



**José Lezama Lima y René Portocarrero comen arroz con camarón.
Relaciones entre literatura y pintura**

Ezequiel Quintero Gallego

Trabajo de grado de especialización presentado como requisito para la obtención del título de
Especialista en Literatura Comparada: Arte y Literatura

Tutor

Franklin Barreto Ordóñez

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Especialización en Literatura Comparada
Medellín, Antioquia, Colombia

2021

Cita	(Quintero, 2021)
Referencia	Quintero Gallego, E. (2021). <i>José Lezama Lima y René Portocarrero comen arroz con camarón. Relaciones entre literatura y pintura</i> [Trabajo de grado especialización]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Especialización en Literatura Comparada, Cohorte I.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Pedro Antonio Agudelo Rendón

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
1 Las dos cenas.....	8
2 El huevo de Colón	13
3 La cena de doña augusta.....	16
4 Lezama Lima y la pintura.....	19
5 El eros relacionable y la amistad neobarroca	24
Referencias	28

Lista de figuras

Figura 1 La cena.....	15
------------------------------	----

Resumen

El tema de este ensayo es la relación entre literatura y pintura en la obra de un artista y un escritor. El primero es José Lezama Lima con su novela *Paradiso* —en específico el capítulo VII—, donde un gran número de personajes se reúnen en torno a la comida, la mesa y el diálogo en una cena familiar. La cena como motivo literario es el eje articulador del trabajo. El segundo es René Portocarrero, pintor que vivió en La Habana y fue amigo de Lezama, y con el que colaboró en la revista *Orígenes*. Su proyecto pictórico congrega lo cubano de la pintura y lo europeo de las vanguardias. Este realizó una pintura titulada “La cena” en 1942, donde el motivo en mención hace las veces de símbolo neobarroco a través de la representación visual. El cuadro, a pesar de ser más antiguo que la novela, guarda una estrecha relación con el proyecto lezamiano de congregar formas diferentes de imaginar a través del arte, en especial aquellas que dan origen al neobarroco cubano.

Palabras clave: Écfrasis, Literatura Comparada, Motivo literario, Neobarroco.

Abstract

The subject of this essay is the relationship between literature and painting in the work of an artist and a writer. The first is José Lezama Lima with his novel *Paradiso* — specifically Chapter VII—, where a large number of characters gather around food, the table, and dialogue at a family dinner. Dinner as a literary motif is the articulating axis of the work. The second is René Portocarrero, a painter who lived in La Habana, a friend of Lezama with whom he collaborated in the magazine *Orígenes*. His pictorial project brings together the Cuban aspect of painting and the European aspect of the avant-garde. He made a painting entitled "La cena" in 1942, in which the motif in question serves as a neo-baroque symbol through visual representation. The painting, despite being older than the novel, is closely related to Lezama's project of bringing together different ways of imagining through art, especially those that give origin to the Cuban neo-baroque.

Keywords: Ekphrasis, Comparative Literature, Literary Motive, Neo-Baroque.

1 Las dos cenas

“Prepárame la cena, mientras tanto, voy a pintar un ángel más”

Pietro Perugino

En una calle del centro de La Habana hay dos hombres comiendo arroz con camarón. Fuman tabaco pinareño mientras una nube de humo dulzón envuelve sus carcajadas. Se alcanza a escuchar el paladeo de las citas eruditas en la música de sus palabras. Son José Lezama Lima y René Portocarrero. El primero, poeta cubano que dirige la famosa *Revista Orígenes* y el segundo, pintor de ángeles y catedrales. La conversación de esa noche se pasa con ron blanco y comentarios a la obra de Brueghel el viejo, Valdés Leal y Vasili Kandinsky. No puede faltar tampoco alguna referencia a José Martí y a los panes de azafrán de los egipcios. Es tarde, y estos viejos compadres celebran el motivo que nos congrega a todos desde el origen de los tiempos: la cena.

En esta reunión habanera ambos artistas coinciden en la comida, la cena y la relación entre palabra e imagen. Estos son motivos y confluencias que pueden ser rastreados tanto en la obra literaria del primero, como en la obra pictórica del segundo. La unión entre lo que nombramos y lo que vemos adquiere solidez y sentido cuando José Lezama Lima y René Portocarrero se sientan para dar comienzo a la *obertura palatal*.

Pero vayamos a la imaginación para reconocer a los ancestros de la cocina cultural que nos ayudan a entender un poco más esta reunión. Si rastreamos este motivo, la quilla del barco atraca en playas occidentales. George Steiner (1996) en *Two suppers* dice que nuestra civilización es cara a dos cenas, a dos momentos históricos donde se definió nuestra forma de pensar y su relación con la muerte: la última cena de Jesús de Nazaret y la última cena de Sócrates en el *Banquete* de Platón. De ambas sabemos que inician con diálogo acompañado de alimento y terminan en muerte. ¿Cómo es que una acción tan cotidiana viene a definir la manera en que los hombres se acercan a la realidad? En estas dos cenas están los dos modelos antropológicos que han originado el *ethos* occidental. De ambas cenas se podría analizar la rendición del individuo ante la ley como anarquía, la impresión de un proyecto que tiende a la bondad, la sucesión discipular en términos de perpetuación del mensaje, la dificultad moral de ambas propuestas; en fin, muchas aristas son las que aparecen en el simple acto de sentarnos juntos a comer. Todo lo anterior es desarrollado por

Steiner en su ensayo con mayor profundidad. Pero aquello que quiero hacer notar es lo significativo del símbolo para la cultura y cómo este elemento será un *leitmotiv* en la literatura mundial.

Demos algunos ejemplos que luego serán importantes para volver a La Habana y sentarnos con ellos a la mesa. Se relata en el Canto IV de la *Odisea* la llegada de Pisístrato y Telémaco al palacio de Menelao. Un banquete nupcial se celebra por las bodas de Neoptólemo y Hermione, el primero hijo de Aquiles y la segunda hija del Átrida. Gozaban del festín mientras un aedo cantaba y dos payasos alegraban la fiesta. Al enterarse el rey de que venían invitados mandó a preparar la mesa haciendo honor a la hospitalidad helénica:

Una sierva, a este punto, llegó con un jarro de oro,
en sus manos el agua vertió sobre fuente de plata
y les puso delante una mesa pulida; la honrada
despensera, trayéndoles pan, colocolo a su lado
y otros muchos manjares sirvió que en reserva tenía.
Asomó el trinchador bien en alto sus platos de carne
de distintas especies, les puso las copas de oro
e invitólos así Menelao, el de rubios cabellos.

(*Odisea*, IV, 52-59)

En esta cena griega se procede desde el anonimato. El anfitrión invita a saciarse con manjares y vino. No importa quiénes lleguen; luego de comer podrán decir sus nombres y a qué vienen. Menelao los agasaja sin saber que son hijos de sus compañeros en la Guerra de Troya. Helena aparece luego para reconocerlos y mostrar sus mañas de hechicera vertiendo droga egipcia en sus vinos con la intención de que no estén tristes. El sentido de este motivo en los griegos tiene su clave en la hospitalidad. *Celebremos alegres junto a comensales desconocidos. Podrían ser dioses que tocan a la puerta*. Estas costumbres permanecen aun en los banquetes aristocráticos de Platón y se van a ver luego confundidos con la caridad y el amor de los cristianos.

En la última cena del Cristo, narrada por San Juan de Patmos, la comunión en torno al pan se sigue repitiendo. Esta vez Jesús lava los pies de sus discípulos enseñando que el señor y el ciervo están al mismo nivel (Jn 13:16). *Soy capaz de cuidar tu dolor y humillarme, porque al final ambos somos hijos del Padre*. Luego, este revela quién lo traicionará y mojando el pan en vino lo entrega a Judas Iscariote, que de inmediato es poseído por el demonio. Dice el Maestro de Galilea alzando la voz: “No hablo de todos vosotros; yo sé a quienes he elegido; mas para que se cumpla la

Escritura: el que come pan conmigo, levantó contra mí su calcañar” (Jn 13:18). Este pasaje, que además de tener un contenido religioso posee uno literario, enseña que es necesario repartir el amor incluso con los traidores. Muchos siglos después, el poeta César Vallejo escribirá con resignación en “La cena miserable”: “Y cuándo nos veremos con los demás, al borde/ de una mañana eterna, desayunados todos” (1979, p. 37). El *telos* cristiano se magnifica con la poesía y hace parecer imposible su cumplimiento.

La esposa grecolatina bailará con el esposo judeocristiano durante milenios. Su danza no ha cesado, pero sigue transformándose el ritmo, el movimiento, la apariencia y el sentido. Si anulamos el tiempo, ejercicio propio de la literatura comparada en su faceta diacrónica, podemos llegar con facilidad a las naos que encallan en el Nuevo Mundo. Esos barcos que, además de españoles bastardos, traen un idioma y con él una cultura, una forma de imaginar, más medieval que otra cosa. Pero también llegan allí sabores, recetas de abuelas castellanas, ingredientes bovinos y especias robadas en asaltos marítimos. Llegarán muchos años después las obras del Siglo de Oro: don Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, el Conde de Villamediana; el oro de la lengua, su forma más perfecta. Aunque cabe aclarar que, como todo en América, su lectura llegará amplificada en las voces de un Inca Garcilaso de la Vega, una Sor Juana Inés de la Cruz y un Hernando Domínguez Camargo. La imaginación española, es decir europea, se verá travestida por los poetas del barroco colonial americano. La cena no se celebrará en los banquetes de la poesía solo con queso manchego, uvas, pan y vino. La flor dorada de la piña, el humo picante del tabaco, el oro verde del aguacate, el grano duro del maíz, tantos sabores conocidos por unos y gastados por otros adquieren una dimensión novedosa al combinarse. Es desde esta tradición —que además se encontrará luego con los tubérculos contrabandeados de los africanos— que nuestros dos cubanos comenzarán a desatar el río de la lengua y la mirada neobarroca. Y no solo ellos, la literatura latinoamericana toda. Habla Lezama:

En el banquete literario, el americano viene a cumplir la función del que realiza la prueba mayor. Después de las bandejas que traen el horneado, las frutas sonrientes y el costillar auroral del crustáceo, viene la perilla postrera, como podía haber sido el confitado o crema para barrer con el aceite o la pella, que sirve de intermedio entre el fuego y el estofado. El occidental, amaestrado en la gota alquitranada, añade el refino de la esencia del café, traído por la magia de las culturas orientales, que trae el deleite de algunas oberturas a la turca realizadas por Mozart, o la referencia que ya hicimos de algunas cantatas alegres en que se

entretuvo el majestuoso divertimento bachiano. Era esa esencia como un segundo punto al dulzor de la crema, un lujo occidental que ampliaba con esa gota oriental las metafísicas variantes del gusto. Pero a esa perfección del banquete, que lleva la asimilación a la cultura, le correspondería al americano el primor inapelable, el rotundo punto final de la hoja de tabaco. El americano traía a ese refinamiento del banquete occidental, el otro refinamiento de la naturaleza. El terminar con un sabor de naturaleza, que recordaba la primera etapa anterior a las transmutaciones del fuego. Con la naturaleza, que rinde un humo, que trae la alabanza y el esencial ofrecimiento de la evaporación. (1975b, pp. 351-352)

En sus palabras residen dos asuntos insoslayables: el banquete americano como mestizaje de culturas —invitando incluso a Oriente con los árabes y chinos en textos posteriores— y el retorno insólito a la naturaleza —tesis que será explicada luego con el concepto de *sobrenaturalidad*, que quiere decir restitución poética de la Unidad—. Para Lezama “[e]n todo americano siempre hay un gongorino manso” (1975, p. 348); un pasado barroco late en nuestra cultura al ser hijos de una naturaleza exuberante. La primera idea no está muy lejos de la transculturación que pensó Ángel Rama (1982) o la heterogeneidad glosada por Eduardo Coutinho (2004). En América y, con conocimiento de causa en América Latina, la constante ha sido la cena entre culturas. Algunas más violentas que otras, muchas con sabores más ricos que otras. Quisiera proponer este concepto para ser desarrollado en la crítica de obras literarias apoyado en el proyecto comparatista, que a fin de cuentas es un proyecto universal y humanista de amistad entre los pueblos. El sentido de sentarse junto a otro, como en su momento lo hizo don Quijote y Sancho Panza en el banquete de los duques (Cervantes, 2004, [II, 31]), es intentar penetrar en el imaginario de aquellos que están al otro lado de la mesa. Y la manera más fácil y deliciosa es dejar entrar las cosas por la boca. Ante esto hay un ejemplo: en el libro de Ezequiel, Yahvé envía al profeta un mensaje luego de la procesión simbólica que este presencia en el desierto, misma a la que asistirá Dante en el Purgatorio (2004, [*Purgatorio*, XXIX]). Un rollo de pergamino descende del cielo. Por sus dos caras están escritas palabras de lamentación. Ezequiel abre la boca y lo traga. “Y me dijo: Hijo de hombre, alimenta tu vientre, y llena tus entrañas de este rollo que yo te doy. Y lo comí, y fue en mi boca dulce como miel” (Ez 3:3). El símbolo judío —recordemos que el profeta y su libro son un símbolo a su vez del castigo a Jerusalén— induce al paladeo del conocimiento, que es en definitiva lo que yace tras cada cena.

En el *Asno de oro* de Apuleyo, en *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, en *Macbeth* de Shakespeare, en el *Poema Heroico a San Ignacio de Loyola* de Domínguez Camargo, en el *Libro de cocina* de Sor Juana, en *Cien años de soledad* de García Márquez y en tantas obras a lo largo y ancho del planeta se alude al motivo de la cena. Lezama Lima (2015) lo hace en el capítulo VII de su novela *Paradiso* y René Portocarrero (1942) lo plasma en una de sus pinturas de los *Interiores del Cerro*. Este último ejemplo demuestra además que la imaginación trasciende los límites formales, pues las imágenes de la cultura se manifiestan de forma interartística. En este punto es donde tiene validez la literatura comparada, que traza puentes entre la literatura y otras artes. ¿Cómo dialoga el motivo de la cena en el ámbito literario y pictórico? Esto es lo que nos mostrarán Lezama y Portocarrero, con risueña benevolencia, en la mesa de un restaurante donde se alcanzan a escuchar el ritmo de las olas que golpean el malecón de La Habana Vieja.

2 El huevo de Colón

“Una crítica que sea creadora, es decir, que engendre en el espectador un acto naciente, un centro de simpatía radiante, tiene que partir del animismo de lo cohesivo”

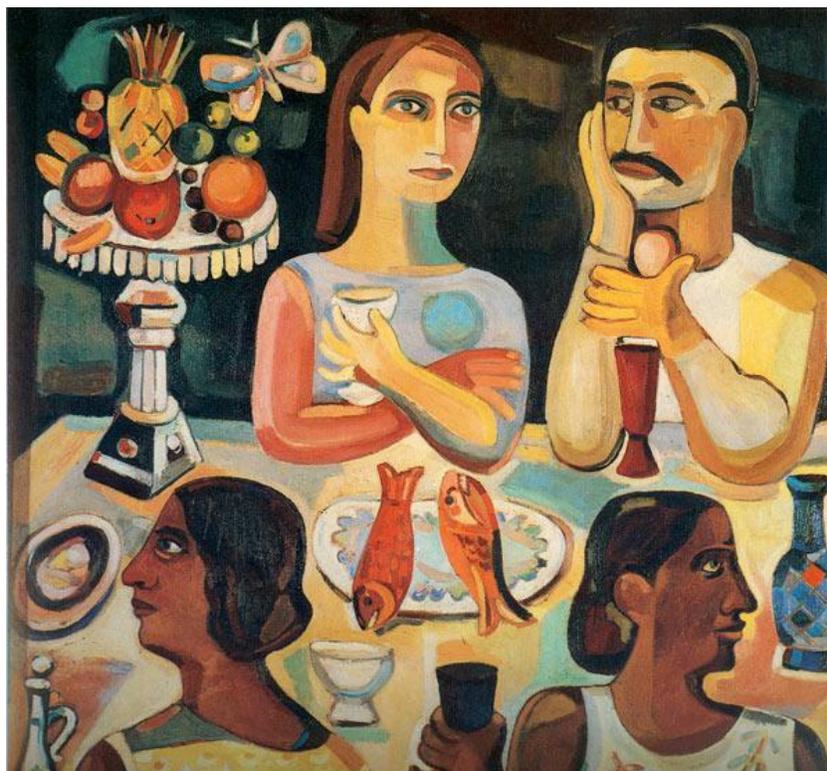
José Lezama Lima

Sobre el Almirante de *la mar oceana* se cuentan muchas historias, unas fantásticas, otras fieles a la realidad, pero pocas tan atinadas como “el huevo de Colón”. Cuenta Girolamo Benzoni en su *Historia del Nuevo Mundo*, que Cristóbal Colón se encontraba sentado a la mesa con algunos comensales. Uno de ellos, bien impertinente, le espetó: “Señor Colón. Al fin y al cabo, si usted no hubiese descubierto las Indias, otro marinero español, igual de avezado en las artes de la navegación, la cosmografía y la literatura, habría dado con esta tierra de promisión y maravillas”. El Almirante, con una cara que combinaba asco y pesar, exclamó: “Traedme un huevo, ya mismo”. El cocinero, impávido, lo puso frente a sus narices y todo el mundo guardó silencio. “Reto a cualquiera de esta mesa a poner este huevo en pie sin la ayuda de otra cosa más que su ingenio”. Muchos intentaron buscar el equilibrio, cual si estuvieran en la línea ecuatorial, otros tantos lo hicieron girar hasta el punto de verlo resbalar por la mesa y correr el riesgo de romperlo. Los intentos fueron vanos. El comensal impertinente sudaba y se secaba la frente con intranquilidad. Mientras tanto, el Almirante ostentaba una risa superba; acto seguido tomó el huevo y dándole un golpecito tenue contra la mesa en la curvatura mayor, este se resquebrajó y formó una base sobre la que se detuvo en un equilibrio imperturbable. Todos quedaron confundidos por un segundo, pero el ejemplo había dado un manotazo a la cara de los estúpidos: “después de hecha y vista la hazaña, cualquiera sabe cómo hacerla”, terminó diciendo.

Ese huevo mágico y alegórico está presente en la cultura latinoamericana de forma irrefutable, tanto es así, que la pintura que motiva estas palabras lo traza con delicadeza. Hablo, por supuesto, de *La cena* (1942) de René Portocarrero. La escena amerita una compleja descripción: en un cuarto de paredes opacas hay una mesa servida con extrema sutileza. Solo cuatro personas asisten a la cena. En un lado, dos mujeres negras contrarían sus miradas. Labios gruesos y cabelleras abundantes, pero compactas. Sus pieles son de ébano, madera dura para forjar una canoa. Algo en ellas no es del todo claro, ancestros con los ojos claros y ancestros fumadores de tabaco

se combinan en sus facciones. Una de ellas sostiene, con la mano izquierda, un vaso azul con licor de piña. ¿Hacia dónde dirigen sus miradas? ¿Qué del otro lado se encuentra aguardando? O, más bien, ¿qué evitan sus ojos magullados? No quieren verse entre negras, ni contemplar la cara de los otros. Al parecer, han sufrido mucho. Al frente de las matronas está una pareja de criollos, su piel es de una blancura que soporta el amarillo y el color de la carne. Ahora son hombre y mujer, no ya mujer y mujer. Las caras se ven completas, pero la misma sombra de muerte e incomodidad les cruza la mirada. Estos tampoco se quieren ver. Con un poco más de orgullo y altivez miran en direcciones contrarias, pero que se cruza. El hombre, con un bigote negro que le cubre los labios, sostiene el huevo con la mano izquierda. No lo agarra, simplemente lo sostiene en la unión de su dedo índice y pulgar. Imperturbable y equilibrado, el huevo mantiene la unidad del cuadro y crea un punto de concentración energético, donde se solidifica lo inestable; si el huevo cae, el cuadro desaparece. Por su parte, la mujer, cruzada de brazos, toma con delicadeza una copa de vino. El perfil de su rostro recuerda lo difícil de Da Vinci, pero los colores y la redondez de su seno hablan de la abstracción que tiende a la pureza. En los detalles y contornos se encuentra nuestra naturaleza barroca. Es un rumor oculto que todo americano siente en sus entrañas a la hora de la cena. Otro símbolo de la contrariedad está presente. Dos peces anaranjados apuntan su cabeza en dirección de las dos parejas. Es otro centro, otro foco de tensión y confluencia. No hay platos ni cubiertos para servirlos y tampoco nadie parece dispuesto a tomarlos. Es como si todas las miradas se evitaran y una línea invisible comunicara, a través de la refracción y la oblicuidad, todos los puntos de conexión entre lo aparentemente disímil. El hilo que Ariadna deja en el laberinto se curva, se tensa y se extiende creando la continuidad dentro de lo discontinuo. Así, la mariposa revolotea en su levedad por entre la piña, la toronja y el mamey. Algunos murrapos y unos cuantos limones se suspenden en el aire anunciando la precipitación. La hipersensibilidad del tiempo barroco se contiene un instante para, como diría Lezama, dejarse definir.

Figura 1
La cena



René Portocarrero. *La cena*. 1942. Óleo sobre lienzo. 84 x 98 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

3 La cena de doña augusta

“*El poeta es el hombre que, en su boca, sin hablar, siente el sabor de las palabras*”

Paul Claudel

En el capítulo VII de la novela *Paradiso*, José Lezama Lima vuelve sobre el motivo de la cena. Esta unidad temática errante (Orea, 2018), que se desperdiga a lo largo y ancho de la literatura —como lo vimos en el primer apartado—, es el punto de unión entre pintura y literatura. En este caso los comensales son numerosos y la comida que aparece sobre la mesa es un verdadero banquete pantagruélico. Proyectemos en la imaginación, por unos instantes, la cena que nos ofrece Lezama y veamos cómo la plasticidad de sus palabras nos lleva al reino simbólico de la forma y el color.

El espacio donde todo acontece es la casa, uno de los símbolos más importantes en la novela, pues remite a lo familiar, al hogar, a la estirpe y es, en últimas, el *topos* donde la trama y la fábula giran sobre sí mismas. En este caso es la de doña Augusta, ubicada en el Paseo del Prado en La Habana. Allí se reúnen los criollos de la familia Cemí Olaya para degustar de las maravillas culinarias de la buena cocina cubana. Son las ocho y media de la noche de un noviembre frío, Baldovina, la aya, dispone los manteles sobre la mesa que están en el gran salón del comedor. Doña Augusta, la madre de Rialta y abuela de José Cemí, invita a la mesa a los comensales, que esta vez se reúnen con motivo de la visita de su otra hija, Leticia, y su esposo, el médico Santurce, junto a sus dos hijitos. Asimismo, se presenta Demetrio, hermano de Augusta; Alberto, el tío preferido de nuestro protagonista José Cemí y las otras dos hijas de Rialta, Violante y Eloísa. La matrona y el invitado de la otra familia —Santurce— se sitúan en las dos cabeceras de la mesa principal y los cinco niños en una mesa apartada y más pequeña.

La cena abre con la menestra chisporroteante de humo que se sirve sobre un mantel de encaje y vajilla de redondel verde con blanco. Es de notar que cada detalle sobre la mesa agrega un sentido de plasticidad a la imagen verbal y torna a la materia en objeto *artizado*. La sopera metalizada con sopa de plátanos, tapioca y rositas de maíz es la *obertura palatal*. La degustación de esta entrada se mezcla con paladeos de Santurce, Demetrio y Alberto a Hipócrates, José Martí, Pablo de Tarso y Felipe II. Es así como la cultura del *gourmet* se compagina con la cultura del

lector. Los personajes de esta cena, además de ser vastos conocedores del ámbito universal, son conscientes de que ningún hecho, por más disímil que parezca, no deja de estar emparentado. Sobre esta confluencia pesa, de alguna forma, una *cantidad hechizada*.

El segundo plato, el fuerte, es un *soufflé* de mariscos. En la olla, los langostinos se cobijan con un vapor de blanco coral y una pasta de camarones gigantomas lucha en el interior con el pescado emperador. Las langostas rojas dan un toque congruente a la matización del blanco y el rosado para agregar a la mesa una crema pintoresca. “Después de ese plato de tan lograda apariencia de colores abiertos, semejante a un flamígero muy cerca ya de un barroco, permaneciendo gótico por el horneado de la masa y por las alegorías esbozadas por el langostino” (Lezama, 2015, p. 324) se logra entender que el tiempo de la comida en Lezama no es solo momento de lo nutritivo para el aparato digestivo de los personajes, es también espacio para el diálogo edificante que nutre el espíritu y permite el juego regocijante del conversador criollo y culto. Ante esto, Cintio Vitier, en sus notas críticas a la edición de Archivos de *Paradiso* dice que la aplicación de categorías estilísticas europeas a la comida consiste en la estrategia lezamiana del disfrute, que da un mayor sentido a la asimilación de la esencia a través de la mezcla de sabores con rasgos monumentalizados de la historia, procedimiento que solo es posible una vez la cultura europea es digerida por el poeta para transformarla en lo cubano propio, neobarroco y original (Lezama, 1988, p. 482).

Aproximándose al cierre, aparece una ensalada con mayonesa amarilla y espárragos. Luego, Demetrio deja caer la remolacha morada en el mantel cremoso y Lezama nos introduce en la estética del tejido manchado y el juego irónico de Alberto que cubre con los caparazones de los langostinos las vetas sobre el bordado. El púrpura contrastante se desenfoca y se pone de manifiesto un pavo amarillo bañado en mantequilla, vinoso y almendrado con ciruelas. Esta literatura, además de entrar por los ojos, hace chirriar la alfombrilla de la lengua (Lezama, 2015, p. 321) y activa, *ipso facto*, el sentido olfativo que le da una tercera dimensión a lo evocado por el lenguaje.

Ultimando, doña Augusta revela un postre de sencillez criolla: crema helada con coco, piña, leche condensada y anís. Lo dulce, lo salado, lo aceitoso, lo duro y lo blando, todas las texturas y los sabores se regocijan en la imagen total de la cena. Sin embargo, un último detalle sale a relucir para crear otro puente infranqueable con la pintura de Portocarrero. Baldovina, por orden de su señora, trae a la mesa el frutero colorido, la cornucopia habanera del altar de Santa Bárbara-Changó rebosada de manzanas, peras, mandarinas y uvas (p. 326). Falta la mariposa revoloteante y el huevo

de la gravidez, pero es evidente que aquellos trazos de *los Interiores del Cerro* perviven en su imaginación a la hora de *artizar* las palabras en este pasaje de *Paradiso*. La congregación sacra y simbólica finaliza con el café, unos tabacos y las olas que retumban con su brisa graciosa sobre el Malecón.

4 Lezama Lima y la pintura

“Enseñame a buscarte y muéstrate al que te busca”

Anselmo

En la calle Trocadero 162 bajos de La Habana, Cuba, hay un ventanal que deja ver el interior de una casona fresca. Adentro, un hombre de dimensiones hiperbólicas fuma un tabaco del tamaño de una canoa siboney. Desde lejos parece una biblioteca que camina. A su paso va dejando libros desperdigados por el suelo, envuelto entre el humo y las carcajadas estentóreas. Estoy hablando, por supuesto, del etrusco de La Habana: José Lezama Lima.

Esta casa que se nos presenta puede ser emparentada con aquella de doña Augusta en *Paradiso* o con alguna de *Los interiores del Cerro* de René Portocarrero. El espacio de la casa, símbolo del fuego y de la infancia, evoca lo cubano universal en la confluencia de lo real y lo imaginado en su dimensión estética. La historia de lo familiar entra en contacto con el mundo de la cultura para señalar conexiones súbitas dentro de la órbita de la condición humana. Además, la idea de la casa “tiene su raíz en la forma interna” (Lezama, 1977, p. 1142). En *La cena* y en *Paradiso* la “imagen es una prolongación de la casa trasladada al hecho de las dimensiones de la tela” (p. 1143), es decir, *materia artizada*.

Allí dentro está Lezama preparando un artículo de crítica pictórica para uno de los números de la revista *Orígenes* en la que participan, entre muchos otros, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Fina García, Cintio Vitier, Ángel Gaztelu y, cómo no, el pintor de ángeles y catedrales, René Portocarrero. En su rostro se ve una risita socarrona mientras hace garabatos en un cuaderno.

A propósito de su papel en la cubana publicación, el ensayista José Prats Sariol (1996) dice que tal vez Lezama sea el mejor crítico de arte del *Grupo Orígenes*. Esta idea se avala, según él, por “la preeminencia del sentido visual en toda su obra y el ejercicio ininterrumpido de la crítica, sobre todo de pintura, desde fines de los años treinta hasta los setenta” (p. 9). Y dicha idea no está alejada de la realidad, pues la obra de Lezama se soporta en el principio poético de la *imagen*. Ante la idea teologal de la pérdida del paraíso por el pecado original y la consecuencia de lo inaccesible de la naturaleza, es preciso buscar la forma, en palabras de Lezama, para llenar el vacío que nos distancia de las cosas. Es así como el poeta debe crear la *sobrenaturaleza* y nombrar lo perdido con imágenes. No en vano, desde *Muerte de Narciso* [1937], su primer poemario publicado, hasta

Fragmentos a su imán [1977], obra póstuma donde están escritas sus palabras de resurrección, la imagen tiene la cualidad de inventar el mundo y poblarlo de objetos universales, tal como en el sueño inducido por la flor del borrachero a un matrimonio entre nominalistas y realistas.

Con esta idea, Prats hace una compilación de todos los artículos de crítica de arte aparecidos en diversas publicaciones, en un libro llamado *La materia artizada* (1996), concepto que Lezama dice retomar de los antiguos y que consiste en seleccionar una materia de la realidad para afinarla y definirla a través del arte hasta conseguir *artizar* un objeto, inventando su metafísica espacial, es decir, trazando un universal en carne viva.

La conexión de Lezama con la pintura es más que evidente, y no solo con los pintores de su época —Wilfredo Lam, Mariano, Víctor Manuel, Portocarrero, Amelia Peláez, etc.— sino con la pintura y el arte visual de todas las épocas de la cultura occidental y oriental. No es extraño encontrar en *La expresión americana*, *Tratados de La Habana*, *Paradiso* o *La cantidad hechizada* referencias a Brueghel el Viejo, Jan van Eyck, tapices pompeyanos, los colores de Murillo, el primitivismo de Rousseau el aduanero, esquelas a Henri Matisse y tantas más referencias a Durero, Goya, el grabado chino y el arte abstracto de Vasili Kandinsky. Debo aclarar que estas no son las únicas formas pictóricas mencionadas por Lezama, pero si se intentase ser totalizante, la lista superaría fácilmente la docena de páginas.

Esta conexión de Lezama con la pintura crea un punto de encuentro con la labor de Portocarrero. No solo comparten el motivo de la cena como lo hemos repetido y mostrado tanto ya, sino que en ellos la plasticidad de la palabra y la plasticidad de la imagen, adquieren dimensiones hermanas. Esto podría ser explicado desde un ejercicio semiótico de transducción (2016, p. 180) o desde un ejercicio de poéticas comparadas, sin embargo, esta confluencia tiene que ver con la historia de la imaginación y el mestizaje espiritual que llegó con las carabelas cargadas de blancos y negros a un territorio donde la naturaleza y los dioses eran la misma cosa. Estoy hablando, por supuesto, de la conquista del Nuevo Mundo en la visión del Almirante Cristoforo Colombo y del espíritu barroco que se arborizará en el Virreinato, convirtiéndose en un barroco americano y luego en un neobarroco latinoamericano.

Como lo han señalado tantos historiadores del arte, el Barroco como época en el paradigma europeo habla del desengaño frente al hombre renacentista y el temor inabarcable que crea el infinito universo. Si bien muchas veces estos motes históricos pueden ser reduccionistas, ya que miden con el mismo rasero a multiplicidad de artistas, son de utilidad para enmarcar un periodo de

la humanidad bajo un sentimiento de época. Esto se logra evidenciar en la repetición de ideas y las formas recurrentes de la imaginación. En el caso del Barroco una idea se impone: se puede acceder a lo espiritual a través de lo material.

Al Nuevo Mundo no llegó esta idea de inmediato, pues los conquistadores traían en sus cabezas las taras medievales del clero y los libros de caballería. Sería después —cuando el Siglo de Oro español viajara de contrabando en los barcos— que las ideas del Barroco harían hacienda en las mentes precisas. El proceso convulso de la Conquista y la edificación de los Virreinos, posteriormente, darían paso a la obra de autores como Garcilaso, Cervantes, Góngora, Quevedo y tantos más, metamorfoseados en las figuras del Inca Garcilaso de la Vega, Hernando Domínguez Camargo y Sor Juana Inés de la Cruz. Este Barroco, el americano, se convertirá en un arte de contraconquista fundado en el mestizaje racial, el cruce de culturas, la naturaleza exuberante (materialidad-nominalismo) y el sentido de descentramiento. Pasamos de lo prehispánico a lo barroco, de las antiguas tribus y civilizaciones a la cena matrimonial entre lo indígena, lo europeo y lo africano.

Lezama no era ajeno a esta parte de la historia. En su libro *La expresión americana* [1957] se dan pistas para entender la forma de imaginar de una generación en Cuba y, por qué no, buena parte de los escritores latinoamericanos. Allí plantea muchos de los puntos que ya he señalado, pero además acuña varios conceptos de interesante lectura. En *La curiosidad barroca* habla de la *tensión* como un “impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo” (1977, p. 304). Esto es evidente en el pasaje de la cena de doña Augusta en *Paradiso* y en *La cena* de Portocarrero. Ambos impulsos buscan las formas, sea con los trazos o las palabras cargadas de plasticidad descriptiva, y su *telos* o más bien su *hipertelia*, usando otro concepto caro a Lezama, son la consagración de un símbolo. En conexión con esto, Gilbert Durand explica que el mundo también puede ser representado en la conciencia de forma indirecta a través de las imágenes y alude al símbolo como “todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir” (1968, p. 13). Lo inefable, lo imposible de percibir es un tema del arte, la magia, la metafísica y la religión. Tanto en Lezama como en Portocarrero estas palabras sobre el símbolo se cumplen, pues la dimensión poética de este hace presente lo ausente en la *materia artizada*. La búsqueda, también desde la perspectiva lezamiana, consiste en hallar lo invisible en lo visible.

Otra idea atinada se refiere al *plutonismo*, que no es otra cosa sino hacer aparecer la cornucopia de Changó en medio del mundo teológico y cerrado de la tradición católica, es decir, un fuego interno que amalgama a las culturas, por dispares que sean. Los negros se sientan con los criollos y departen sobre los símbolos de los peces de Afrodita y Eros, que son también los peces secretos —Ichthys— de los adoradores del Cristo. Los símbolos de lo acuático y lo estelar, el pez y la mariposa, también están en la casa de José Cemí cuando este tiene una discusión con su madre Rialta en el capítulo IX de *Paradiso* (2015). Estos juguetes conceptuales los retomará Severo Sarduy, discípulo del misterio barroco y lezamiano, en su ensayo *Barroco y neobarroco* (2011) desde una perspectiva estructuralista, con ideas que desde la lingüística apuntan a resolver el problema entre significado y significante en todo este fenómeno latinoamericano. Pero retomando otra de las ideas de Lezama, que tiene que ver con la comida y la degustación de la buena cultura, en el nacimiento de la *expresión criolla* está “el banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, [que] es de jubilosa raíz barroca” (1977, p. 310). Este banquete, en el neobarroco, se expende con el peso de cinco siglos de cultura y se renueva con la experimentación formal de la novela y la poesía en el siglo XX:

Doña Augusta destapó la sopera, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. —Los he querido rejuvenecer a todos —dijo— transportándolos a su primera niñez y para eso le he añadido a la sopa un poco de tapioca. Se sentirán niños y comenzarán a elogiarla, como si la descubrieran por primera vez. He puesto a sobrenadar unas rositas de maíz, pues hay tantas cosas que nos gustaron de niños y que sin embargo no volvemos a disfrutar. Pero no se intranquilen, no es la llamada sopa del oeste, pues algunos gourmets, en cuanto ven el maíz, creen ver ya las carretas de las emigraciones hacia el oeste, a principios del siglo pasado, en la pradera de los indios sioux —al decir eso, miró la mesa de los garzones, pues intencionadamente había terminado su párrafo para apreciar cómo se polarizaba la atención de sus nietos. Sólo Cemí estiraba su cuello, queriendo perseguir las palabras en el aire, miraba después a sus otros primos, asombrado de que no escuchasen la flechita que su abuela les había lanzado.

...

Después de ese plato de tan lograda apariencia de colores abiertos, semejante a un flamígero muy cerca ya de un barroco, permaneciendo gótico por el horneado de la masa y por las alegorías esbozadas por el langostino, doña Augusta quiso que el ritmo de la comida se

remansase con una ensalada de remolacha que recibía el espatulazo amarillo de la mayonesa, cruzada con espárragos de Lubeck. (Lezama, 2015, p. 324)

Desde el banquete de Sócrates hasta el banquete de Jesús de Nazaret, pasando por todos los banquetes de la historia, se llega al ágape cubano donde los sabores africanos se mezclan con los indígenas, los españoles, los egipcios y los chinos que transforman su sabor en las rutas arcanas de la lengua. Comer es amar y recordar a los primeros hombres que se sentaban juntos en torno al fuego a degustar el sabor de las palabras. El neobarroco consiste en este encuentro, cosa que nuestros escritores y artistas no ignoraban. Cenar y degustar los sabores ajenos para transformarlos en la cocina del nuevo barroco devorador de la cultura era su propósito central. No en vano usaron la imagen omnímoda, como la llama Lezama, para *tensionar*, *plutonizar* y modificar la imaginación. Su único fin era sustraer de lo visible la dimensión simbólica de lo invisible. Indudablemente lo lograron.

5 El eros relacionable y la amistad neobarroca

La amistad entre Lezama y Portocarrero aparece con un recuerdo de la adolescencia, en donde el poeta en potencia visitaba al pintor primerizo. Cada vez que iba a saludarlo a su casa se encontraba con el padre que recordaba la décima calderoniana y respondía así a la pregunta por la salud de su joven hijo: “Está bien, sigue pintando” (1975b, p. 1148). Sin embargo, más tarde, la imagen del padre se combina con la imagen de la madre, pero esta vez en un sentido funesto. Lezama recuerda el día cuando recibieron la noticia de la muerte de la madre de Portocarrero y la visita a la provincia de La Regla, donde estos tenían una finca. Esas experiencias se cruzaron con el sentido del arte y se volcaron en los lienzos a manera de arquetipos. Lezama dice que la mariposa, el ángel y el tronco son fenómenos que el espíritu *artiza* basándose en el *eros relacionable*.

Es así como José Lezama Lima y René Portocarrero fundaron desde su juventud una relación de amistad. A lo largo de ese viaje inmóvil se dieron cita en revistas, pinturas, ensayos y, sobre todo, en comedores. En aquella confluencia a lo largo de sus vidas Lezama escribió tres ensayos sobre la obra pictórica de su amigo: el primero, *Máscaras de Portocarrero*, sobre el *Cuaderno de máscaras*, serie de ilustraciones referentes a las fiestas carnavalescas efectuadas antes de la Semana Santa en Cuba y que data del 10 de julio de 1955. El segundo, *René Portocarrero y su eudemonismo teológico*, que comenta los *Interiores del Cerro*, serie de pinturas donde la sustancia de los ángeles se manifiesta a través de los principios eidéticos de su imaginación, aparece fechado en septiembre de 1942 y, al igual que el primero, están compilados en el libro de ensayos *Tratados de La Habana* de 1958. El último se titula *Homenaje a René Portocarrero*, donde el maduro Lezama Lima, en mayo de 1962, realiza un comentario continuo a la obra de Portocarrero desde sus inicios hasta el año en que se publica el texto en el conjunto de ensayos *La cantidad hechizada* de 1970. En este homenaje se analizan los momentos estéticos del pintor, su transformación y la relación con referentes como Francisco de Goya, El Greco, Los Hermanos Limbourg, Paul Klee, Vasili Kandinsky, Velásquez, Mondrian, el grabado chino del antiguo taoísmo e incluso con las esculturas barrocas de Aleijadinho, ejercicio comparatista que enriquece la visión sobre el universo visual de ambos.

Para Lezama, en el arte del pintor hay resonancias del “barroco americano, la iglesia bizantina, la liturgia cismática griega, el castillo medioeval [que] están siempre en la lejanía de la visión” (1975b, p. 1141). Dicha mención a tan variados hechos de la cultura son también

referencias a su sistema poético, que recurre a la visión del pasado histórico para rescatar lo esencial simbólico y acoplarlo a su poesía. A esto se suma lo que dice sobre el amor en su obra: “La naturaleza, reto del mundo fenoménico, y la sobrenaturaleza, mundo de símbolos en devenir, empezaban a tocarlo con la voracidad de un Eros de conocimiento plástico” (p. 1149).

Lo anterior me permite regresar a la fundación de Occidente en las dos cenas que refiere Steiner (1996), pero con una ampliación: luego de la última cena del Cristo, motivo pintado por tantos en la historia, incluyendo al mismo Portocarrero, el alimento se llenará de traición y muerte. Sin embargo, el amor aparecerá en la resurrección y la nueva cena agápica de los peregrinos de Emaús. Por otro lado, en Grecia, tras la muerte de Sócrates, la resurrección de las ideas se perpetuará en Platón y sus diálogos, que harán mella en los tratados de Aristóteles y el vínculo de sucesión discipular y *eros* poético de sus escritos en honor a la amistad. Aquí una muestra del último poema que escribe el Estagirita a su maestro:

De camino a la ilustre tierra de Cecropia,
piadoso, un altar a la venerable amistad erijo,
al hombre a quien los miserables no tienen permitido alabar;
con su vida y palabras mostró
cómo el hombre alcanza el bien y la felicidad conjuntamente;
ahora sin él nadie puede alguna vez conseguir estas cosas... (Roos, 1995)¹

Ambas rutas de reivindicación de la amistad y el amor se reencontrarán en el neobarroco latinoamericano de nuestros dos creadores. Esta tal vez sea la gran variación del neobarroco con respecto al barroco español y americano que, aunque auténtico este último, todavía muy apegado a los valores del desengaño y el vacío que debe ser llenado con objetos para tolerar la angustia de la decadencia. El neobarroco invoca la multiplicidad de los entes en una búsqueda absoluta de la reunificación de la unidad fragmentada. El amor es el tegumento que recubre y penetra a lo Uno indual. Esta resignificación se patenta en el principio poético de Lezama, que es la imagen —tanto verbal como pictórica— y en la reunificación de los objetos y las culturas que muestra Portocarrero en su pintura de *La cena*, mismo principio que opera en la cena de *Paradiso*.

Por tales motivos, este ejercicio ecfrásico, poético y lógico que se intentó plantear tiene como *telos* el amor, la amistad y el arte. En la obra de José Lezama Lima y de René Portocarrero

¹ Adaptación a la traducción realizada en *Fragmentos* (2005) por Álvaro Vallejo Campos basado en la versión recuperada por Roos (1995).

se logran conjugar estos tres elementos en una vida entregada a la creación. La responsabilidad del artista latinoamericano debería consistir, entonces, en replicar los principios de unificación neobarrocos que apuntan a conjuntar las culturas en una cena universal donde todos puedan ocupar un puesto y partir el pan junto al desconocido. La literatura comparada posee en el fondo este principio, pues no tendría sentido comparar obras, autores, poéticas y contextos, si no se busca un gran proyecto de literatura total, donde los principios de la imaginación estén esclarecidos. Lezama y Portocarrero dialogan desde la plasticidad de la imagen verbal y poética, desde la amalgama de culturas y sabores en una cena que replica el motivo primordial, pero finalmente aquello que los une no es otra cosa que el *Eros* relacionable y la amistad neobarroca.

Referencias

- Aristóteles. (2005). *Fragmentos*. Trad. Álvaro Vallejo Campos. Gredos.
- Alighieri, Dante. (2004). *Comedia. Purgatorio*. Trad. Ángel Crespo. Seix Barral.
- Coutinho, E. (2004). “La literatura comparada en América Latina: sentido y función”, *Voz y Escritura*, (14): 237-258.
- Cervantes, Miguel de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. RAE.
- Domínguez, C., Saussy, H., y Villanueva, D. (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Taurus.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Homero. (1993). *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Gredos.
- Lezama Lima, J. (1975b). *Obras completas*. Tomo II. Comp. Cintio Vitier. Aguilar.
- Lezama Lima, J. (1996). *La materia artizada*. Comp. José Prats Sariol. Tecnos.
- Lezama Lima, J. (2015). *Paradiso*. Ed. Eloísa Lezama Lima. Cátedra.
- Nueva Biblia de Jerusalén. (1999). Dir. José Ángel Ubieta López. Desclée de Brouwer.
- Orea Rojas, M. C. (2018). “El Motivo Literario como elemento fundamental para la literatura comparada”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2: 164-185.
- Platón. (1988). *Diálogos*. Fedón - Banquete - Fedro. Vol.3. Gredos.
- Portocarrero, R. (1942). *La cena* [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
- Rama, Á. (1982). *La transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Roos, W. D. (1955). *Aristotelis fragmenta selecta*. Oxford.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de la Plata.
- Steiner, G. (1996). “Dos cenas”. *Vuelta* 20 (241): 61-73.