

RETORNOS MARAVILLOSOS. LECTURAS DE WIFREDO LAM EN LYDIA CABRERA, ALEJO CARPENTIER Y AIMÉ CÉSAIRE

Marvelous Returns: Readings of Wifredo Lam by Lydia Cabrera, Alejo Carpentier and Aimé Césaire

Retornos maravilhosos. Leituras de Wifredo Lam em Lydia Cabrera, Alejo Carpentier e Aimé Césaire

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart17.2024.02>

KATERINA GONZALEZ SELIGMANN

Profesora asociada en el programa de Español
del Departamento de Literaturas, Culturas y
Lenguajes y de El Instituto de Estudios Latina/os,
Caribeños y Latinoamericanos en la Universidad
de Connecticut.

RESUMEN:

El pintor cubano Wifredo Lam (1909-1982) regresó al Caribe en 1941 luego de pasar dieciocho años en España y Francia. Durante los siguientes cuatro años su práctica pictórica se transformó; en ese periodo se gestó el imaginario distintivo por cuya invención se le conoce. Su retorno de Europa es un tema importante en un grupo de ensayos sobre la obra de Lam escritos por Lydia Cabrera, Alejo Carpentier y Aimé Césaire poco después de terminada *La jungla* (1943), su pintura más conocida. Estos escritores caribeños mantuvieron lazos estrechos de amistad y colaboración con Lam, y si bien sus ensayos son ya fuentes importantes para el estudio crítico de la obra de Lam, rara vez han sido ellos mismo objeto de análisis crítico. En mi análisis me interesa examinar cómo estos ensayos elucidan el papel del retorno en el proceso de articulación de la dicotomía que Alejo Carpentier estableció posteriormente entre el surrealismo y la estética americana de “lo real maravilloso”, según la designación del cubano. Para Carpentier, la estética de lo maravilloso que los surrealistas se

Cómo citar:

Seligmann, Katerina Gonzalez. “Retornos maravillosos. Lecturas de Wifredo Lam en Lydia Cabrera, Alejo Carpentier y Aimé Césaire”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º. 17 (2024): 67-91. <https://doi.org/10.25025/hart17.2024.02>

esforzaban por producir manaba espontáneamente en la realidad social americana. A mi entender, esta idea tiene como premisa el retorno de Europa del propio Carpentier, y sostengo que en su trabajo anterior sobre Lam, junto con los de Cabrera y Césaire, encontramos coordenadas para una teoría del retorno, de Europa y del surrealismo, que nos permite entender la estética de lo real maravilloso en Lam.

PALABRAS CLAVE:

Lo real maravilloso, Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Aimé Césaire.

ABSTRACT:

Cuban painter Wifredo Lam (1909-1982) returned to the Caribbean in 1941 after spending eighteen years in Spain and France. In the following four years his painting practice transformed, generating the iconic imagery that he would become known for inventing. His return from Europe figures prominently in essays that Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, and Aimé Césaire wrote about him soon after his 1943 completion of *La jungla*, his most famous painting. These Caribbean writers had close relationships of friendship and collaboration with Lam, and while their essays have become important sources for Lam criticism, they rarely receive critical analysis. In my analysis, I am interested in how they illuminate the role of return in shaping the dichotomy that Alejo Carpentier went on to establish between surrealism and the Americas-located aesthetic he dubbed “lo real maravilloso.” For Carpentier, the aesthetic of the marvelous that the surrealists sought to render emanated readily from social reality in the Americas. I understand this idea to be predicated upon his own return from Europe, and I argue that his earlier work on Lam, alongside Cabrera’s and Césaire’s, offers coordinates for a theory of return, from Europe and surrealism, through which to understand the real-marvelous aesthetic in Lam.

KEYWORDS:

Lo real maravilloso, surrealism, Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Aimé Césaire.

RESUMO:

O pintor cubano Wifredo Lam (1909-1982) voltou ao Caribe em 1941, depois de passar dezoito anos na Espanha e na França. Nos quatro anos seguintes, sua prática pictórica transformou-se; foi durante esse período que foram criadas as imagens distintivas pelas quais ele é conhecido. Seu retorno da Europa é um tema importante em um grupo de ensaios sobre a obra de Lam, escritos por Lydia Cabrera, Alejo Carpentier e Aimé Césaire logo após a conclusão de *La jungla* (1943), sua pintura mais conhecida. Esses escritores caribenhos mantiveram laços estreitos de amizade e colaboração com Lam e, embora seus ensaios já sejam fontes importantes para o estudo crítico da obra de Lam, raramente foram objeto de análise crítica. Em minha análise, estou interessado em examinar como esses ensaios elucidam o papel do retorno no processo de articulação da dicotomia que Alejo Carpentier estabeleceu mais tarde entre o surrealismo e a estética americana do “real maravilhoso”, como o cubano a chamou. Para Carpentier, a estética do maravilhoso que os surrealistas se esforçavam para produzir fluía espontaneamente da realidade social americana. Em minha opinião, essa ideia tem como premissa o próprio retorno de Carpentier da Europa, e defendo que, em seu trabalho anterior sobre Lam, juntamente com os de Cabrera e Césaire, encontramos coordenadas para uma teoria do retorno, da Europa e do surrealismo, que nos permite entender a estética do real maravilhoso de Lam.

PALAVRAS-CHAVE:

O real maravilhoso, Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Aimé Césaire.

El retorno a un tiempo o un lugar precolonial es algo imposible.¹ Es por ello que la figura del retorno ha recibido múltiples críticas en el discurso anticolonial, a tal punto que su validez intelectual se encuentra ya erosionada.² Pero encontramos varios tipos de retorno en el registro anticolonial, y algunos de ellos señalan rutas que van más allá de la noción de un retorno imposible a un tiempo o lugar anteriores al colonialismo. En el caso de Wifredo Lam (1909-1982), un pintor cubano de ascendencia africana, china y española, su viaje de vuelta a Cuba tuvo un efecto determinante en su pintura. Su retorno transformó su estilo y fue en ese momento que comenzó a generar el mundo distintivo de imágenes cuya invención le mereció su renombre. Como explica la escritora y etnógrafa cubana Lydia Cabrera, cuando ella conoció a Lam al poco tiempo de su retorno a Cuba, en 1941, aquel todavía “pintaba Picassos”.³ Para 1945, cuando el Museum of Modern Art de Nueva York adquirió su pintura más célebre, *La jungla*, Lam ya había establecido una manera única y reconocible de pintar, con formas híbridas que combinaban figuras humanas, vegetales y animales junto a referencias simbólicas tomadas del imaginario de las religiones de la diáspora africana. El retorno de Europa es un tema importante en los ensayos sobre Lam que escribieron Cabrera, Alejo Carpentier y Aimé Césaire poco después de que terminara aquella obra en 1943. Estos escritores caribeños mantuvieron lazos estrechos de amistad y colaboración con Lam; si bien sus ensayos se han convertido en fuentes importantes para el discurso crítico sobre la obra de Lam, rara vez han sido objeto de un análisis crítico por cuenta propia. En mi lectura de sus textos me interesa entender cómo elucidan el papel del retorno en el proceso de formación de la dicotomía que Carpentier establecerá más adelante entre el surrealismo y la estética americana de “lo real maravilloso”, término que introdujo en su importante ensayo de 1948 “Lo real maravilloso de América”.⁴ Para Carpentier, la estética de lo maravilloso que los surrealistas trataron de gestar a través de diversos procedimientos experimentales se daba de manera espontánea en la realidad social americana. A mi entender, esta idea tiene como premisa el retorno del propio Carpentier desde Europa, y mi propuesta es que en su trabajo anterior sobre Lam, junto con los de Cabrera y Césaire, encontramos coordenadas para una teoría del retorno —de Europa y del surrealismo— que nos permitirá entender la estética de lo real maravilloso en Lam.

Las exposiciones de la obra de Lam lo categorizan ante todo como surrealista. ¿Pero qué significa esta categorización? ¿De qué modo se registra el surrealismo de un pintor cubano en la circulación internacional de las ideas? ¿En qué difiere su obra del surrealismo francés? Antes de regresar a Cuba Lam había formado parte del círculo surrealista en París, y después siguió en contacto con la figura líder del grupo, André Breton.⁵ Sin embargo, en una entrevista de 1980 con Gerardo Mosquera explicó que no se consideraba un pintor surrealista, aunque

1. Agradezco a Paloma Duong sus comentarios a este ensayo; al SDO Lam, Eskil Lam y Dorotea Dolega-Ritter por su enorme generosidad; a la Cuban Heritage Collection de la University of Miami y sus generosos bibliotecarios, especialmente Martin Tsang; al personal de la Morgan Library and Museum; y a Jackqueline Frost, Paget Henry, Alex Gil, Aaron Kamugisha, Fredo Rivera y Kora Véron por nuestras instructivas conversaciones.

2. Sobre la crítica del retorno, véase: Edouard Glissant, *Le discours antillais* (París: Seuil, 1981), 28-32; y Stuart Hall, “Créolité and the Process of Creolization”, en *Créolité and Creolization*, editado por Okwui Enwezor et al. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), 27-41.

3. Giulio V. Blanc, “Interview with Lydia Cabrera about Wifredo Lam”, Giulio V. Blanc Papers, 1920-1995. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

4. El ensayo se publicó primero en el periódico venezolano *El Nacional*; más adelante reapareció, sin título, en forma de prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo*, que se publicó en México en 1949.

5. Breton conectó a Lam con la Pierre Matisse Gallery, en Nueva York, que fue su representante comercial desde 1942. Al parecer Breton también recibió un porcentaje de las ventas de Lam durante los años cuarenta (Pierre Matisse Gallery Archives).

6. Gerardo Mosquera, “‘My Painting is an Act of Decolonization.’ An Interview with Wifredo Lam by Gerardo Mosquera (1980)”, traducido al inglés por Colleen Kattau y David Craven, *Journal of Surrealism and the Americas* 3, n.º. 1-2 (2009): 6.

7. Véase: Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), 1-29.

8. André Breton, *Manifestes du surréalisme* (París: Gallimard, 2000), 30-36.

9. Véase también: Simon Gikandi, “Picasso, Africa, and the Schemata of Difference”, *Modernism/Modernity* 10, n.º. 3 (2003): 455-480.

10. Melanie Nicholson, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost* (Nueva York: Palgrave, 2013), 71.

11. María Clara Bernal Bermúdez, *Mas allá de lo real maravilloso. El surrealismo y el Caribe* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2006), 74.

12. A menudo el término “primitivo” se refiere no solo a los pueblos no europeos sino más específicamente a las formaciones culturales premodernas. Aún así, se suele entender que el término se refiere a culturas no europeas, ello a pesar de que las formas premodernas coexistieron con la modernidad europea y la modernidad se extendió más allá de Europa.

13. Mosquera, “‘My Painting is an Act of Decolonization’”, 6. El término “santería” es empleado ante todo por personas ajenas a este ámbito cultural, que tienden a interpretarla erradamente como una fusión entre el cristianismo y las prácticas religiosas africanas. Sin embargo, es el término más reconocible para referirse a las prácticas espirituales de la religión yoruba que persisten en Cuba, por todo el Caribe y en otras partes del mundo. Según Aisha M. Beliso-De Jesús esta religión, conocida también como lucumí, regla de ocha o regla de ifá, “es una religión diaspórica inspirada en la cultura yoruba y el imaginario africano que surgió en Cuba en el marco de los desplazamientos practicados por la esclavitud, el imperialismo y el colonialismo entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, y es una religión en crecimiento que se practica en todo el mundo”. Aisha Beliso-De Jesús, *Electric Santería: Racial and Sexual Assemblages of Transnational Religion* (Nueva York: Columbia University Press, 2015), 2.

reconocía los efectos del movimiento en su obra: “El surrealismo me dio una apertura, pero yo no he pintado a la manera surrealista. Más bien yo he ofrecido, una y otra vez, una solución al surrealismo”.⁶ Para Lam, entonces, el surrealismo formuló un problema que él había resuelto.

La relación de Lam con el surrealismo en la circulación internacional de las ideas debería entenderse como de afiliación más que de filiación, o de conexión más que de derivación.⁷ La vida del surrealismo no se limitó a lo demarcado por el principio específico que formuló Breton en su primer manifiesto (1924): producir la sur-realidad siguiendo el lente teórico del psicoanálisis para acceder a la constitución conjunta de lo real por los aspectos conscientes e inconscientes de la vida; el mundo onírico (latente) y el mundo material (patente) reunidos por obra del método de la escritura “automática” o de la pintura hecha con y a través del inconsciente.⁸ El surrealismo también convocó prácticas y paradigmas que no encajaban con las lógicas binarias inscritas en la modernidad (occidental). Piénsese, por ejemplo, en la enorme importancia del arte y la cultura de África, Asia y de varios pueblos indígenas para la vanguardia europea, el surrealismo incluido.⁹ Georges Bataille resumió estas influencias con estas palabras: “la búsqueda de una cultura primitiva representa el aspecto principal, el más decisivo y vital, del significado del surrealismo, si acaso no su definición precisa”.¹⁰ Aunque Bataille y el grupo vinculado a la revista *Documents* (editada por él) pasaron a ser disidentes del surrealismo bretoniano hacia 1930, su posición tiene peso en relación con Breton y el alcance más amplio del surrealismo entendido como una forma de pensamiento y una práctica.¹¹ El ánimo surrealista de alcanzar una “cultura primitiva” asume un papel preponderante cuando su influencia se propaga por el Caribe y Latinoamérica. Bataille emplea una idea ambivalente de esta cultura; lo ‘primitivo’ alude a una anterioridad temporal (que se aprecia con condescendencia) con respecto a la modernidad (europea) y simultáneamente a un ideal hacia el futuro para los artistas de la vanguardia que buscaban dismantelar las rigideces binarias de la cultura europea moderna.¹² Si el problema surrealista consistía en encontrar la manera de dismantelar las falsas oposiciones binarias de la modernidad (europea), las pinturas de Lam lo resuelven al entablar un diálogo con aquellas formas no binarias, o no dualistas, de entender el mundo con las que se familiarizó durante su crianza y que siguió aprendiendo junto a Cabrera y Carpentier luego de su retorno a Cuba. En la misma entrevista con Mosquera Lam procede a explicar que la santería (yoruba, lucumí, regla de ocha, regla de ifá), cuya influencia se refleja significativamente en sus pinturas poéticas, “es surrealismo puro”.¹³ La interacción no dualista entre la vigilia y la vida onírica que evocaba la noción de lo surreal en Breton ya estaba presente en aquellas prácticas religiosas africanas y afrodiaspóricas que postulan la no dualidad de los mundos material y espiritual. Por ello, Lam solicita un (re)ordenamiento de la

historia intelectual dirigido a aquellas personas cuya educación nos ha inducido a asignarle a la creación europea una posición central y a entenderla como algo que se irradia hacia sus imperios, sin concebir que aquella pudo recibir una resaca de flujos a través de las rutas del imperio. Como sugieren Bataille y Lam, los recintos del imperio catalizaron el impulso surrealista entendido como una ruptura con el dualismo implícito, como parte del código mismo, en las teorías occidentales del conocimiento. Las fuentes no dualistas africanas y afrodiaspóricas contribuyeron a este cambio de paradigma más de lo que indica el registro textual. Cuando regresó de Europa al Caribe en 1941, Lam regresó justamente a estas fuentes, y a través de ellas le dio un nuevo giro a su obra.

En sus ensayos cortos sobre Lam —escritos en 1944 y 1945— Cabrera, Carpentier y Césaire nos enseñan a ver sus pinturas, pero también a leer su propia obra escrita en relación con la del pintor. Sus textos ubican a Lam de maneras diferentes (nacional, regional y universal) en respuesta a la presión de situar su trabajo en concordancia con su posición marginal como pintor caribeño/latinoamericano.¹⁴ Y cada uno sitúa a Lam —y se sitúa, al mismo tiempo— como artista del retorno. Al igual que Lam, estos tres autores pasaron una etapa de formación en Europa, y todos vivieron en París antes de regresar al Caribe. Tras su retorno cada uno buscó forjar una conexión más estrecha con las formas africanas de pensamiento y de práctica que aún persistían en el Caribe. Sus ensayos sobre Lam narran el regreso del pintor tras su paso por Europa y explican por qué es preciso entender su pintura más allá del marco del surrealismo europeo. El surrealismo y lo real maravilloso son ambas formas artísticas viajeras; la diferencia está en que, mientras que los surrealistas viajaron para alejarse de Europa (de hecho y también simbólicamente), Lam y sus críticos-escritores antillanos viajaron a Europa y de vuelta, codificando en su obra la conciencia del retorno.

LLEGAR A SER LAM

Wifredo Óscar de la Concepción Lam y Castilla creció en el pequeño pueblo de Sagua la Grande, Cuba, hijo de un padre chino que migró a Cuba tras pasar por San Francisco y México, y de una madre cubana de ascendencia africana y española. Al menos uno de sus abuelos maternos nació en África antes de ser esclavizado y enviado por la fuerza a Cuba.¹⁵ Dado el tardío fin de la trata de esclavos en Cuba (1867) y de la abolición de la esclavitud en la isla (1886), su abuela, como muchos otros cubanos nacidos en África, vivió en breve el drama completo de la esclavitud, de principio a fin.

Lam creció cerca de un lugar donde algunos cubanos nacidos en África y sus descendientes celebraban prácticas espirituales africanas; los doctores en su pueblo natal empleaban simultáneamente prácticas médicas occidentales

14. Véase: Mariano Siskind, *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (Evanston: Northwestern University Press, 2014), 3-20.

15. Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*, traducido por Kenneth Lyons (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986), 11.

16. Fouchet, *Wifredo Lam*, 14.

17. Ulrich Krempel, "The Innate and the Foreign", en *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work*, vol. I, 1921-1960, editado por Lou-Laurin Lam (Lausana: Acatos, 1998), 58.

18. Fouchet, *Wifredo Lam*, 19-20.

19. Fouchet, *Wifredo Lam*, 21.

20. Fouchet, *Wifredo Lam*, 23.

21. Sobre la relación entre Césaire y Lam, véase: A. James Arnold, "A 'África' con Aimé Césaire y Wifredo Lam", *América sin nombre* 19 (2014): 151-164; Helena Holzer Benítez, *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam, 1939-1950* (Lausana: Acatos, 1999), 54-56; Jackqueline Frost, "The Past of Future Life: Anticolonialism, Antifascism, and the Poetics of Historical Time at the End of French Empire" (disertación doctoral, Cornell University, 2020), "Chapter 1"; Robert Linsley, "Painter of Negritude", en *Racing Art History: Critical Dialogues in Race and Art History*, editado por Kimberly Pinder (Abingdon: Routledge, 2002), 289-306; Samantha Noël, *Tropical Aesthetics of Black Modernism* (Durham: Duke University Press, 2021), "Chapter 2"; Kate-rina Gonzalez Seligmann, "'Colombes et Menfenil' in Text and Image: Taking Flight from Conquest in Aimé Césaire and Wifredo Lam's Collaborative Aesthetics", *Continents manuscripts* 18 (2022): <https://doi.org/10.4000/coma.8544>; Lowery Stokes Sims, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982* (Austin: University of Texas Press, 2002), "Chapter 2"; Emma Catherine Thompson Howell, "Total Encounter: Theorizing Image-Text Collaborations from the Francophone Caribbean" (disertación doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 2022), "Chapter 1"; Kora Véron, *Aimé Césaire. Configurations* (París: Seuil, 2021), 199-238.

22. Blanc, "Interview with Lydia Cabrera". Sobre la relación entre Cabrera y Lam, véase: Holzer Benítez, *Wifredo and Helena*, 17-23; Noël, *Tropical Aesthetics*, "Chapter 2"; Sims, *Wifredo Lam*, "Chapter 2".

y prácticas medicinales africanas.¹⁶ De niño su madrina espiritual, Mantónica Wilson, lo introdujo en el mundo espiritual yoruba; de hecho ella lo había elegido como su sucesor, pero Lam tenía otros planes. Estudió pintura en La Habana, en la Escuela Profesional de Pintura y Escultura de San Alejandro, donde recibió una educación académica enfocada en las técnicas del siglo IX, y en aquella ciudad expuso también sus primeros trabajos en el Salón de Bellas Artes de la Habana en 1923.¹⁷ Ese mismo año le dio un nuevo rumbo a su educación al emprender un viaje a Madrid. En España sus estudios consistieron en ver obras de arte en museos y exposiciones. En Madrid asistió por primera vez a una exposición de obras de Picasso y conoció las máscaras y esculturas africanas. También allí trabajó amistad con Alejo Carpentier, y continuaron su amistad más adelante en París y La Habana. Lam expuso sus pinturas en el Círculo Artístico de León en 1932, el mismo año en que se comprometió a luchar en la Guerra Civil Española por el bando republicano. Según Fouchet, para ese entonces Lam había ya consolidado un materialismo histórico revolucionario como parte de su cosmovisión, lo que influyó en su decisión de tomar las armas hasta que los fascistas derrotaron a las fuerzas republicanas en 1937.¹⁸

En 1938 llegó a París huyendo de la España fascista. Llevaba consigo una carta de presentación a Pablo Picasso de mano del escultor español Manolo Hugué, a quien conoció durante una estadía en un hospital en Caldes.¹⁹ Lam nunca estudió formalmente con Picasso, pero no hay duda de que Picasso lo influenció. Según Lam, el pintor español había hecho notar la originalidad y fuerza de la producción de máscaras africanas.²⁰ Con ayuda de Picasso tuvo su primera muestra en París, en la galería Pierre Loeb, en 1939, y por su mediación ingresó en los círculos modernistas y surrealistas de pintores y poetas, Breton entre ellos. Poco tiempo después, en 1941 y acompañado por Breton, Lam partió de Francia, ahora derrotada por los nazis, en momentos en que el fascismo avanzaba en Europa.

De camino a Cuba Lam pasó tres semanas en Martinica, donde conoció a Aimé Césaire. Basándose en la fuerza y ternura de sus intercambios escritos, y en los testimonios existentes sobre su encuentro, se puede inferir con facilidad que algo extraordinario ocurrió entre ellos, algo que desafiaba el orden básico del tiempo: algo maravilloso que yo imagino como una mutación de dimensionalidad exponencial. Juntos colaboraron y trabajaron en un diálogo explícito e implícito en diferentes momentos hasta la muerte de Lam.²¹

Al regresar a Cuba Lam también conoció y creó un lazo estrecho con Cabrera, y reactivó su relación con Carpentier. Como en el caso de su conexión con Césaire, su amistad con Cabrera ha sido objeto de cierta atención entre los estudiosos de la obra de Lam, especialmente porque Cabrera le dio el título a varias de sus pinturas.²² Ella y Lam fueron amigos cercanos y, según su testimonio,

pintaban juntos. Cabrera también organizó la primera exposición profesional de Lam en Cuba, cosa que —sorprendentemente— no ocurrió hasta 1946. También esa relación debió ser una maravilla, y sin duda los impactó a ambos, aunque hay más especulación académica sobre cómo Cabrera, con sus décadas de trabajo de campo sobre las religiones, el folclor y los lenguajes africanos en Cuba, enriqueció la imaginación poético-pictórica de Lam, y pocas investigaciones sobre cómo pudo absorber Cabrera la obra de Lam. Este último continuó también su amistad con Carpentier en Cuba. Lam, Cabrera y Carpentier asistieron juntos a rituales abakuá en varias oportunidades.²³ Aunque los críticos le reconocen a Carpentier una menor influencia sobre Lam que a Césaire y Cabrera, no cabe duda de que Lam está presente en su obra.

EL LAM DE CARPENTIER: LA MUSA DE LO REAL MARAVILLOSO

Lam fue la musa de Carpentier cuando aquel concibió su refutación del surrealismo en 1948, en un ensayo en el que sostiene que la estética que él describe como “lo real maravilloso” surgía de manera intrínseca en las Américas. Este ensayo, que se transformaría luego en el prólogo de la más célebre de sus novelas, *El reino de este mundo* (1949), funcionó también como el prefacio a la tradición literaria del realismo mágico, determinando el sentido de las letras latinoamericanas durante varias décadas.²⁴ Este texto sugiere que si bien sus contemporáneos europeos se empeñaban por producir lo maravilloso, sus esfuerzos habían resultado en un fracaso moribundo, ello por fuerza de su distancia de lo “real” maravilloso de las Américas. Lam funciona como el ejemplo paradigmático de Carpentier, quien lo compara con el pintor surrealista francés André Masson:

Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseña la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea.²⁵

La oposición que establece Carpentier entre los dibujos que produjo Masson en Martinica y las pinturas de Lam parece contrastar el fracaso del francés (impotencia) con el éxito del cubano (virilidad). Según su descripción, Masson sucumbió, como engullido por los frutos de Martinica (como una *vagina dentata*), mientras que el pincel (o las pinceladas) de Lam estaría cargado de un

23. Holzer Benítez, *Wifredo and Helena*, 92.

24. Hay estudiosos para quienes la conexión entre lo real maravilloso de Carpentier y el realismo mágico latinoamericano no es tan clara, pero considero que Carpentier marcó el punto de partida teórico de aquella genealogía literaria.

25. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Barcelona: Seix Barral, 2004), 7.

magistral rigor capaz de revelar las Formas de la naturaleza. Este *tableau vivant* menoscaba la fuerza de lo maravilloso surrealista en contraste con la destreza “real” del artista americano de lo maravilloso.

Por lo general los estudiosos concuerdan en que la propuesta de Carpentier parte de una confrontación profunda con el surrealismo, si bien lo posiciona de modo estratégico para poder *desmarcarse* de él. Carpentier no inventó la idea de lo real maravilloso; más bien revivió una terminología que ya existía.²⁶ En un texto que da mucho a pensar Sylvia Molloy abrevia la distancia estética entre el surrealismo y lo real maravilloso, y articula su valor estratégico al explicar la noción de Carpentier como “una excrecencia del surrealismo francés ‘transculturada’ a Cuba y, por extensión, al resto de América Latina [...], un elemento estratégico, polémico, en una disputa literaria transnacional que nació en la misma mesa de cirugía en la que el paraguas de Lautréamont se codeaba con la máquina de coser”.²⁷ Sin duda las ideas de Carpentier brotan de las mismas fuentes, pues participó en y luego se distanció del grupo en París, y es cierto que lo real maravilloso es una maniobra estratégica para generar una diferencia latinoamericana. Además de ser una “excrecencia” del surrealismo, como sugiere Molloy, el concepto de lo real maravilloso también establece una catexis con la violencia colonial, por un lado —tal y como aquella pervive en la vida material y psíquica de Latinoamérica y el Caribe—, y con las cosmologías no dualistas de la diáspora africana, incluyendo la imbricación no dualista de seres humanos, espíritus, animales y plantas.

Mi posición es que el ensayo de Carpentier, aunque limitado por sus propios marcos coloniales, racistas y misóginos, incluye una tesis que vale la pena tomarse en serio, en tanto afirma una diferencia radical en cosmovisión que resulta tanto de la historia del colonialismo como de la polifonía de las filosofías de la existencia en Latinoamérica y el Caribe.²⁸ Esta tesis tiene su germen en la investigación sobre la Revolución haitiana que Carpentier llevó a cabo mientras escribía *El reino de este mundo*, pero también en su estudio de la obra de Lam durante los años cuarenta, en la cual establece un diálogo entre las formas persistentes de la violencia colonial y las estéticas y sistemas de conocimiento africanas, chinas e indígenas. Aunque resultaría fácil concluir del ensayo de Carpentier que los artistas europeos fueron incapaces de acceder a la realidad o verdad putativamente maravillosa de las Américas, quisiera aquí restablecer la validez de su concepto sin promulgar esa posición categórica. No creo que una visión anti-colonial deba concebirse como autóctona o cerrada a los extranjeros; el mismo Carpentier era un local-extranjero, y no pienso tampoco que podamos atribuirle las limitaciones coloniales y racistas de su propia obra a su estatus de extranjero. Dicho eso, sí pienso que la experiencia del imperialismo posibilitó lo que Walter Mignolo llamaría luego “pensamiento fronterizo”, accesible a aquellos artistas

26. Bernal Bermúdez, *Más allá de lo real maravilloso*, 70-79. Bernal Bermúdez observa que la idea misma de un real maravilloso existía ya en Europa (70) y que hay algo de ironía en que Carpentier acudiera al término para distinguirse de los surrealistas, pues al hacerlo confirma más bien su proximidad con el pensamiento surrealista (79). Melanie Nicholson condensa varias interpretaciones académicas al afirmar que el surrealismo es la fuente de una manera particular de ver que Carpentier empleó cuando retornó al Caribe. Nicholson, *Surrealism in Latin American Literature*, 43.

27. Sylvia Molloy, “Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to an Academy”, en *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, editado por Sandra Bermann y Michael Wood (Princeton: Princeton University Press, 2005), 374.

28. Para una crítica de la limitada visión de Haití de la que parte Carpentier en *El reino de este mundo*, véase, por ejemplo: Natalie Léger, “Faithless Sight: Haiti in *The Kingdom of this World*”, *Research in African Literatures* 45, n.º 1 (2014): 85-106. Pienso que tiene sentido atribuirle una intencionalidad antirracista a Carpentier, pero en sus descripciones de los personajes negros emplea en ocasiones tropos exotizantes (y degradantes). En la conclusión del presente ensayo discuto el papel de la misoginia en su concepción de lo real maravilloso.

que la atravesaron y la vivieron.²⁹ En la lectura que propongo aquí, el retorno de Europa permitió que tales artistas atravesaran la frontera imperial entre Europa y el Caribe como una forma de viaje en la conciencia.

Este mismísimo debate sobre si el arte caribeño y latinoamericano produjo un tipo de surrealismo o algo diferente, o sobre el grado de validez o invalidez de las propuestas surrealistas en el Caribe y Latinoamérica, tiene que ver con uno de los estratos de lo Paget Henry ha descrito como una “desigualdad comunicativa” en el Caribe. Según la definición de Henry, la desigualdad comunicativa es aquella condición colonial que permite que las formas europeas de conocimiento se representen y proliferen a un paso más rápido que las indígenas, africanas y asiáticas, lo que produce un estado incompatible con el idealismo que, en los términos de Jürgen Habermas, caracteriza a la razón comunicativa. Según Henry, “los sistemas culturales periféricos se caracterizan por una competencia polarizada e interna entre los lugares de producción imperiales y los indígenas en cuanto al suministro de símbolos y discursos que han de definir y legitimar las identidades personales en sus sociedades”.³⁰ Esta competencia polarizada en el campo de la representación intelectual, en la que el imperio se ve favorecido por un control arrasador de la infraestructura y el capital usurpado, nos dificulta atisbar un marco alternativo al surrealismo (y la importancia de su existencia). El análisis de Henry pone en primer plano los legados africanos no dualistas de la filosofía afrocaribeña que son también de gran importancia para la perspectiva del presente ensayo. Henry sugiere también que, en lugar de describir las cosmologías no dualistas africanas como “mágicas”, podríamos contemplar la posibilidad de llamarlas “simbólicas”; aunque no explica directamente la razón, entiendo que, según Henry, al llamarlas “mágicas” se las excluye del ámbito de lo real, cuando de hecho nos ofrecen otra manera de entender lo real.³¹ Si releemos a Carpentier de la mano de Henry le añadimos una capa de peso a lo real maravilloso que quizás no entraría en consideración de otro modo: una avanzada contra la desigualdad comunicativa, una lucha sisífrica. Esta avanzada dejó su huella en la obra de Lam, así como en los ensayos que sus colaboradores afines escribieron sobre él en la época en la que estaban elaborando sus poéticas del retorno.

EL LAM MÁGICO Y CUBANO DE LYDIA CABRERA

Una pregunta impulsa el artículo de Lydia Cabrera “Wifredo Lam”, publicado en 1944: “¿Por qué Wifredo Lam, cubano, el único pintor cubano de esta generación de veras conocido y estimado fuera de Cuba y el más desconocido en Cuba, no expone también en su país? ¿Por qué se le silencia?”.³² En este artículo Cabrera busca explícitamente contrarrestar la actitud negligente del mundo artístico cubano hacia Lam. En 1944 Lam había expuesto ya su obra en Madrid, París y

29. Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 100-115.

30. Paget Henry, *Caliban's Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy* (Abingdon: Routledge, 2000), 11.

31. Henry, *Caliban's Reason*, 25.

32. Lydia Cabrera, “Wifredo Lam”, *Diario de la Marina. Suplemento literario*, 30 de enero de 1944. Cabrera había publicado previamente otro artículo sobre Lam en *Diario de la Marina*: “Un gran pintor, Wifredo Lam”, 1942.

Nueva York, pero después de su primera exposición en La Habana en 1923 su obra no se había presentado en Cuba; su próxima exposición en la isla, en 1946, fue organizada justamente por Cabrera. Extrañamente, en respuesta a la posición aislada de Lam en el contexto artístico cubano Cabrera se propone establecer su cubanidad.

Para demostrar que tiene la autoridad requerida para situar a Cuba como la fuente de las obras más conocidas de Lam, producidas en aquel periodo, Cabrera se posiciona retóricamente como testigo de su proceder pictórico. Es entonces a partir de una observación de su quehacer cotidiano (“después de haberle visto trabajar día a día”) que afirma con certeza que la obra de Lam solo podría producirse “por inspiración” y que en ella no es posible encontrar “una línea que no susurre algo de mágico”. Los susurros mágicos que inspiran a Lam, le asegura al lector, emanan de Cuba misma: “Aquí en contacto directo con su tierra materna, con esta tierra nuestra tan mágica de por sí, y a la vez tan difícil de captar en su aparente superficialidad y transparencia —que es su más secreta y válida belleza [...]”. La magia que Cabrera le atribuye a sus pinturas surge al pintor ahora que se ha conectado a su tierra natal, y se transforma en la aparición que impulsa su obra. Cabrera, que también era pintora (educada en París), describe un ritual regular de pintura nocturna junto con Lam.³³ Según ella, la abstracción telúrica de las pinturas de Lam durante este periodo deriva de la magia secreta de Cuba, que trasciende su belleza visualmente patente y apunta hacia un más allá que las pinturas de Lam vaticinan —y que Cabrera no llega exactamente a articular en palabras para el lector, aunque insinúa haberlo presenciado.

El Lam de Cabrera entró en contacto con las deidades africanas durante su tiempo en Europa, pero al regresar a Cuba logró una plena reunificación con ellas: “Las milenarias divinidades negras y ancestrales que retraídas a la suave y envolvente luz de Europa allá le obsesionaban, aquí se le aparecen tangibles en su luz verdadera en resplandecencia de perenne verano. En cada instante, en cada rincón de paisaje, en cada árbol-divinidad, en cada hoja fabulosa de su jardín de Buen Retiro [...]”.³⁴ En Europa aquel Lam se obsesionó con deidades que apenas podía vislumbrar opacamente allá, pero ahora, en el retrato que Cabrera esboza, Lam vive con intensidad su presencia en cada árbol-que-es-también-deidad, en cada instante de su vida doméstica. Así, Cabrera anticipa la concepción de Carpentier de una realidad que es más maravillosa en las Américas que en Europa, pues al describir la conexión de Lam con las deidades africanas nos dice que aquellas aparecen rara vez y apenas vagamente en Europa, mientras que en Cuba son ubicuas y tangibles.

La cercanía de Cabrera con las deidades africanas se gestó también durante su propia estancia en Europa, donde se reencontró con ellas. En 1944, año en el que publicó su artículo sobre Lam, ya había iniciado la investigación

33. Blanc, “Interview with Lydia Cabrera”.

34. Cabrera, “Wifredo Lam”.

que alimentarían *El monte*, su épico compendio etnográfico de las prácticas y creencias espirituales y naturopáticas lucumí (yoruba) y palo monte (congo).³⁵ Tiempo después le describe esa etapa de su vida a su biógrafa Rosario Hiriart en términos muy semejantes a los que usa para hablar de Lam:

En mi caso, mi país, Cuba, empezó a interesarme en Francia, creo que eso puede sucederle a todo el que se aleja de su tierra natal: hay una especie de redescubrimiento de lo que está lejos. Tengo un recuerdo muy específico [...]: estudiando la iconografía del Borobudur, el templo de Java, hay un bajorrelieve en que aparece una mujer con unas frutas tropicales en la cabeza. Me dije: ¡Pero si esto es Cuba! Y claro, a la distancia había crecido en mí ese recuerdo ilusionado, esa especie de nostalgia, entonces inconsciente, que se siente fuera del país propio. Iba descubriendo o mejor, redescubriendo, lo que nunca puede verse de cerca.³⁶

En la imaginación de Cabrera Lam sueña con Cuba desde Francia, como le sucedió a ella; también ella se consagró tras su retorno a investigar la persistencia cultural de África en Cuba, y completó su investigación en diálogo con Lam durante aquel periodo de formación compartida.

En su ensayo sobre Lam Cabrera apela al tema del retorno en un tono cargado de evocaciones; Lam, nos dice, es un pintor que “sueña el trópico deslumbado en el trópico”; el trópico de Lam deslumbra en y para el trópico, y difiere por ello del deslumbramiento distante del trópico exótico que representan los pintores extranjeros. Cabrera sitúa así a Cuba como trópico, como hogar de las deidades africanas, como el hogar de Lam, como un lugar que se autodeslumbra en la imagen que pinta Lam. La descripción del trópico que formula Cabrera anuncia ya los esfuerzos posteriores de Carpentier por situar lo real maravilloso en las Américas y fuera del alcance de los surrealistas franceses. Carpentier construye la dicotomía entre el surrealismo y lo real maravilloso a través de analogías entre la muerte y la vida, y entre la impotencia y la virilidad. La diferencia que Cabrera resalta en la obra de Lam es menos drástica, pero aún así sugerente: es la diferencia entre recoger un trópico en forma de memoria y evocación, lo que hace el otro europeo al viajar, y ver su realidad revelada de cerca al retornar. El retorno de Lam le permite transformar su obra y lo que hay en ella de deslumbrante.

En 1943 Cabrera tradujo la obra de Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* para una publicación habanera. El título de su traducción, *Retorno al país natal*, revela quizás su intención de darle mayor fuerza a la noción de retorno en el poema.³⁷ Aunque esta traducción la fortalece, la noción de retorno ya cumple un papel importante en este texto, en el que Césaire imagina un retorno a Martinica desde Europa, retorno que eventualmente llevó a cabo en 1939. Pero el retorno

35. En 1947 publicó su primer ensayo basado en esta investigación, “Eggüe o Vichichi Nfinda”, en *Revista bimestre cubana*; según Isabel Castellanos, la custodia del legado de Cabrera, su trabajo en *El monte* ya había comenzado en la época en que Lam pintó *La jungla* y a veces incluso trabajaban juntos en el mismo espacio (entrevista con la autora).

36. Emily Maguire, “Two Returns of the Native Land: Lydia Cabrera Translates Aimé Césaire”, *Small Axe* 7, n.º. 3 (2013): 130.

37. Como observa Maguire, la decisión de sacar la palabra “*Cahier*” del título en la traducción “enfatisa el poder del desplazamiento espacial” del retorno más que “el texto —y el lenguaje— como herramientas que permiten llevar a cabo este retorno”. Maguire, “Two Returns of the Native Land”, 130.

se puede entender también aquí de manera figurada, ya que el poema escenifica una transformación del proceso que conduce al sujeto poético a su desalienación y a la consolidación de una conciencia radical negra.³⁸ Césaire comenzó a escribir el poema durante un viaje a los Balcanes, mientras contemplaba el paisaje de la bahía en el pueblo costero de Martinska junto con Petar Guberina, un amigo y compañero de universidad de París que lo había invitado a viajar con él a su tierra en Croacia.³⁹ El “retorno” deshogareño —simbólico más que real— a una Martinica de los Balcanes inspiró el poema.

En el Lam de Cabrera y en lo real maravilloso de Carpentier la noción de retorno remite a una visión adquirida por alguien que se ha alejado físicamente, o que simbólicamente le ha dado la espalda al centro imperial, virando hacia un hogar situado en los márgenes. Quien vive este retorno llega por ende a ver algo en casa que no se encuentra en el centro imperial, algo que el centro parece dispuesto a absorber pero que no logra alcanzar. En otras palabras, el retorno implica una visión que se disocia de Europa como centro. Significa también asumir una posición que conlleva una ruta de viaje; demarcar una dirección de alejamiento; regresar, en el futuro, llevando constancia del hecho de que antes se había partido.

EL LAM DE CARPENTIER: ANTILLANO Y ATMOSFÉRICAMENTE MARAVILLOSO

En su ensayo “Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam”, de 1944, Carpentier nos presenta un Lam en cuya obra confluyen lo maravilloso y lo antillano. El ensayo apareció en la *Gaceta del Caribe*, una efímera revista sobre literatura y política que se publicó bajo el auspicio del Partido Socialista Popular de Cuba. El mismo año Carpentier había publicado también allí una entrega temprana de *El reino de este mundo*. Cuatro años antes de su ensayo sobre lo real maravilloso encontramos indicios de que ya en 1944, en el texto sobre Lam y en el primer borrador de la novela para *Gaceta del Caribe*, Carpentier había comenzado a incubar aquel conjunto de ideas. A diferencia de Cabrera, Carpentier no tematiza la cubanidad de Lam en esta publicación, optando por esbozar un Lam que es a la vez antillano y universal, en línea con el autorretrato de la propia *Gaceta*.⁴⁰

En un primer momento el ensayo presenta a Lam como ejemplo del artista universal. Según Carpentier, la grandeza estética no reside en la originalidad sino en la creación de un ambiente, y es justamente esto lo que logra Lam: “Muchos logran eludir una influencia: no parecerse a nadie. Pero no por ello son capaces de crear una atmósfera [...]”⁴¹ Para probar esta tesis se basa en una observación psicoanalítica sobre el trayecto que lleva a un artista a explorar esta dimensión estética en particular: “Muy a menudo la creación de una atmósfera

38. Miller propone una hermosa contextualización de la noción de retorno Césaire; en su lectura se trata de una reorientación de la ruta triangular del comercio de esclavos, lo que implicaría que el poema va “hacia África al ir a Francia” y luego regresa al Caribe “solo en ánimo de revuelta, ‘de pie y libre’”. Christopher Miller, *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade* (Durham: Duke University Press, 2008), 96. Edwards argumenta en términos muy convincentes que la anáfora, o repetición, que Césaire emplea a todo lo largo del poema, cumple un papel importante en el texto como instrumento para darle una forma literaria al retorno. Brent H. Edwards, “Aimé Césaire and the Syntax of Influence”, *Research in African Literatures* 36, n.º 2 (2005): 8.

39. Véase: Anja Jovic Humphrey, “Aimé Césaire and ‘Another Face of Europe’”, *Modern Language Notes* 129, n.º 5 (2014): 1117-1148.

40. Katerina Gonzalez Seligmann, *Writing the Caribbean in Magazine Time* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2021), 65-66.

41. Alejo Carpentier, “Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam”, *Gaceta del Caribe* 3 (1944): 26. Carpentier publicó dos artículos más sobre Lam durante los 1940s: “Wifredo Lam en New York” (*Información*, La Habana, 1944) y “Un pintor de América: el cubano Wifredo Lam” (*El Nacional*, Caracas, 1947).

particular, inseparable del estilo, se debe en el artista, a una obsesión de elementos atados a raíces subconscientes”. Según esto, la obsesión que alimenta la obra como construcción atmosférica se conecta explícitamente con raíces que yacen fuera del alcance de la consciencia. Aunque Carpentier no se refiere aquí a Jung, el arquetipo en Jung funciona de manera muy similar, como una imagen depositada en las profundidades y cuyo significado se puede extraer y esclarecer.⁴² El argumento atmosférico y jungiano de Carpentier sobre la obra de Lam anticipa la importante biografía escrita por Max-Pol Fouchet, quien también emplea un vocabulario jungiano y un marco espacial para describir la obra del pintor: “El pensamiento de Lam, debo repetir, no se mueve o desarrolla en la superficie; está siempre expuesto a la fuerza atrayente de un fondo magnético que es el lugar de encuentro entre el presente y un pasado inmemorial común a toda la humanidad”.⁴³ Lo que Fouchet llama un fondo se aproxima a lo que, en la interpretación de Carpentier, sería la atmósfera en Lam.

Para Carpentier Lam genera una atmósfera a través de la mezcla del ser humano, la planta y el animal: “Lam comenzó a *crear su* atmósfera por medio de figuras en que lo humano, lo animal, lo vegetal, se mezclaban sin delimitaciones, animando un mundo de mitos primitivos, con algo ecuménicamente antillano, profundamente atado, no sólo al suelo de Cuba, sino al de todo el rosario de islas”.⁴⁴ Así, Carpentier conecta la grandeza universal de Lam, que le atribuye por ser un pintor que ha logrado producir una atmósfera, a la ubicación antillana de su obra. Queriendo fusionar lo universal y lo antillano, usa la imagen católica (recordemos que “católico” significa también “universal”) del rosario para describir la geografía insular del Caribe. En su plegaria pan-caribeña Carpentier le confiere así a las pinturas de Lam el poder de crear el archipiélago. Pero, ¿en qué se apoya esta tesis? Es cierto que los posicionamientos pan-caribeños eran frecuentes en la *Gaceta*, una publicación de orientación comunista que creó una red de conexiones por toda la región y se comprometió explícitamente con la tarea de producir una solidaridad pan-caribeña. Pero Carpentier basa su argumento en una descripción de la fusión de seres humanos, plantas y animales en la obra de Lam, que interpreta como un fenómeno característicamente antillano.

Es muy probable que cuando Lam desarrolló su manera singular de explorar la fusión entre lo humano, lo animal y lo vegetal lo haya hecho en conversación con los escritos del etnógrafo alemán Leo Frobenius. Aunque se han descartado ya muchas de las teorías de Frobenius sobre las civilizaciones africanas, su obra ejerció una gran influencia. La teoría de Frobenius, que postulaba una diferencia cultural entre civilizaciones afines a los animales y civilizaciones afines a las plantas, tiene un legado fascinante en el arte y el pensamiento de Martinica y Cuba. Me parece plausible suponer que Lam pudo haberse inspirado en las investigaciones de Frobenius sobre los antiguos petroglifos africanos con imágenes de

42. Carl G. Jung, *Man and His Symbols* (Nueva York: Laurel, 1968), 67.

43. Fouchet, *Wifredo Lam*, 19.

44. Carpentier, “Reflexiones”, 27.

humanos-animales y humanos-plantas, acompañadas muchas veces de sus propias fotografías de aquellas imágenes extraordinarias. Las primeras fusiones entre lo humano y lo animal en la obra de Lam aparecen en una colección de dibujos titulada *Carnets de Marseille*, que produjo entre 1940 y 1941 cuando, en compañía de Breton y otras personas, esperaba en Marsella hasta conseguir un pasaje en bote para salir de la Francia de Vichy por vía de Martinica. No encontramos en cambio fusiones entre seres humanos y plantas sino hasta después de su retorno a Cuba, tras su paso por Martinica en 1941. Ya en 1940 Lam, Carpentier, Cabrera y Césaire habían leído o sabían de la obra de Frobenius. Un texto suyo traducido al francés, *Histoire de la civilisation africaine*, se publicó en 1933 y *La cultura como ser viviente* se publicó en español en 1934. Cabrera y Léopold Senghor, un amigo y colaborador de Césaire en la década de 1930 en París, han reflexionado sobre el impacto del etnógrafo en la vanguardia europea y sobre cómo su obra los ayudó a cuestionar los fundamentos intelectuales del racismo.⁴⁵ Suzanne Césaire escribió varios ensayos en conversación con la obra de Frobenius para la revista *Tropiques*. Aunque sería fascinante establecer un diálogo entre la obra de Lam y estos ensayos sobre personas-planta y personas-animales, no hay duda de que ya tiempo antes el cubano había iniciado su exploración pictórica de las ideas de Frobenius.⁴⁶ También encontramos personas-plantas y personas-animales en la poesía de Aimé Césaire y en la obra del poeta cubano Virgilio Piñera, escrita en conversación con la de Césaire.

La lectura que propone Carpentier de las figuras que entrelazan lo vegetal y lo humano en Lam alude también a la presencia de una suerte de violencia en aquellas imágenes, violencia de la que quizás el espectador no se percata: “Era frecuente que un personaje fuese más vegetal que humano, llevando vestido que evocaba el tejido de lianas y parásitos que, en el trópico, suele ahogar lentamente un árbol por proceso de asfixia.”⁴⁷ Esta impresión de estrangulación y asfixia que Carpentier deriva de las figuras de Lam merece algo de atención. Carpentier no percibe un entorno idílico en las pinturas de Lam; en cambio, destaca en ellas una evocación de la violencia inherente a la vida vegetal.

El enfoque atmosférico del ensayo de Carpentier sobre Lam nos remite también al carácter marcadamente atmosférico de su propia escritura. En la época en que escribió este ensayo, cuando se disponía a trabajar en *El reino de este mundo*, Carpentier había entablado una especie de conversación creativa con la obra de Edgar Allan Poe. Aunque la influencia de Poe se transparenta de manera bastante conspicua en el borrador temprano de aquella novela que Carpentier publicó en la *Gaceta del Caribe*, las referencias directas a Poe se habían ya desvanecido cuando apareció la novela completa por primera vez, en la edición mexicana de 1949.⁴⁸ El remanente, sin embargo, se vislumbra en su propia comprensión de la atmósfera como dimensión estética. En esta novela, y en otras ficciones breves de

45. Lydia Cabrera, “La influencia africana en el pueblo de Cuba”, en *Páginas sueltas*, editado por Isabel Castellanos (Miami: Universal, 1994), 544; Léopold Senghor, “Foreword”, en Leo Frobenius, *Leo Frobenius on African History, Art, and Culture: An Anthology*, editado por Eike Haberland (Princeton: Markus Wiener, 2014), vii.

46. Sims observa también que Lam había comenzado a experimentar con figuras híbridas antes de conocer a Suzanne y Aimé Césaire. Sims, *Wifredo Lam*, 41.

47. Carpentier, “Reflexiones”, 26.

48. Seligmann, *Writing*, 93-4.

la misma época, Carpentier conjura imágenes de muerte inminente y venganza al evocar las condiciones intolerables de la esclavitud en el Caribe. Desde la primera escena *El reino de este mundo* anticipa la reivindicación de los africanos esclavizados al yuxtaponer unas cabezas de ganado muerto con las de los esclavizadores en una barbería.⁴⁹ Su propia escritura atmosférica parece presta a ejecutar o instigar una revuelta en respuesta al tipo de violencia que se hace pasar por paz en las “sociedades estructuradas por el dominio”, según el término propuesto por Stuart Hall.⁵⁰

En su ensayo sobre Lam Carpentier no emplea todavía el término “real maravilloso”, pero sí se cuida de mencionar al surrealismo. Sobre *La jungla* y otras pinturas del periodo dice: “Hay creación en función de ambiente. La realidad y el sueño se confunden. La poesía y la plástica se hacen una”. En esta referencia a una fusión entre el sueño y la realidad Carpentier roza la concepción bretoniana de lo “surreal”, pero evita el término y en cambio sugiere que la obra de Lam emplea “un cierto barroquismo”.⁵¹ Algo que habría podido fácilmente codificar como surreal resulta así descrito como barroco en un claro esfuerzo por distinguir su trabajo y el de Lam del surrealismo. En el borrador de un capítulo de la novela, un texto casi olvidado y publicado ese mismo año, Carpentier marca esta diferencia de manera más explícita. Asumiendo la perspectiva de un personaje llamado Lucas, quien viaja a Haití, el borrador recuenta la visita de Carpentier en 1943 a la monumental ciudadela de La Ferrière construida por encargo del rey Henri Cristophe. Al reflexionar sobre su entorno y una letanía de loas y ancestros haitianos, Lucas piensa: “¡Que otros pensarán en el surrealismo!”.⁵² Esta exclamación introduce la idea de que la vida espiritual e histórica de Haití pertenece a otra narración. Aunque no emplea aún el término “real maravilloso” como categoría, Carpentier parece a punto de hacerlo cuando más adelante concluye: “América no necesitaba hacer grandes esfuerzos para crear cosas sorprendentes, de un terrible valor poético”.⁵³ La tesis que desarrolla posteriormente en el ensayo ya está aquí delineada: el efecto de maravilla que persiguen los surrealistas ya está allí presente en las Américas, y solo hay que saber verlo para captarlo. Carpentier ya demarca aquí una diferencia con respecto al surrealismo francés que va más allá de sus propósitos estratégicos y apunta hacia el poder vivo del espiritismo afro-diaspórico junto con la violencia consciente e inconsciente del registro colonial. La violencia colonial y el espiritismo constituyen en partes iguales la diferencia epistemológica que determina la estrategia retórica de Carpentier al momento de romper con el surrealismo e inaugurar una concepción localizada de lo real maravilloso. A mi juicio, su propio retorno de Europa es un factor en la configuración de esta propuesta.

De manera más directa que Cabrera, en su ensayo sobre Lam Carpentier también recalca la importancia del retorno. En sus palabras: “El trópico sólo suele

49. Carpentier, *El reino de este mundo*, 17-18.

50. Stuart Hall, “Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance”, en *Black British Cultural Studies: A Reader*, editado por Houston Baker, Manthia Diawara y Ruth H. Lindeborg (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 16-60.

51. Carpentier, “Reflexiones”, 27.

52. Alejo Carpentier, “Capítulo de novela”, *Gaceta del Caribe* 3 (1944): 12.

53. Carpentier, “Capítulo”, 12.

comprenderse y sentirse cuando se regresa a él después de prolongada ausencia, con las retinas limpias de hábitos contraídos”.⁵⁴ Hay entonces que pasar por la experiencia del retorno para entender y sentir el trópico. Como Lam, Cabrera y Césaire, Carpentier sentía quizás que su retorno al trópico tras una ausencia prolongada le había permitido acceder a un tipo específico de conocimiento. Para todos estos artistas el retorno resultó ser algo extraordinariamente productivo, aunque la versión de Carpentier es más totalizante. Años después le reconocerá el poder de representar lo real maravilloso exclusivamente a los artistas de las Américas que lo conocen de cerca, pero en este ensayo de 1944 va mucho más lejos: solo conoce el trópico quien nace allí, se marcha durante un periodo prolongado —quizás específicamente a Francia, para empaparse de la vanguardia modernista— y *entonces* regresa. El requisito de una partida y un retorno desaparece en su formulación posterior, pero aquí lo vemos como una condición explícita que, me atrevo a decir, deberíamos leer como implícita en su texto sobre lo real maravilloso. Esto nos permitirá re-escribir el enlace entre el surrealismo y lo real maravilloso: ni opuestos ni equivalentes, el segundo emerge como un retorno a casa después de un paso por el primero.

EL LAM SINESTÉSICO E INTERNACIONALISTA DE AIMÉ CÉSAIRE

Aimé Césaire no apela directamente a la noción de retorno en su lectura de Lam, aunque sí describe los efectos del retorno en el pintor. Los ensayos de Cabrera y Carpentier, ambos de 1944, aparecieron en publicaciones cubanas de circulación nacional y regional en el Caribe y Latinoamérica. Por su parte, el ensayo de Césaire “Wifredo Lam” se publicó junto a una selección de trabajos del pintor en la revista francesa *Cahiers d'Art* en 1945 (Carpentier basa su lectura de Lam en esta misma selección cuando lo presenta como el pintor de lo real maravilloso en su texto de 1948). En el artículo del martiniqués nos encontramos con un Lam internacionalista que pinta desde una perspectiva semejante a la del propio Césaire y cuya sinestesia derivaría directamente de su propia capacidad de transformarse en las plantas-humanos que pinta.

Su encuentro con Lam fue decisivo para Césaire, quien al momento de escribir el ensayo le había dedicado ya dos poemas. Un de ellos, “Tam tam II”, se publicó en la revista surrealista *VVV*, de Nueva York, y el otro, “Simouns”, permanece inédito, aunque Césaire le envió copias a Lam y a Breton.⁵⁵ Tiempo después Lam le pidió a Césaire algunos poemas para un libro titulado *Annonciation*, que Césaire en efecto compuso y luego incluyó en un libro titulado *Moi, laminaire*, que publicó el año de la muerte de Lam, 1982.⁵⁶ La palabra “*laminaire*” en este título remite a un tipo de alga que habita en las profundidades del océano, y es a la vez un *portmanteau* de sus dos nombres: Lam + Césaire. En esta decisión

54. Carpentier, “Reflexiones”, 27.

55. Parte de “Simouns” sería publicado sin la dedicatoria a Lam y con título distinto: “Les oubliettes de la mer et du déluge”, *Les armes miraculeuses*, pp. 69-70. En una carta a Breton del 2 de septiembre de 1943 Césaire menciona que le ha enviado copias del poema a Breton y a Lam. El poema manuscrito se encuentra actualmente en el Fonds Breton en Fort-de-France.

56. Arnold, “A ‘África’ con Aimé Césaire y Wifredo Lam”, 161.

de fundirse con Lam en la escritura para darle forma a un yo *laminaire* hay una reminiscencia de su ensayo de 1945, donde al igual que Cabrera y Carpentier se imagina un Lam que lo refleja.

El Lam(*inaire*) de Césaire tiene una mirada internacionalista anclada en un espíritu de revuelta que se toma las naves de carga de la explotación. En la introducción al artículo Césaire sitúa el texto en territorios desolados (“*ces pays*”) que describe como embarcaciones: “*Bord sur bord leur cargaison de bêtes hagar-des ou lasses*”. La imagen alude a la deshumanización que padecieron las personas enviadas a las Américas a trabajar por la fuerza, que aparecen aquí como bestias degradadas por un proceso que las transforma en cargamento.⁵⁷ Seguidamente Césaire posiciona la pintura de Lam como una respuesta directa a esa circunstancia: “*Et la peinture de Wifredo Lam roule bord sur bord sa cargaison de révolte*”.⁵⁸ No cabe duda de que esta imagen evoca la historia de la esclavitud, pero es de notar que Césaire se abstiene de referirse explícitamente a la esclavización de los pueblos de África. También fueron esclavizados pueblos de América y Asia en la historia del imperio y multitudes de pobladores de los tres continentes fueron sometidas a la servidumbre por contrato. En algunos casos las fronteras entre el régimen de la esclavitud y el de la servidumbre por contrato no se dejan delinear fácilmente, y está claro que ambas instituciones ejercieron diversas formas de deshumanización. No sabemos si Césaire escribió estas líneas luego de una reflexión cuidadosa sobre la confluencia de estas historias, y si es por ello que se abstiene de racializar explícitamente la metáfora de la carga, pero su uso de esta imagen para enfatizar el papel de la revuelta en la pintura de Lam concuerda con la indeterminación estética del propio Lam, quien se define como un pintor interesado en la descolonización en un sentido amplio en su entrevista tardía con Mosquera: “Mi pintura es un acto de descolonización, no en un sentido físico, sino mental”.⁵⁹ En otras palabras, lo que buscaba Lam con sus pinturas era una intervención en la consciencia.

Césaire propone entender este proyecto de descolonización intelectual como una forma de “ceremonia”. Así, este Lam universal e internacionalista pone en acto una revuelta que se contrapone a la alienación capitalista en un sentido amplio: “*Dans une société où la machine et l'argent ont démesurément agrandi la distance de l'homme aux choses, Wifredo Lam fixe sur la toile la cérémonie pour laquelle toutes existent: la cérémonie de l'union physique de l'homme et du monde*”.⁶⁰ En respuesta a la alienación capitalista el Lam de Césaire deshace la distancia entre los seres humanos y las demás cosas (*choses*). Bajo esta lectura, la fusión de las formas humanas, animales y vegetales que propone Lam se extendería hasta permitir una comunión humana con todo aquello de lo que nos separa la sociedad moderna (capitalista). De este modo Césaire anticipa la idea de “encontrar la ceremonia” de Sylvia Wynter. En Lam Césaire encuentra una

57. Aimé Césaire, “Wifredo Lam”, *Cahiers d'art* 20-21 (1945-1946): 357.

58. Véase también: Arnold, “A ‘África’ con Aimé Césaire y Wifredo Lam”, 155-156.

59. Mosquera, “My Painting is an Act of Decolonization”, 3.

60. Césaire, “Wifredo Lam”, 357.

convergencia ceremonial del humano y el mundo, una unión que se puede leer como un estar-con- o estar-en-el-mundo, aunque la imagen de Césaire parece sobrepasar los confines estrictos de las fusiones planta-humano y animal-humano de Lam. En esta ceremonia se juega una manera de transformarse en el mundo, en la planta o el animal, quizás incluso en los artefactos y entornos contruidos; en otras palabras, Césaire imagina un fin de la dualidad que nos diferencia del otro y del mundo.

El Lam de Césaire pinta “*au nom de ces rescapés du plus grand naufrage de l’histoire*”.⁶¹ Antes Césaire ha descrito a la obra de Lam como una revuelta que se toma el barco de carga y ahora lo sitúa en un ángulo oblicuo con respecto a los sujetos naufragados en cuyo nombre habla. Esta oblicuidad le permite a Césaire aludir al colonialismo, la esclavitud y la servidumbre simultáneamente. Cuando Césaire escribía estas líneas, en el año crucial de 1945, podían leerse también como una alusión a todas aquellas personas que padecieron la guerra global, incluyendo los millones de personas que murieron en la Shoah.

Dado que los críticos que se interesan por Césaire rara vez omiten referirse a su concepción de *négritude*, viene al caso mencionar que en este ensayo no usa el término y evita cualquier referencia puntual al tema. Cuando acuñó la noción de “*négritude*” en 1935 Césaire buscaba darle forma al concepto de una conciencia negra resistente al racismo antinegro. Su uso de este término en *Cahier d’un retour au pays natal*, donde se abstiene con cuidado de formular una metafísica de la negritud, popularizó el término y creó campos a favor y en contra del mismo. En la definición más útil y pertinente de *négritude* que encontramos en el *Cahier*, la voz del poema nos dice que “*ma négritude*” se arraiga “*dans la chair rouge du sol*” (en la carne roja del suelo).⁶² Si Césaire está pensando en *négritude* al escribir sobre Lam tiene que ser esta versión de una negritud diaspórica re-enraizada, una inmersión o unidad con la Tierra. Por su parte, Lam se distanciaría aún más de la *négritude* que del surrealismo. En su entrevista con Mosquera dice: “Tampoco estoy de acuerdo con la doctrina de la Negritud. Finalmente el verdadero problema de la historia no tiene que ver con la raza sino con la lucha de clases”.⁶³ Es diciente que hable aquí de “doctrina”, pues da a entender que se refiere a la concepción más metafísica de “*négritude*” que promulgaba Leopold Senghor y que algunos le atribuían a Césaire, aunque en todo caso Lam también niega que la raza sea la categoría histórica fundamental en favor de la lucha de clases. A la luz de este pronunciamiento, el hecho de que Césaire se haya tomado el cuidado de describir la obra de Lam sin apoyarse en categorías raciales, optando más bien por las nociones de opresión y alienación, es aún más comprensible. Aunque hay críticos que han tratado de producir un “Lam de la *négritude*” a partir de su recuperación descolonizante de representaciones negras en su práctica estética formal, este Lam solo tiene sentido si se entiende la *négritude* como una práctica

61. Césaire, “Wifredo Lam”, 357.

62. Aimé Césaire, “Cahier d’un retour au pays natal/Notebook of a Return to the Native Land”, en *The Collected Poetry*, traducido al inglés por Clayton Eshleman y Annette Smith (Berkeley: University of California Press), 68-69.

63. Mosquera, “My Painting is an Act of Decolonization”, 6-7.

de desalienación y como una ceremonia no dualista con la Tierra, más que como una categoría trascendental más determinante que la afiliación de clase.

En la conclusión de su ensayo Césaire propone una lectura de la relación entre humano y planta en Lam mucho más radical que la de Carpentier. Según Césaire, Lam pinta *como si él mismo fuera una planta*. Este Lam sinestésico no pinta lo que ve sino que huele su propia savia tropical y la transmite al lienzo: “*Wifredo Lam ne regarde pas. Il sent. Il sent le long de son corps maigre et de ses branches vibrantes passer, riche de défis, la grand sève tropicale*”.⁶⁴ “*Sentir*” en francés significa tanto “sentir” como “oler”, y Césaire explota esta ambivalencia. Su texto parece decir que Lam siente su propio cuerpo como planta, pero el uso del verbo “*sentir*” junto con la referencia a la savia, una sustancia que emite un aroma fuerte, sugiere un Lam que más que sentir huele su propia savia. Con esta transformación de Lam en planta Césaire describe con mayor precisión la unidad entre el humano y el mundo que busca articular en este ensayo. Aquí la unidad excede el estar-con y pasa a ser una fusión entre humano y planta.

En su lectura Césaire parece ampliar la importancia que le asigna Carpentier a la dimensión atmosférica en la pintura de Lam. Aunque en su texto Lam aparece como una planta *en vrai*, como una realidad tangible, la suya no deja de ser una lectura que apela a lo maravilloso, porque es impensable dentro de las teorías dualistas dominantes que postulan una separación de tipo sujeto/objeto entre los humanos y otros animales, plantas y objetos. En una versión posterior de *Cahier d'un retour au pays natal* Césaire añade su propio devenir-árbol a su poética: «À force de regarder les arbres je suis/ devenu un arbre». ⁶⁵ Hay aquí un juego fascinante con el dualismo cartesiano: si para Descartes se es en la medida en que se piensa, Césaire interpone un objeto de pensamiento y de este modo reformula el precepto. La identidad entre ser y pensar de Descartes es el paradigma (quizás el punto de partida) del dualismo mente/cuerpo de la época ilustrada, dualismo que Césaire disuelve al restablecer el sujeto-como-objeto-de-pensamiento. Desde la perspectiva del árbol —no en tanto objeto sino en tanto sujeto otro— Césaire pone en acto la subjetividad del humano-como-sujeto-árbol.

¿Es surrealista el Lam de Césaire? En su ensayo no hay ninguna alusión al movimiento. Sin duda alguna el surrealismo fue importante para Césaire. En su teoría de la poesía, que elaboró el mismo año en una charla que presentó en Haití y que publicó bajo el título “*Poésie et connaissance*”, Césaire cita a Breton como referencia sin llegar empero a presentarse él mismo como surrealista.⁶⁶ En efecto, Césaire se abstuvo de suscribir al surrealismo oficial y se apropió de aspectos del movimiento sin adoptarlo. Tres años antes de que Carpentier introdujera su noción de lo real maravilloso, el Lam-planta de Césaire, que pinta a partir del aroma de su propia savia, anticipa aquella noción y la empalma con la idea de una cosmovisión no dualista.

64. Césaire, “Wifredo Lam”, 357.

65. Aimé Césaire, “Cahier d'un retour”, 50-51.

66. Aimé Césaire, “Poésie et connaissance”, *Tropiques* 12 (1945): 157-170.

Hay que reconocer que la noción de retorno no es tan importante en el texto de Césaire como en los de Cabrera y Carpentier, pero es cierto que su imagen de un Lam-planta se lee también como la puesta en escena de cierto retorno, pues aquí el retorno del pintor a su tierra de origen facilita la ceremonia que le permite unirse con la tierra. En su descripción Césaire construye una representación visceral del momento en que Lam accede a lo maravilloso al devenir-planta y plasma esta transformación en la imagen que pinta. En esta lectura el retorno es más que un simple regreso a Cuba; Lam es aquí un pintor que ha retornado a la tierra para escapar de la alienación de la modernidad capitalista. El retorno se entiende entonces aquí como una ceremonia de ser: una realidad maravillosa de posibilidades infinitas.

RETORNOS MARAVILLOSOS Y VIOLENCIA: UNA CONCLUSIÓN

Hay un texto más que constituye un componente importante del contexto de los ensayos discutidos en estas páginas; su autor es el surrealista francés Pierre Mabille, otro de los teóricos de lo maravilloso. Después de la guerra Mabille asumió el cargo de agregado cultural de la Embajada de Francia en Haití; desde allí visitó a Lam, Cabrera y Carpentier en Cuba, y se mantuvo en contacto con Césaire.⁶⁷ Su ensayo sobre *La jungla* de Lam se publicó por primera vez en una traducción al español realizada por Cabrera y más tarde apareció en francés en la revista literaria *Tropiques*, de la que Césaire era coeditor.⁶⁸ En este ensayo Mabille introduce una tesis extraordinaria sobre esta obra de Lam. Según esta interpretación, *La jungla* se caracteriza por la ausencia de un punto de fuga singular e introduce un quiebre en una prolongada tradición pictórica basada en el uso de espacios visuales estructurados por puntos de fuga claros.⁶⁹ Mabille sostiene además que con esta pieza Lam ha producido una suerte de antídoto contra el fascismo:

El inmenso valor del lienzo de Wifredo Lam llamado “La manigua” reside en que evoca un universo de esta especie donde los árboles, las flores, los frutos y los espíritus cohabitan gracias a la danza. Yo, por mi parte, encuentro una oposición absoluta entre esta manigua en donde la vida estalla por todas partes, libre, peligrosa, surgiendo de la vegetación más exuberante, dispuesta a todas las mezclas, a todas las transmutaciones, a todas las posesiones, y esa otra jungla siniestra donde un führer, plantado en un pedestal, espía, a lo largo de las columnatas neo-helénicas de Berlín, la marcha de las cohortes mecanizadas dispuestas, después de haber destruido todo lo vivo que existía [...].⁷⁰

67. Holzer Benítez, *Wifredo and Helena*, 127-133.

68. Pierre Mabille, “La manigua”, *Cuadernos americanos* (1944): 241-256; “La Jungle”, *Tropiques* 12 (1945): 173-187. Es posible que el texto se haya publicado antes en francés, pero “La manigua” se publicó antes que la versión de *Tropiques*.

69. Mabille, “La manigua”, 253.

70. Mabille, “La manigua”, 256.

Mabille traza una dicotomía entre la vida enérgica de la jungla en la pintura de Lam —una danza— y el nazismo, pero no percibe la violencia que Lam encontró en el racismo estructural en Cuba ni la oposición del pintor al imaginario turístico de la negritud con el que tenían que lidiar los cubanos negros. “Para mí, traficar con la dignidad de un pueblo no es más que eso: el infierno”.⁷¹ Quizás en respuesta a la lectura idílica que propone Mabille, o porque *La jungla* eventualmente se estableció como su obra más conocida, Lam rompió su regla general de no explicar sus intenciones y le habló a Fouchet sobre esta pintura. Al compararla con el imaginario selvático que produjo Henri Rousseau, dijo: “[Rousseau] no condena lo que sucede en la jungla. Yo sí”.⁷² La violencia que se le impuso a los cubanos negros y que Lam evoca en su pintura tiene entonces que ver con el nazismo de una manera que Mabille no logra aprehender a cabalidad. La danza antifascista de Mabille es una máquina de deseo.

El retorno de Europa al Caribe significaba también lidiar con dos formas de violencia: las emanaciones materiales y psíquicas del presente colonial y la incompreensión por parte de aquellos artistas europeos más inclinados a expresar su apoyo. Se dice que Breton odiaba la música y la esposa de Lam, Helena, fue testigo del asco que le producía, primero en República Dominicana, en 1941, y luego en Haití, en 1945.⁷³ Con este rechazo de la música en contextos sociales y rituales Breton transparentó su estrechez estética y su falta de oído para lo real en lo maravilloso que pretendía registrar a su alrededor durante sus viajes. La incompreensión de Mabille es más sutil: simplemente no alcanza a ver.

Las limitaciones de Breton y Mabille nos ayudan a entender la brusca oposición de Carpentier al surrealismo y la decisión de Lam de posicionarse por fuera del movimiento. Carpentier llega al extremo de invocar la violencia sexual, asumiendo el costo de desvalorizar a la mujer, para ilustrar la diferencia entre el surrealismo y lo real maravilloso. En la representación simbólica que propone ambas resultarían ser estéticas de la violación: “*Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient*. Hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar las recién muertas’ (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas”.⁷⁴

En esta imagen los surrealistas y los artistas de lo real maravilloso figuran por igual como violadores metafóricos; mientras que los surrealistas aparecen como necrófilos, los artistas de lo real maravilloso violan cuerpos vivos. Me resulta difícil tolerar esta imagen violenta, y está claro que su misoginia limita la fuerza general del argumento de Carpentier. Preferiría que Carpentier hubiera conservado su primer borrador en vez de recurrir a la violación para demostrar su posición sobre el intenso potencial de revuelta inherente a las Américas. En el borrador de 1944 estas líneas dicen: “¡Que otros pensarán en el surrealismo! [...] ”

71. Fouchet, *Wifredo Lam*, 30.

72. Fouchet, *Wifredo Lam*, 32.

73. Holzer Benítez, *Wifredo and Helena*, 58, 133.

74. Carpentier, *El reino de este mundo*, 7-8.

La imprecación de Bouckman volvía a su memoria: ‘Arrojen el retrato del dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchen, en sí mismos, la llamada de la libertad’.”⁷⁵ Aquí Carpentier recurre a una imagen anticristiana para evocar la violencia del colonialismo —en el que la iglesia católica cumplió un papel— y añade una referencia al líder revolucionario haitiano Dutty Bouckman que funge como incitación a la revuelta. En vez de representar la práctica artística como una forma de violencia Carpentier evidencia aquí la violencia estructurante de la que se alimenta lo real maravilloso. Pienso que es importante restablecer el deseo de que existan obras de arte capaces de ejercer una violencia física como forma de intervención estético-social, pero me resulta repugnante el imaginario de violencia sexual contra los cuerpos de las mujeres que usa Carpentier.

Para Lam, regresar de Europa significó también reencontrarse con la violencia colonial en su tierra y permitir que sus pinturas se permearan de la violencia que se oculta detrás de la fantasía tropical. Retornó, una y otra vez, maravillosamente, en revuelta y ceremonia, a la vez.



BIBLIOGRAFÍA

- Arnold, A. James. “A ‘África’ con Aimé Césaire y Wifredo Lam”. *América sin nombre* 19 (2014): 151-164.
- Beliso-De Jesús, Aisha. *Electric Santería: Racial and Sexual Assemblages of Transnational Religion*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.
- Bernal Bermúdez, María Clara. *Mas allá de lo real maravilloso. El surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- Blanc, Giulio V. “Interview with Lydia Cabrera about Wifredo Lam”. Giulio V. Blanc Papers, 1920-1995. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 2000.
- Cabrera, Lydia. “Wifredo Lam”. *Diario de la Marina. Suplemento literario*, 30 de enero de 1944.
- . *Páginas sueltas*. Editado por Isabel Castellanos. Miami: Universal, 1994.
- Carpentier, Alejo. “Capítulo de novela”. *Gaceta del Caribe* 3 (1944): 12-13.
- . “Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam”. *Gaceta del Caribe* 3 (1944): 12-13.
- . *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

75. Carpentier, “Capítulo”, 12.

- Césaire, Aimé. “Cahier d’un retour au pays natal/Notebook of a Return to the Native Land”. *The Collected Poetry*. Traducido por Clayton Eshleman and Annette Smith, 34-85. Berkeley: University of California Press, 1983.
- . “Poésie et connaissance”. *Tropiques* 12 (1945): 157-170.
- . *Retorno al país natal*. Traducido por Lydia Cabrera. La Habana: Ucar, García y Cía., 1943.
- . “Wifredo Lam”. *Cahiers d’art* 20-21 (1945-1946): 357.
- . “Simouns”. Manuscrito inédito. Fonds Breton, Librairie Schoelcher, Fort-de-France, Martinique.
- . “September 1943 letter to André Breton”. Cartas de Aimé Césaire a André Breton, Librairie Doucet. Copia tipografiada cortesía de Alex Gil.
- . “Tam tam II”. *VVV*, n.º. 2-3 (1943): 132.
- Edwards, Brent H. “Aimé Césaire and the Syntax of Influence”. *Research in African Literatures* 36, n.º. 2 (2005): 1-18.
- Fouchet, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Traducido por Kenneth Lyons. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986.
- Frost, Jackqueline. “The Past of Future Life: Anticolonialism, Antifascism, and the Poetics of Historical Time at the End of French Empire”. Disertación doctoral, Cornell University, 2020.
- Gikandi, Simon. “Picasso, Africa, and the Schemata of Difference”. *Modernism/Modernity* 10, n.º. 3 (2003): 455-480.
- Glissant, Edouard. *Le Discours antillais*. París: Seuil, 1981.
- Hall, Stuart. “Créolité and the Process of Creolization”. En *Créolité and Creolization*, editado por Okwui Enwezor *et al.*, 27-41. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- . “Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance”. En *Black British Cultural Studies: A Reader*. Editado por Houston Baker, Manthia Diawara y Ruth H. Lindeborg, 16-60. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Henry, Paget. *Caliban’s Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. Abingdon: Routledge, 2000.
- Holzer Benítez, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam, 1939-1950*. Lausana: Acatos, 1999.
- Jovic Humphrey, Anja. “Aimé Césaire and ‘Another Face of Europe’”. *Modern Language Notes* 129, n.º. 5 (2014): 1117-1148.
- Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. New York: Laurel, 1968.
- Krempel, Ulrich. “The Innate and the Foreign”. En *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work, vol. I, 1921-1960*. Editado por Lou-Laurin Lam, 56-108. Lausana: Acatos, 1998.

- Léger, Natalie. "Faithless Sight: Haiti in *The Kingdom of this World*". *Research in African Literatures* 45, n°. 1 (2014): 85-106.
- Linsley, Robert. "Painter of Negritude". En *Race-ing Art History: Critical Dialogues in Race and Art History*. Editado por Kimberly Pinder, 289-306. Abingdon: Routledge, 2002.
- Mabille, Pierre. "La manigua". *Cuadernos americanos* (1944): 241-256.
- . "La Jungle". *Tropiques* 12 (1945): 173-187.
- Maguire, Emily. "Two Returns of the Native Land: Lydia Cabrera Translates Aimé Césaire". *Small Axe* 7, n°. 3 (2013): 125-137.
- Miller, Christopher. *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Molloy, Sylvia. "Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to an Academy". En *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, editado por Sandra Bermann y Michael Wood, 371-379. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Mosquera, Gerardo. "'My Painting is an Act of Decolonization:' An Interview with Wifredo Lam by Gerardo Mosquera (1980)". Traducido por Colleen Kattau y David Craven. *Journal of Surrealism and the Americas* 3, n°. 1-2 (2009): 1-8.
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. Nueva York: Palgrave, 2013.
- Noël, Samantha. *Tropical Aesthetics of Black Modernism*. Durham: Duke University Press, 2021.
- Pierre Matisse Gallery Archives, 1903-1990. Series Artists, Subseries, Wifredo Lam, Box 14. The Morgan Library and Museum.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Seligmann, Katerina Gonzalez. *Writing the Caribbean in Magazine Time*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021.
- . "'Colombes et Menfenil' in Text and Image: Taking Flight from Conquest in Aimé Césaire and Wifredo Lam's Collaborative Aesthetics". *Continents manuscrits* 18 (2022). <https://doi.org/10.4000/coma.8544>.
- Senghor, Léopold. "Foreword". En Leo Frobenius, *Leo Frobenius on African History, Art, and Culture: An Anthology*, editado por Eike Haberland, VII-XIII. Princeton: Markus Wiener, 2014.
- Sims, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. Austin: University of Texas Press, 2002.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Thompson Howell, Emma Catherine. "Total Encounter: Theorizing Image-Text Collaborations from the Francophone Caribbean". Disertación doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 2022.

Véron, Kora. *Aimé Césaire. Configurations*. París: Seuil, 2021.