

LO AFROCARIBEÑO EN WIFREDO LAM

Adelaida de Juan

Me propongo esbozar el carácter cubano y Caribe de nuestra pintura moderna a través de uno de sus significantes de importancia. En esencia, tal carácter implica uno de los integrantes de nuestra nacionalidad: aquel que proveniente de diversas etnias africanas, se uniera al proveniente de Europa (en nuestro caso, España), ya en sí ancestralmente mestiza, y en menor medida, Asia, para dar lugar, en un proceso de varios siglos, a una realidad nueva que define nuestra identidad. Es sabido que nuestro ser mestizo no es, en las palabras de su primer y más serio estudioso, Fernando Ortiz, “hibridismo insustancial, ni sincretismo, ni decoloración, sino, simplemente, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación”, lo que resumiría con la frase latina “*tertium quid*”. Aun a sabiendas de las múltiples discusiones a que ha dado lugar el término “afrocubano” que él creara en 1906, Ortiz persistió en su uso, al considerar que venía a constituir “los apellidos de los progenitores que son a modo de adjetivos para una completa identificación genealógica”.

En este sentido, pues, utilizaré este “apellido”, de modo de dirigir la atención sobre la presencia de elementos que aluden a formas y temas derivados de nuestra ascendencia africana. Presente en toda la cuenca del Caribe, el sincretismo cultural se manifestará, en la esfera de las artes plásticas, por medio de pequeños ídolos, fetiches, altares, pinturas de raíz religiosa en sus diversas formas (pinturas corporales, “firmas”, pinturas cotidianas, abalorios de diversos tipos). Junto a otras manifestaciones, la transculturación, evidente especialmente en la música y la danza, habrá de constituir una base profunda para la determinación de rasgos diferenciados de aquellos de los opresores a través de los siglos.

Un caso paradigmático de la incorporación consciente a una obra plástica de proyección universal de la esencia transculturada de nuestro pueblo, estará dada por la vasta labor de Wifredo Lam (1902-1982). Nacido de padre chino y madre mulata en la región central de Cuba, y tras una larga estancia en Europa (particularmente España), su expresión definitiva se hará en Cuba a partir de obras

capitales como “La silla”, y, sobre todo, “La jungla”, ambas de 1943. Ya tiene entonces Lam el conocimiento del arte africano en los museos parisinos; conoce, además, la asimilación de los valores expresivos de esas piezas hechas por los artistas de vanguardia encabezados por Picasso. Ha ocurrido, sobre todo, un hecho importantísimo para la obra de Lam: su regreso al país natal —recordemos que hizo notables dibujos imaginativos y florales para ilustrar la edición cubana (1943) del extraordinario *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire. El reencuentro de Lam con su ambiente de origen será decisivo para la concreción de su obra característica. Desechada la primaria suposición que le atribuía determinados caracteres al hecho de ser él descendiente de chino y



mulata (que ha llevado a algunos promotores del folklorismo exotizante a hablar de la “perspectiva naturalmente asiática” en la línea de dibujo, y al “ritmo del tam-tam” perceptible en la composición), no cabe duda de que nuestro pintor ha sabido captar esencias de nuestra realidad de un modo propio y universal a la vez. De hecho, la pintura de Lam no es, en ningún momento, descriptiva de elementos representativos de liturgias, ídolos o ritos. Con pocas líneas y trazos coloca detalles que funcionan como asideros evocadores; sus imágenes sugieren más que definen: la herradura, las tijeras, el cuchillo, la jícara, los cuernos, la flecha, la rueda: cada objeto se ha independizado de su contexto totalizador y se basta a sí mismo para indicar lo imprescindible a la imaginación del espectador y provocar su participación. En ningún momento esta pintura deletrea a Changó (deidad yoruba patrona del trueno y del rayo, que se iguala a la Santa Bárbara católica), a Ochún (deidad yoruba del amor que se iguala a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba), ni a ninguna otra, sino que las apunta en el parámetro más amplio de su mundo imaginativo.

La simbología de la obra de Lam hace referencia a uno de los “apellidos afroides” estudiados por Ortiz. Los temas carnales abarcan la feminidad como una constante, cifrada sobre todo en los senos maternos, que cuelgan frutalmente. En reiteradas ocasiones, Lam ha creado una extraordinaria figura femenina cuyo rostro es una máscara o un estilizado instrumento dentado. La presencia masculina está dada fundamentalmente por los cuernos punzantes. En uno y otro caso, el ser humano no aparecerá en ningún momento con la totalidad de sus contornos realistas tradicionales; sus elementos, en ocasiones desmembrados, cobran una independencia considerable que facilita su manejo expresivo, como puede verse en los pies y manos que se agrandan para afincarse mejor en la tierra. A veces, los ojos desorbitados se presentan en forma de planos romboides que recuerdan a los írimes ñañigos (diablitos abakuás).

Pero quizás el elemento simbólico por excelencia de la obra de Lam se encuentra en su tratamiento de los motivos de fronda. Cañas de azúcar, hojas de palma, de maíz, de malanga, de tabaco y bejucos de toda especie, presencia constante de nuestras tierras, están en muchas de las más conocidas obras del pintor, sobre todo a partir de la década de 1940 (“La silla” y “La jungla”). En ellas alcanza un grado supremo al imbricarse los elementos más característicos de su obra pictórica: entre los símbolos carnales, sexuales, las máscaras y tijeras, los cuernos y rabos, se entreteteje la vegetación. Adelanta y retrocede, es fondo y primer plano, vegetal y animal a la vez, creación y destrucción, mito y realidad.

Este carácter alegórico usa signos que se remontan a una lejana fuente africana elaborada en nuestras tierras y se

manifiesta de muchos otros modos. Recordemos su insistencia en las formas romboidales, en los trazos de un puntiagudo cuchillo entre líneas esquemáticas para sugerir la presencia de Ogún. En otras ocasiones, realiza transmutaciones de índole sacromágica; en ellas se evidencia, por una parte, hasta qué punto los símbolos en la pintura de Lam se remiten a épocas preicónicas; por otra, se afirma su capacidad de recreación de una imagería clásica en función de una realidad diferenciada de su lugar de origen. Se trata de la metalepsis estudiada por Ortiz como una transvaloración en sentido horizontal. De nuevo, es el mestizaje cultural que aflora, enriquecedor en el surgimiento de novedosas interpretaciones cargadas de sugerencias e incitaciones imaginativas.

La apropiación y recontextualización del mundo mítico-religioso de los descendientes de africanos entra en la corriente vanguardista occidental como apropiación de formas alejadas de la esencia legendaria cultural a través del llamado período negro de Picasso, inspirado en las seculares esculturas africanas: ello no implica un mundo referencial de la religiosidad y la simbología oriunda de África y transculturada en América. Queda para el Caribe la mayor parte del arte que alude y se nutre de la herencia africana en esta zona de la colonial economía de plantación. En diversos países de la zona —me he detenido en un ejemplo cubano paradigmático—, la presencia del africano implantado como esclavo resurge en el arte más reciente y se constituye en una manifestación de variada producción e intensidad

Lam trae a París a La Habana

En 1967, el famoso Salón de Mayo del Museo de Arte Moderno de Francia trasladó su sede luego de la exposición en París a la Habana. Las pinturas y esculturas se ubicaron entonces en el recién construido Pabellón Cuba, ubicado en una de las arterias más modernas y concurridas de El Vedado, conocida como La Rampa. El Pabellón se convirtió así en la primera locación del continente americano que fungiera como anfitriona del renombrado Salón.

La iniciativa de tan importante exhibición en tierras cubanas se debió fundamentalmente a Wifredo Lam. Colaborador habitual del Salón durante sus estancias parisinas, Lam siempre estaba atento a tender lazos constantes que integraran su país natal con el arte del *mainstream*, sobre todo el que tuviera su centro irradiador en la capital francesa. Su posición como uno de los artistas significativos en el mundo internacional, así como su relación con Picasso y otras figuras señeras del arte contemporáneo, le permitían aumentar su poder suasorio en cuanto a iniciativas del género que comento ahora, las cuales implicaban un magno esfuerzo organizativo. Así, con el apoyo decisivo de las



La silla, 1943

organizaciones culturales cubanas, fueron trasladadas a Cuba, una vez clausurado el Salón en París, sus piezas expositivas. Lam, además, encabezó un significativo grupo de artistas y escritores vinculados al Salón, que arribaron a La Habana para visitar la Isla, ofrecer charlas y conferencias y, quizás lo más relevante añadido a la muestra de las piezas del Salón, participar en otra iniciativa originada por un antiguo deseo de Lam.

Me refiero a la ejecución de un magno mural colectivo, idea de la cual había hablado el artista cubano desde hacía años. En la Habana, tal idea cobró cuerpo y se procedió a la ejecución del mural. En él trabajaron cien artistas y escritores europeos y cubanos. Se diseñó en el amplio espacio rectangular una cuadrícula en forma de una espiral; se numeró el centenar de casillas: el número uno, al centro mismo de la espiral, correspondió, como era de esperarse, al propio Lam, quien procedió a pintar, en medio de un silencio impresionante, esas formas romboidales tan características en su obra, que pocos años después devendrían el símbolo de la Bienal de la Habana. Pintores, escultores, caricaturistas, diseñadores, poetas, narradores de diversos países, se unieron a sus congéneres cubanos para realizar, en una noche alucinada que llenó a La Rampa de canciones, danzas, música, bailarines de



Ibave, 1950

Tropicana y público espectador, hasta haber finalizado el mural ya de madrugada. Una vez terminado el mural, éste se exhibió en el Pabellón Cuba. Con posterioridad fue trasladado a la Casa de las Américas en La Habana. En la actualidad, tras una profunda restauración, permanece en los fondos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, en su edificio de Arte Cubano.

Es sin duda un hecho relevante en el historial de un salón de artes plásticas de la importancia del Salón de Mayo que su inicial presencia americana haya sido precisamente en La Habana. Si a esto añadimos el hecho de que no pocos artistas y escritores hayan acompañado la muestra y hermanado a sus pariguales cubanos para la realización de una obra conjunta, como fue el mural colectivo, debe reconocerse como un hito en el devenir de los eventos significativos del historial del arte contemporáneo. Alain Jouffroy, partícipe y testigo de excepción del evento, ha escrito recientemente sobre el mural que “sería bueno que se quisiera leer conmigo como una especie de mapa del mundo cultural tal y como se le podía ver y sentir en Cuba durante los años sesenta.” Décadas después, es bueno recordar, en no poca medida gracias al entusiasmo de Wifredo Lam, los momentos en los cuales, para el mundo cultural, París estuvo en La Habana, estuvo en el Caribe. 



Tercer mundo, 1976



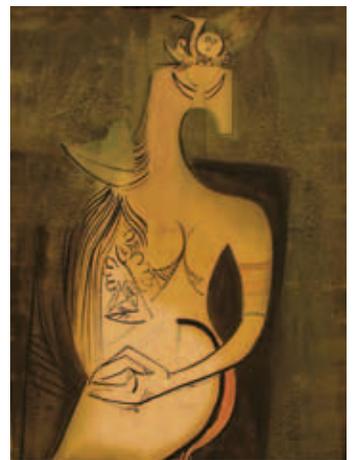
Maternidad, 1950



La jungla, 1943



Yemaya, 1972



Mujer sentada, 1950

Adelaida de Juan. Crítica de arte cubana. Doctora en Ciencias del Arte, Profesora Titular y Consultante de Historia del Arte, y Profesora Emérita de la Universidad de La Habana, así como Presidenta Fundadora de la Sección Cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). En 1964 obtuvo el Premio de Crítica Bibliográfica de Arte otorgado por el Fondo de Cultura Económica de México. Artículos suyos aparecen en revistas como *La Jiribilla*, *Casa de las Américas*, *Unión*, *Bohemia*, *Granma*, *Revolución y Cultura*, *Anales del Caribe*, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, así como en *Art Inf* (Argentina), *Arte Plural* de Venezuela (Venezuela), y *Arte en Colombia* (Colombia). Tiene publicados los libros *Caricatura de la República* (1982); *Más allá de la pintura* (1993); *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte* (1999); *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas* (2002) y *Paisaje con figuras* (2005), así como *Abriendo ventanas* (2006).