only in modern historiography, but also in the different strands of the European artistic avant-gardes. Finally, this approach allows us to investigate the parallels between objects, images, and words, within the

marco de una poética que emerge en las intersecciones entre el plano visual y el verbal.

framework of a poetics that emerges in the intersections between the visual and verbal planes.

Palabras clave: *Objeto artístico* || *José Lezama Lima* || *Novela cubana* || *Literatura comparada* || *Intermedialidad* || *Écfrasis* || *Literatura cubana* || *Arte y literatura* || *Estética*

Keywords: *Artistic object* || *José Lezama Lima* || *Cuban fiction* || *Comparative literature* || *Intermediality* || *Ekphrasis* || *Cuban literature* || *Art and literature* || *Aesthetics*

Introducción

Cuadros célebres o ignotos, estampas, estampillas, postales, estatuillas, álbumes ilustrados, *biscuits*, carteles, marquillas de tabaco y de ron, joyas de platería, tejidos. En la novela *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, los objetos de arte despliegan un escenario de apropiaciones y asimilaciones, de disputas materiales y simbólicas, así como un reservorio visual y material de memorias individuales y colectivas, de filiaciones estéticas e ideológicas. Este trabajo indaga cuáles son las funciones que asume el *ut pictura poesis* y la écfrasis de los objetos de arte, cuáles son los sentidos que este tipo de objetos convocan y el lugar que asumen en la organización y en la redistribución de lo sensible (Rancière, 2005).¹

Como ha señalado Ana Lía Gabrieloni (2008), el estudio de las relaciones entre la literatura y la pintura y, en particular, de los textos ecfrásticos, revela la configuración estética y la idea de mimesis subyacente en las obras literarias. En este marco, consideramos que, en *Paradiso*, el *ut pictura poesis* vehicula una visión crítica acerca de la noción ilustrada de arte moderno europeo y, a la vez, activa otros significados vinculados al régimen de asimetría de la condición colonial latinoamericana, a su materialidad y a los procesos de producción, circulación e institucionalización de las

¹ Siguiendo a María Teresa Gramuglio (2006), el *ut pictura poesis* involucra manifestaciones muy variadas de las relaciones interartísticas tales como las “descripciones, retratos, paisajes, écfrasis y otras formas de transposiciones de arte, poesía concreta, entre otras” (14). Consideramos la écfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1993: 3; traducción propia) y, al mismo tiempo, atendemos a un sentido más amplio que es el de “práctica cultural”, noción que involucra operaciones de traducción de ciertas propiedades del plano visual al verbal (Gabrieloni, 2008).

obras. La categoría de arte moderno, cuyos principios aún predominan en la concepción sobre el arte contemporáneo (Escobar, 2021), es producto de nociones forjadas en el marco de la Ilustración europea del siglo XVIII. La formación de los campos disciplinares de la estética y de la historia del arte precisaron una noción de arte fundada en la autonomía, la individualidad y ciertas dicotomías que le son propias:

El concepto de arte está instalado en el centro de la tradición estética occidental pero, en pureza, nunca ha logrado ser definido a causa de las dicotomías que bifurcan su origen: materia/espíritu, sensible/inteligible, contenido/forma, esencia/apariencia, etc. Estas disyunciones no pueden ser saldadas en términos lógicos y dejan abierta una brecha, una herida ontológica. (Escobar, 2021: 34)

Como ha señalado Carlos Orlando Fino Gómez (2014) en *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*, el escritor cubano “propone una construcción estética alternativa a la europea moderna, pero arraigada en los orígenes del pensamiento clásico mediterráneo, de sustrato no idealista sino sensualista” (22). Desde esta perspectiva, en la primera sección proponemos un análisis de la poética del tejido a partir de la cual se efectúa una revisión de la categoría de obra de arte; en la segunda, indagamos los cruces entre las imágenes visuales y las palabras, así como la función de los objetos de arte en la génesis de la imagen poética.

La poética del tejido: arte y artesanía

En *Paradiso*, los objetos de arte intervienen en el desarrollo de la sensibilidad criolla y son formadores del *ethos* familiar, un carácter definido por los ideales de cortesanía, sencillez, catolicismo y eticidad. La referencia a objetos artesanales como los tejidos, encajes y bordados expone una visión crítica sobre la noción ilustrada de arte moderno: manteles, trajes y vestidos son piezas delicadas vinculadas al mundo femenino, a las figuras de la intimidad y a la pervivencia del linaje familiar. Los personajes femeninos no sólo ejercen el arte del tejido, sino que también muestran especial interés sobre las diversas tendencias y manifestaciones del arte textil. Así, en el primer capítulo, Rialta y su madre conversan sobre las innovaciones de la bordadora e ilustradora

francesa Marie Monnier (1894-1876), revelando un conocimiento sobre las últimas novedades de la moda y una sensibilidad refinada sobre lo precioso:

Figúrate mamá —dijo—, que son encajes inspirados en versos, de excelentes poetas franceses, donde esa maestra de la lencería contemporánea, intenta separarse de la tradición del encaje francés, de un Chantilly o de un Malinas, para que en nuestro tiempo, alrededor nuestro, surja otra escuela de bordados. Eso me asusta como si le pusieran una inyección antirrábica al canario o como si llevaran los caracoles al establo para que adquirieran una coloración *char-treuse*—. En esas cosas, la señora Rialta, sumergida en las tradicionales aguas de seiscientos años, lanzaba opiniones incontrovertibles, que parecían inapelables sentencias de la corte de casación. La señora Augusta, que no podía prescindir de los símiles, dijo: —El encaje es como un espejo, que hecho por manos que podían haber sido juveniles cuando nosotras nacimos, nos parece siempre como un envío o como una resolución de muchos siglos, grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones. Estas lástimas de nuestra época quieren tener la misma sensación cuando combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera, que cuando leen un poema de Federico Uhrbach. (Lezama Lima, 1988a: 11)

El debate en torno al encaje introduce la pregunta sobre el estado de la obra de arte, específicamente sobre la distinción entre objeto de arte y objeto de artesanía. La división académica entre arte culto y arte popular, afianzada según las normas de la estética moderna (Escobar, 1993), vincula el arte culto con lo actual y el arte popular con la tradición y lo arcaico. El vínculo entre tradición y actualidad constituye uno de los aspectos centrales del programa estético y político de Lezama Lima, fundamentalmente a través de su constante reflexión en torno a la vanguardia plástica cubana y americana desde los años cuarenta.²

² Entendemos la relación entre estética y política desde la perspectiva de Jacques Rancière (2005), para quien “La relación entre estética y política es [...] la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular” (15).

El motivo del encaje instaura una visión alternativa acerca de la temporalidad, pues la tensión entre lo arcaico (los estilos Chantilly y Malinas) y lo moderno (los bordados de Marie Monnier), planteada como una oposición entre lo viejo y lo nuevo, es superada aquí por la idea de contemporaneidad presente en la definición de doña Augusta. Si el modelo de arte moderno ilustrado se inscribe en una visión temporal lineal donde prima la idea de evolución y progreso —con su permanente búsqueda de ruptura con la tradición y el hallazgo de novedades temáticas, formales o técnicas—, otra perspectiva nos trae la noción de lo contemporáneo contenida en el símil del encaje como un espejo. Rialta es quien utiliza inicialmente el término para referirse a la obra de Marie Monnier (“esa maestra de la lencería *contemporánea*”) sobre quien subraya la pretensión de “separarse de la tradición”, de innovar en la tradición del tejido, de raíz artesanal y de carácter colectivo, para generar una ruptura desde el orden figurativo y temático, pues copiaba motivos de modelos cultos (poemas simbolistas) en sus telas.³ Pero la definición de doña Augusta complejiza esa mirada acerca de la tradición y la pretensión rupturista e innovadora del arte moderno. Lo contemporáneo ya no es concebido simplemente como una etapa coetánea y sincrónica que denota actualidad, sino que remite a una perspectiva donde el pasado se actualiza en el presente, proponiendo una ruptura de la sucesión temporal a través de la confluencia de diversas temporalidades (“grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones”).⁴

En otros dos textos, Lezama aborda el problema de lo contemporáneo en el arte precisamente a partir de un examen de la obra de Monnier: uno de ellos es de 1938, titulado “Las artes populares”, y el otro es una versión ampliada del primero perteneciente a un manuscrito sin fecha ni título recogido por Iván González Cruz, al que el

³ Los bordados de Marie Monnier fueron exhibidos en la *Galerie Gruet* de París, en 1924, con un prefacio de Paul Valéry. El texto de Valéry se titula “Les Broderies de Marie Monnier” y aparecía como prefacio al catálogo de dieciocho piezas bordadas por la artista, algunas de ellas inspiradas en poemas del propio Valéry y de Arthur Rimbaud. El texto fue recogido en las *Oeuvres* de 1960, y la traducción al castellano se encuentra en el libro *Piezas sobre arte* (Valéry, 1999).

⁴ En estos términos entiende Giorgio Agamben lo contemporáneo en su ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?”. La definición de Agamben (2011) parte de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche y establece que “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (18-19; énfasis en el original).

editor tituló “Sobre las artes” (Lezama Lima, 1998). Ambos contienen una écfrasis de los *broderies* de Monnier:

Jacques Lassaigne, nos ha aclarado la ruta cuando encuentra dentro de los instintos artísticos del artesanado, el arte popular como creación y el arte popular como copia de modelos. Decidido a copiar modelos, bien prefiere una forma arcaica, un estilo del cual desapareció el orgullo de la criatura creadora, o bien intentando a través de la dura y paciente materia que le sirve de lenguaje funcional, entrar en la polémica del arte contemporáneo como observamos en los encajes de Marie Bonnier [*sic*]. En un Malinas o en un Chantilly, el artesanado buscará sumergirse en un concepto diferenciado en lo que respecta a finalidad artística, pero la pasión diferente, el orgullo original, no le toca. Si acaso un destello individual sería un retroceso fatigoso ante el trabajo o una dificultad que no ofrecía seguridad para su vencimiento. Pero si contemplamos una colección de Marie Bonnier, a la cual Valéry le ha dedicado páginas deliciosas, observamos que algunos de sus modelos han sido poemas de simbolistas que le han transmitido sus preferencias suntuosas: frutos cargados de reminiscencias persas, plumas de pájaros insulares, escalinata de hombros y senos, transparencia y sombras de la piel en sus formas más agudas. A pesar del orgullo diferenciador que le atenace, la dureza de la sustancia con que actúa y las articulaciones forzosamente lentas de los trabajos de aguja, le obliga a hundirse en ciertas características de otras escuelas estilísticas de talleres conocidos. Hay del sacrificio y de la paradoja en esa obra, nos dice Valéry, donde la embriaguez del insecto y la ambición fija del místico se unen en el olvido de sí mismo y de todo lo que no es lo que uno quiere. (Lezama Lima, 2000: 51)⁵

Según Lezama, Marie Monnier pretendía “entrar en la polémica del arte contemporáneo” a través del gesto rupturista propio del proyecto moderno: esa discontinuidad

⁵ Tomamos las ediciones reunidas por Iván González Cruz en el *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (1998) y en *La posibilidad infinita: archivo de José Lezama Lima* (2000), donde el editor indica la errata en la referencia del apellido “Bonnier”. En nota al pie, se realiza la supuesta referencia correcta indicando que se trata de “Marie Rosalie Bonheur (1822-1899)”, pintora francesa especializada en la representación de animales, pero, ciertamente, Lezama no se refiere a esta última sino a otra artista visual contemporánea, la ilustradora y bordadora Marie Monnier (1894-1976), hermana de la conocida librera parisina Adrienne Monnier.

se funda en la innovación temática fruto de la transposición y en el sello de la autoría. Como sugiere el símil del encaje, la contemporaneidad del arte no consiste en la permanente actualización e innovación de temas, procedimientos y motivos, sino que proviene de una relación del sujeto con su propio tiempo y con la tradición. La imagen del encaje como un espejo tensa, además, otro de los postulados constitutivos del arte moderno: la diferenciación entre forma y función. El arte moderno, al declarar su autonomía, ha dado preeminencia a la función estética por sobre otras funciones consideradas de índole extrartísticas y, a partir de allí, ha delimitado la definición de arte y de “objeto de arte” (Escobar, 1993).⁶

La definición de Augusta sobre el encaje como un espejo expone, en este punto, una diferencia respecto de aquella visión, pues subraya la condición religadora del objeto dotándolo de una función trascendente que supera el repliegue sobre la forma y el privilegio de la función estética del objeto artístico. Este aspecto, como veremos, se retoma en otros episodios de la novela. Resulta sugestiva, además, la doble oposición que encierra la última frase de doña Augusta ya que, inicialmente, parece indicar simplemente la distinción formal entre las figuras bordadas y los poemas. No obstante, la antítesis también se aloja en las expresiones *encaje de familia* y *corpiño de ópera* a pesar de la estructura copulativa de la frase (“combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera”), señalando diversos ámbitos de circulación (lo íntimo, familiar *versus* lo público y espectacular) definitorios de las diferentes funciones extrartísticas del objeto, así como de la relación entre arte y mercado. De este modo, como señalamos previamente, la figura del bordado y del encaje introduce versiones críticas al modelo del arte moderno ilustrado: la distinción entre arte culto y popular, la noción de temporalidad, las figuras de tendencia, el peso de la autoría, la autonomía de lo estético, la necesidad de actualización y ruptura.

La poética del tejido se extiende también a la historia familiar concebida como un entramado, uno de cuyos hilados fundamentales se cumple con el enlace de Rialta y José Eugenio en el sexto capítulo. La actividad del tejido y la confección de los trajes,

⁶ En uno de los textos inéditos, reunidos por Iván González Cruz bajo el título “Cuaderno de apuntes (1939-1958)”, Lezama Lima critica la confusión de lo popular con lo insatisfactorio y la noción de arte menor: “Ni aún la relación de dependencia con una obra de arte mayor y anterior, ni aún la dureza del medio operado —que forzosamente retrotrae el juego libre de la creación dependiente— bastan para colocar entre las artes menores a la orfèbrería y a las artes de la tierra y del fuego: barro cocido, porcelanas, esmaltes, alfarería” (Lezama Lima, 2000: 101).

reservada al ámbito femenino, remite a la dialéctica entre conservación y creación de ese mundo familiar (“La Abuela Munda, gran mariscal ordenancista, cuidando la perfección de las telas [...]. Las hermanas, entre alfileres y espejos, el escaneo del moaré y las mostacillas, rodeando los frutos de su adolescencia de zarcillos y perfumes” [Lezama Lima, 1988a: 120]). La referencia a la suntuosidad de las telas, trajes y mantas indica la excepcionalidad del acontecimiento (“Resplandecía, le alcanzaba a José Eugenio cada una de las piezas del traje de gala, acariciando casi aquellos paños de los días de excepción” [Lezama Lima, 1988a: 119]), frente al cual la abuela Munda “Comenzaba a vislumbrar el triunfo de su casa, que había quedado indeciso a la muerte del Vasco, como si su propia sangre, la de la madre de José Eugenio, tomase de nuevo los hilos. Era un nuevo hilado que comenzaba con las variaciones de las mismas tejedoras” (Lezama Lima, 1988a: 120). La écfrasis del vestido de bodas de Rialta expone simbólicamente una figuración de ese linaje en el cual se engarzan componentes de diversa procedencia:

Sobre la marina del edredón, con su reverso color cacao, el traje de boda de Rialta, confeccionado por *Madame* Casilda. Encaje de Brujas combinado con encaje inglés, animado por los reflejos del tafetán espejeante. El de Brujas enlazaba nido de flores blancas, como de aguas quietas, no mecidas, en linda eternidad; descansaban los rosetones en hojas carnosas, como para apoyarse en las aguas duras, muy lunadas, eternidad respirando por las piedras del estanque. El encaje inglés mareaba enlaces y nudillos, que se contentaba con la deliberada fineza de las ramas, subrayando además esa fineza en la infinita proliferación de sus variantes. Bajo los flechazos lanzados por los reflejos del tafetán, el ramaje inglés parecía acoger las rosas de Brujas, que se estremecía en un relámpago de algodón, antes de regresar a sus hojosos cofres carnales, donde adormecen de nuevo su pereza. (Lezama Lima, 1988a: 121)

El encaje, por sus calados de plenos y vacíos, tiene la capacidad de manifestar fuertes contrastes y de configurar, a través de los enlaces, la reintegración y la unidad de las figuras. La singularidad de los encajes de Brujas y de Inglaterra es que están basados en la técnica de bolillos, lo cual implica que están realizados de manera independiente y combinados en una pieza mayor. La écfrasis del vestido condensa los

símiles referidos por Augusta en el primer capítulo al presentar la configuración de un paisaje vegetal (“nido de flores rosas”, “rosetones”, “ramas”) sobre el espejo de la tela (“tafetán espejeante”, “reflejos”, “relámpago”). De este modo, las nociones de fragmentariedad y de totalidad se evocan en una obra de reintegración, el traje de bodas de Rialta, remitiendo metonímicamente a la figura de ésta quien, con su boda, “comenzaba un extenso trenzado laberíntico, del cual, durante cincuenta años, ella sería el centro, la justificación y la fertilidad” (Lezama Lima, 1988a: 122).

La visión de los tejidos de encaje como reservorio de la memoria familiar está también presente en el episodio de la cena familiar en la casa del Paseo del Prado del capítulo séptimo:

Doña Augusta se había preocupado de que la comida ofrecida tuviese de día excepcional, pero sin perder la sencillez familiar. La calidad excepcional se brindaba en el mantel de encaje, en la vajilla de un redondel verde que seguía el contorno de todas las piezas, limitado el círculo verde por los filetes dorados [...]. A la muerte de Cambita, la hija del oidor, ese mantel, que recordaba la época de las gorgueras y de las walonas, había pasado a poder de doña Augusta, que sólo lo mostraba en muy contadas ocasiones, semejantes a las que ella lo había visto en su juventud. El día de la primera invitación a comer hecha a Andrés Olaya en la casa de la hija del oidor, ese mantel, que Augusta recordaba con volantes visos de magia, había mostrado la delicada paciencia de su elaboración, como si lejos de ser destruido cada noche, como la tela de una de las más memorables esperas, se continuase en noches infinitas donde las abejas segregan una estalactita de fabulosos hilos entrecruzados. (Lezama Lima, 1988a: 181)

El mantel de encaje, cuya potencia religadora y mágica es ejercida no sólo en el ámbito de lo familiar sino también en una dimensión social y política que excede el mundo íntimo, inserta un tópico fundamental de la novela y de la poética lezamiana: la conjunción entre excepcionalidad y sencillez, la actuación de lo fabuloso en lo cotidiano. El objeto conserva una memoria ancestral vinculada a la resistencia independentista de Cambita, a “la época de las gorgueras y de las walonas”, subrayando el pasado heroico de la línea materna, y la noción de supratemporalidad (“lejos de ser destruido cada noche [...] se continuaba en noches infinitas”) señala su reverberación en el presente.

El mantel es sinécdoque de la fiesta y, como tal, expone las profundas imbricaciones entre la vida y la muerte; la fiesta, entendida como un rito de celebración vital signado por el exceso y la abundancia, también anuncia el tiempo de la dispersión y de la muerte. La muerte está presente, como señala Roberto González Echevarría (2011), “en los animales y vegetales que se consumen y en las conversaciones que estos suscitan” (s. p.). Del mismo modo, las manchas rojas de la remolacha caída sobre el mantel color crema por un gesto accidental de Demetrio presagian la inminencia de la muerte de Alberto:

Fue entonces cuando Demetrio cometió una torpeza, al trinchar la remolacha se desprendió entera la rodaja, quiso rectificar el error, pero volvió la masa roja irregularmente pinchada a sangrar, por tercera vez Demetrio la recogió, pero por el sitio donde había penetrado el trinchar se rompió la masa, desliziándose: una mitad quedó adherida al tenedor, y la otra, con nueva insistencia maligna, volvió a reposar su herida en el tejido sutil, absorbiendo el líquido rojo con lenta avidez. Al mezclarse el cremoso ancestral del mantel con el monasterio de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones. Pero esas tres manchas le dieron en verdad el relieve de esplendor a la comida. En la luz, en la resistente paciencia del artesanado, en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas entreabrieron como una sombría expectación. (Lezama Lima, 1988a: 183)

El mantel, en su materialidad pura, se presenta como un objeto aurático animizado debido a su enigmática capacidad interpelativa: “absorbiendo el líquido rojo con avidez”, sus hilos “fijaron la sangre vegetal” y “entreabrieron como una sombría expectación” (Lezama Lima, 1988a: 183), anunciado, de este modo, la proximidad de la tragedia familiar. A continuación, el funesto augurio del mantel se replica en el diálogo entre Alberto y su madre: “—Las manchas rojas del mantel deben haber favorecido el tema de los vultúridos, pero recuerde también, madre, que el ruiseñor de Pekín cantaba para un emperador moribundo —expresó Alberto, comenzando a repartir el pavón vinoso y almendrado” (Lezama Lima, 1988a: 184). Hacia el final del octavo capítulo, el mantel manchado con el rojo de la remolacha tiene su doble en otro objeto bordado: el pañuelo inicialado, pañuelo-mortaja, que se verá manchado pero esta vez con la sangre del tío Alberto.

Los objetos de arte y el nacimiento de la imagen

Palabras (habladas o escritas) y objetos de arte son elementos estructurantes de dos capítulos de *Paradiso* que tematizan el despliegue y la conformación de la sensibilidad poética y artística de José Cemí: en los capítulos VI y VII los relatos familiares —tanto el discurso paterno como las historias narradas por Rialta, la abuela Augusta y el tío Alberto— junto a la adquisición de objetos de arte modelan el perfil poético de Cemí niño. En el capítulo XI, es el propio Cemí quien asume y despliega su propia voz en los diálogos con Fronesis y quien recorre la calle Obispo de La Habana en busca de “objetos de artesanía”, los cuales cumplirán un papel fundamental en el transcurso hacia la adquisición de la imagen.

En el sexto capítulo se produce un acontecimiento decisivo para el niño Cemí: la observación y la “lectura” de un grabado que el Coronel le ofrece con la intención de instruir acerca de la diferenciación entre los oficios:

El Coronel le hizo una seña para que se sentara en una de las banquetas [...] El libro voluntariamente muy abierto [...] y el dedo índice del padre de José Cemí, apuntando dos láminas en pequeños cuadrados, a derecha e izquierda de la página, abajo del grabado dos rótulos: el bachiller y el amolador. El primero representaba la habitual lámina del cuarto de estudio, con el estudiante que en la medianoche apoya sus codos en la mesa, repleta de libros abiertos o marcando con cintajos el paso de la lectura. [...] A su lado, el grabado que representa el amolador, con su hinchada camisa por un airecillo de lluvia, un pañuelo desalmidonado ciñéndose como las fiebres de unas paperas, y la rueda envuelta en un chisporroteo duro, como los rosetones de la lluvia de estrellas en el plenilunio de estío. La ávida curiosidad adelantaba el tiempo de precisión de los grabados, y José Cemí detuvo con su apresurada inquietud el índice en el grabado del amolador, al tiempo que oía a su padre decir: el bachiller. De tal manera, que por una irregular acomodación de gesto y voz, creyó que el bachiller era el amolador, y el amolador el bachiller. Así cuando días más tarde su padre le dijo: —¿Cuando tengas más años querrás ser bachiller? ¿Qué es un bachiller?—. Contestaba con la seguridad de quien ha comprobado sus visiones. —Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican

hasta aclarar la noche—. Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados en relación con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios. (Lezama Lima, 1988a: 135-136)

El pasaje efrástico introduce el tema de las interrelaciones entre las palabras y las imágenes. El niño Cemí no adscribe a la oposición moderna entre trabajo manual y trabajo intelectual, sino que, ante los grabados, integra ambas instancias a través de dos desplazamientos metafóricos que derivan del equívoco e involucran la visión y la escucha: del bachiller al amolador y del amolador a la rueda que lanza chispas (el bachiller se identifica con la rueda que lanza chispas, no el amolador), una imagen que, como veremos, se enriquece más adelante hacia el final del capítulo. Este episodio infantil inaugura la visión fabulosa, “profética y simbólica”, que se despliega en la adquisición de la imagen. En ese mismo capítulo, se narra el episodio en el cual la abuela Augusta adquiere algunos objetos de arte vinculados al ámbito de lo fabuloso:

Los días que recibía su mesada, partía de compras con una de sus hijas. Después reaparece con objetos de arte, que eran la delicia de la casa, pero cuyo elevado costo a todos intranquilizaba. Un día llenó de júbilo más a sus nietos que a sus hijos. Traía un cofre alemán muy ornamentado de relieves barrocos, diciendo en el momento en que lo enseñaba: “Es de un pueblo de Alemania, que vive tan sólo dedicado a hacer estos cofres”. Cemí vio el camino trazado entre las cosas y la imagen, tan pronto ese pueblo empezó a evaporar en sus recuerdos. Veía, como en un cuadro de Breughel [*sic*], el pueblo por la mañana comenzando sus trabajos de forja, las chispas que tapaban las caras de los artesanos, la resistencia del hierro trocada en una médula donde parecía que se golpeaba incesantemente la espada del diablo. (Lezama Lima, 1988a: 138)⁷

⁷ En la transcripción del manuscrito donde se encuentra el esbozo inicial de la novela, publicado en la sección “Manuscritos de Lezama” del *Dossier* de la edición de Archivos, este episodio se señala puntualmente: “La abuela materna [...] llenaba la casa de objetos en tal forma que después de muerta, al hacerse el reparto de sus objetos, dos de las casas de sus hijas quedaron sobrecargadas” (Lezama Lima, 1988b: 709).

La écfrasis del cofre barroco, un objeto artesanal, de origen popular y colectivo, introduce la referencia a la conjunción del arte y la vida (“Es de un pueblo de Alemania, que vive tan sólo dedicado a hacer estos cofres”) vinculado al modo de vida comunitario medieval. Tanto en *Paradiso* como en las crónicas habaneras, la adquisición de objetos de arte corresponde a un tipo de experiencia de la modernidad urbana con la capacidad de señalar un grado de excepcionalidad a la continuidad de los días.⁸ Retorno a la escena de la compra de objetos de arte por parte de la abuela Augusta:

Otro día hizo una entrada con más símbolos y melancolía. Era una mayólica que representaba una limosnera argelina, a su lado su hija con un alegre pandero bailaba y rogaba su cuota. Esa pieza hizo visible, hasta su segunda bisnieta en cuya casa se mostraba, el espíritu estoico de la familia, que diferenciaba muy poco sus vicisitudes, pues apenas podía encontrarse signos exteriores de diferenciar los días serenos o gozosos de los tumultuosos o sombríos. Otro día su adquisición adquirió más rango mitológico grecolatino, pasado por el rococó Luis XV. Un amorcillo se sentaba con *langueur* sobre las piernas de una galante pastora, estilo Quentin La Tour. [...] La señora Augusta exhumó de la caja la pieza cazada aquella mañana de cobranza, y paseándose en triunfo por la sala exclamaba: ‘Es un *biscuit* firmado, sólo los *biscuits* muy buenos llevan firmas’. Y su índice señalaba para el follaje y subrayaba: ‘Baudry’, al mismo tiempo que el cupidillo, moroso en la luz, rodaba en la palma de la mano de los curiosos familiares. (Lezama Lima, 1988a: 139)

En lugar del previsible participio pasivo, la écfrasis presenta un insólito uso verbal, el pretérito imperfecto, que subraya la repetición y la continuidad de la acción como si se tratara de entidades vivientes. La filiación con modelos de arte premodernos se observa, de este modo, en la animización de estos objetos y el carácter dinámico de la descripción ecfástica. Por otra parte, si algunas notas en las descripciones de los tejidos, los grabados o las piezas de cerámica exponían la filiación con una concepción del arte

⁸ Así los define Lezama Lima (2010) en una crónica del 1 de octubre de 1949: “Todos los secretos y alegrías del mundo parecen caber en una caja ceñida por papel celofán y trenzada por cordeles con todos los colores. Hay en estos días cierto ardor primitivo, como en los días ingenuos de la permuta, cuando se traía la manta o la piel de zorro para cambiarla por el frasco de aguardiente o el espejo mágico que regala dos vidas” (31-32).

medieval o renacentista, en este caso el procedimiento efrástico se vincula con un modelo propio de la Antigüedad, pues el más célebre antecedente no es otro que la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada* de Homero (versos 478-608), écfrasis paradigmática que ha suscitado numerosos estudios acerca de la mimesis y contiene la *enargeia* como principio fundamental de la épica clásica (Gabrieloni, 2008).

La visión del *biscuit* se superpone al acto de enunciación (aquí de la abuela, en el episodio del grabado la voz del padre) y activa la imaginación del niño produciendo nuevas asociaciones mediante la intervención del recuerdo. Es, en efecto, el mecanismo incorporativo que se encuentra expuesto en el ensayo “Mitos y cansancio clásico”, primera parte de *La expresión americana*, donde Lezama Lima explica los diversos tipos de “enlaces metafóricos”: las asociaciones entre el objeto de arte observado, las palabras oídas y el recuerdo derivan en un “contrapunto animista” a partir del cual el “sujeto metafórico” logra crear una “nueva visión” (2005: 57-88).

En sintonía con el rol gravitante otorgado a la metáfora y la idea de “súbito” presente en su sistema poético, Lezama Lima (2005) define a esas asociaciones como la “sorpresa de los enlaces” y recurre allí también a la imagen de la chispa presente en ambos pasajes efrásticos: “El dato sorpresivo, sorpresa de chispa en un macrocosmos, que busca ansiosamente su par, que se lanza a completar la extensión de una piel que la visión no puede ceñir, pero que la memoria del germen nos acostumbra a saludar como un absoluto” (70). La imagen de la chispa remite metonímicamente a la actividad de la forja y, de este modo, se refuerza la filiación de la estética lezamiana con un régimen de arte premoderno: el artesanado (especialmente en el acoplamiento de la imagen del bachiller y las chispas producidas por el amolador).

La nueva visión que resulta de esas asociaciones reproduce el mecanismo de enlaces retrospectivos ya mencionado, pues el segundo objeto artístico (el *biscuit*) se proyecta sobre el primero (la lámina con los grabados del bachiller y el amolador) a través de la referencia a la imagen de la chispa. Nótese la sobrecodificación de imágenes característica de la poética lezamiana, presente en la écfrasis del grabado: mediante la isotopía de lo estelar y a través del símil se incorpora la consideración acerca del proceso metafórico como una serie de asociaciones y desplazamientos continuos (“la rueda envuelta en un chisporroteo duro, como los rosetones de la lluvia de estrellas en el plenilunio de estío”), y la metáfora como vía de conocimiento (“las chispas se multiplican hasta aclarar la noche”).

Los objetos de arte enmarcan el séptimo capítulo de la novela, en el cual se describe minuciosamente la casa de la abuela Augusta en la calle Prado, donde después de la muerte del Coronel se instala Rialta con sus hijos: “Entre la puerta mayor y la verja, existía otra puerta, muchas veces entreabierta, que reanimaba el zaguán, con la refracción de la luz en los distintos objetos, cuadros, cerámicas, *biscuits*. Desde esa puerta entreabierta se veían, en la pared de la sala, los dos retratos de los abuelos paternos” (Lezama Lima, 1988a: 159). La visión de los objetos de arte durante la infancia de Cemí modela una sensibilidad visual y táctil que se desarrolla plenamente en la adolescencia, junto al ejercicio de la poesía. Esta nueva capacidad perceptiva constituye aquello que al inicio de la novela se advertía como una carencia: recordemos que en su niñez —como ejemplo tenemos la contemplación de una estatua de Santa Flora— Cemí no lograba precisar los objetos y sus vinculaciones con la imagen por no poder establecer relaciones analógicas y diferenciaciones en una dimensión espacial. Por el contrario, en el capítulo XI el acento recaerá en su capacidad para percibir las coordenadas que orientan el ordenamiento (agrupamiento) de los objetos (o las palabras) en el mundo circundante.

La correlación entre la experiencia visual y la poética reaparece en el capítulo XI, cuando Fronesis obsequia a su amigo el poema “Retrato de Cemí”, y éste piensa en retribuir esa “prueba de amistad” regalándole una pequeña llama de plata peruana: “Cemí lo fue a buscar al final de clase, para regalarle una pequeña llama de plata peruana, donde este tierno animal mostraba una graciosa esbeltez, que colgaba de la leontina de su reloj de bolsillo, regalo a su vez de su madre, y que en una ocasión Fronesis había recorrido con delectación, señalando la irreprochable artesanía de aquellos plateros” (Lezama Lima, 1988a: 334). La reciprocidad del sentimiento amistoso recalca en la equiparación valorativa del poema y la llama de plata peruana, especialmente porque a ambos “objetos” se les atribuye la capacidad de dar testimonio de ese sentimiento, es decir, como manifiesta evidencia de la *sympátheia* que, además, aparece en este episodio vinculado a lo misterioso.

La referencia plástica introduce un aspecto propio del barroco americano, pues la alusión a la platería peruana expone el alto valor simbólico atribuido a los metales preciosos en el mundo prehispánico y, a la vez, el grado de sofisticación de estos objetos suntuarios cuyo uso fue muy extendido hacia el siglo XVII. La idea de resonancia recorre el pasaje (“el rostro de Fronesis se fijó para el resto de su vida en las

aguas interiores de Cemí” [Lezama Lima, 1988a: 335]) y actualiza la concepción de los objetos como emanaciones de la interioridad y la afectividad del sujeto, pues ante la ausencia del amigo se afirma: “Lo que en realidad inquietaba a Cemí, era que el misterio de Fronesis había obrado y el suyo no había podido manifestarse por la retirada de su amigo. Lo hubiera calmado que la llama de plata peruana regalada por su madre, produjese en Fronesis la misma resonancia que el poema le había producido a él” (Lezama Lima, 1988a: 335). Cemí considera que no puede responder al poema con otro poema (“eso le hubiera producido a Cemí una desagradable sensación de reciprocidad exterior”) más que con un gesto igualmente noble que “debía producir en Fronesis las mismas resonancias que en él había producido el poema” (Lezama Lima, 1988a: 336). De este modo, el episodio ficcionaliza la concepción lezamiana sobre la imagen —y el mundo como imagen— entendida como el testimonio de una realidad trascendente y refuerza la homologación de estos documentos culturales en cuanto manifestaciones de la *imagen*.

Cada uno de los integrantes de la tríada amistosa está vinculado, además, a un emblema dado por un objeto de arte: la estatuilla de bronce de Narciso (Foción); el flautista del vaso griego (Fronesis) y la estatuilla de Lao Tsé, “el viejo niño sabio” montado en el búfalo (Cemí): “[Foción] señalaba el Narciso y decía: ‘la imagen de la imagen, la nada’. Señalaba el aprendizaje del adolescente griego y decía: ‘el deseo que conoce’, ‘el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos’. Parecía después que le daba una pequeña palmada en las ancas del búfalo montado por Lao Tsé y decía: ‘El huevo empolla en el espacio vacío’” (Lezama Lima, 1988a: 495).

Otro paralelismo entre ambas entidades culturales —poemas y objetos de arte— se encuentra en el episodio que refiere puntualmente la iniciación poética de Cemí, intercalada con sus recorridos por la ciudad de La Habana observando las vitrinas en busca de “alguna figura de artesanía” (Lezama Lima, 1988a: 351). En primer lugar, se establece la correspondencia entre la espacialidad de las palabras y de los objetos: “El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales” (Lezama Lima, 1988a: 351). Posteriormente, se introduce una analogía entre la elección de los objetos en la vidriera con el quehacer poético:

Por la tarde había bajado por la calle de Obispo, y como hacía pocos días que había cobrado su pequeño sueldo, se fijaba en las vidrieras para comprar alguna figura de artesanía. Casi siempre la adquisición del objeto se debía a que ya frente a la vitrina, cuando comenzaban a distinguirse algunos respuntes coloreados, en el momento en que su mirada lo distinguía y lo aislaba del resto de los objetos, lo adelantaba como una pieza de ajedrez que penetra en un mundo que logra en un instante recomponer todos sus cristales. Sabía que esa pieza que se adelantaba era un punto que lograba una infinita corriente de analogía, corriente que hacía una regia reverencia, como una tritogenia de gran tamaño, que quería mostrarle su rendimiento, su piel para la caricia y el enigma de su permanencia. (Lezama Lima, 1988a: 351)

El tópico de la mirada que aísla y fija las palabras/objetos estructura la homologación y la proyección de nuevas imágenes de la hibridación cultural americana. Nos referimos, puntualmente, a la écfrasis de dos estatuillas de bronce —una bacante y un cupido cuya ausencia de arco lo convierte en un ángel— adquiridas por Cemí en el rastro de la calle Obispo en La Habana: “De la vitrina su mirada logró aislar dos estatuillas de bronce. [...] Pero era innegable que las figuras agrupadas en la vitrina, no querían, o no podían organizarse en ciudad, retablo o potestades jerarquizadas” (Lezama Lima, 1988a: 351). Ya en su cuarto de estudio, Cemí coloca entre ambas estatuillas un objeto americano, “una copa de plata maciza que había traído de Puebla” (Lezama Lima, 1988a: 352), agente unificador de ambas figuras. Análoga estrategia de integración se lleva a cabo más adelante con una extensa écfrasis de los grabados de las tabaquerías cubanas en la cual las marquillas de tabaco se incorporan al catálogo de objetos y al repertorio de imágenes que forman parte de la tradición clásica (grecorromana, china, incaica) proporcionando nuevas figuraciones de la confluencia cultural entre lo local y lo universal.

Algunas conclusiones

En los años cuarenta, época en la que comenzaba a elaborar su teoría de la imagen, Lezama Lima escribía ensayos y críticas de arte orientadas a revisar y redefinir el *locus* del arte cubano y latinoamericano concebido aún como copia y remedo de las

estéticas europeas. En esos años publicaba los primeros capítulos de *Paradiso* en la revista *Orígenes* donde, mediante diversas referencias a las artes visuales y la écfrasis de los objetos artísticos, se problematiza la categoría de arte forjada en el seno de la modernidad occidental, su canon de autoridad y sus mecanismos de legitimación, cuestionando, a su vez, la adhesión a un régimen de visibilidad que se funda en la asimetría entre lo europeo y lo americano (Toledo, 2012).

En la novela, el *ut pictura poesis* interpela y, en ocasiones, difumina ciertas dicotomías inherentes a la categoría de arte moderno ilustrado: las distinciones entre forma y función, arte y vida, arte culto y arte popular, actividad intelectual y actividad manual, creación individual y creación colectiva. Además, esta visión crítica entraña, fundamentalmente, un modelo de temporalidad no lineal, concebido a partir de la noción de confluencia, alternativo al que predomina, no sólo en la historiografía moderna, sino también en las distintas vertientes de las vanguardias artísticas europeas.⁹

La propuesta lezamiana tiende, de este modo, a la reconfiguración del régimen de asimetría entre el arte europeo y el americano mediante el cuestionamiento de algunos de los postulados principales sobre la categoría de arte y la problematización de la noción de lo contemporáneo. El motivo del encaje como un espejo y la écfrasis de los tejidos postulan en la novela una visión sobre lo contemporáneo no vinculado únicamente con lo actual, lo nuevo y lo coetáneo, sino como una reactualización del pasado en el presente, una manera de establecer nuevos modos de apropiación con respecto a la tradición. Finalmente, los paralelos y cruces establecidos entre las palabras y los objetos de arte, concebidas como configuraciones espaciales y temporales, articulan una noción de imagen que remite, por un lado, al surgimiento de lo poético y, por otro, a la creación de nuevas figuras de la confluencia cultural.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” (Cristina Sardoy, Trad.). En *Desnudez* (Fabián Lebenglik, Ed.) (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.

⁹ Nos referimos al rechazo hacia el pasado implícita en la noción de “actualidad” y de “futuridad” presente en las vanguardias artísticas europeas y su diferencia con el modernismo y las vanguardias hispanoamericanas (Monteleone, 1989).

- ESCOBAR, Ticio. (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales; Museo del Barro.
- ESCOBAR, Ticio. (2021 [2020]). *Aura latente. Estética. Ética. Política. Técnica*. Tinta Limón.
- FINO GÓMEZ, Carlos Orlando. (2014). *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- GABRIELONI, Ana Lía. (2008). “Écfrasis”. *Eadem Utraque Europa*, (6), 83-108.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. (2011, 31 de enero). “La fiesta en Lezama” (en línea). *Letras Libres*, Libros. Recuperado de <https://letraslibres.com/libros/la-fiesta-en-lezama/>.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván (Ed.). (1998). *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. Centro de Estudios Ramón Areces.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván (Ed.). (2000). *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Verbum.
- GRAMUGLIO, María Teresa. (2006). “Tres problemas para el comparatismo”. *Orbis Tertius*, 11(12). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.202/pr.202.pdf.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- LEZAMA LIMA, José. (1988a [1966]). *Paradiso* (Cintio Vitier, Ed.). ALLCA XX.
- LEZAMA LIMA, José. (1988b [1966]). “Manuscritos de Lezama”. En *Paradiso* (Cintio Vitier, Ed.) (pp. 711-716). ALLCA XX
- LEZAMA LIMA, José. (1998). “Sobre las artes”. En *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. (Iván González Cruz, Ed.) (pp. 286-306). Centro de Estudios Ramón Areces.
- LEZAMA LIMA, José. (2000). “Cuaderno de apuntes (1939-1958)”. En *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima* (I. González Cruz, Ed.) (pp. 31-212). Verbum
- LEZAMA LIMA, José. (2005). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, José. (2010). *Revelaciones de mi fiel Habana*. (Carlos Espinoza Domínguez, Ed.). Unión.

- MONTELEONE, Jorge J. (1989). “La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana”. *Cuadernos de Literatura Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, (4), 37-52. <http://dx.doi.org/10.30972/clt.043301>.
- RANCIÈRE, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- TOLEDO, Carolina (2012, 7-9 de mayo). *La perspectiva plástica en Paradiso de José Lezama Lima* [Conferencia]. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31744>.
- VALÉRY, Paul. (1999 [1924]). “Bordados de Marie Monnier”. *Piezas sobre arte* (J. L. Arántegui, trad.) (pp. 93-94). Visor.