



WIFREDO LAM Y LA JUNGLA: REGRESO DE UN HIJO PRÓDIGO AL MONTE

Wifredo Lam and The Jungle: Return of a Prodigal Son to the Monte

AUTORA

Suset Sánchez Sánchez
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Cómo citar este artículo:

Sánchez Sánchez, S. (2024). Wifredo Lam y La jungla: Regreso de un hijo pródigo al Monte. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 18, 45-63

Artículo

Recibido: 09/01/2024
Aprobado: 13/05/2024

RESUMEN

La jungla de Wifredo Lam ha estado sujeta a disímiles interpretaciones: aquellas que asocian la fuerza de su figuración a un discurso poscolonial donde emergen las voces negras del Caribe; o las que, sin perder de vista el anterior significado, se decantan por el análisis de una imagería vinculada a las religiones de origen africano presentes en la cultura cubana. Aquí trataremos de aproximarnos a ambas perspectivas, pero potenciando una aproximación iconográfica a la obra, que se relaciona además con diferentes testimonios del artista y pasajes de su biografía; así como al giro que sus representaciones introducen en la comprensión de una obra habitualmente situada en las encrucijadas del último surrealismo en los años cuarenta del siglo XX y las reinterpretaciones del mismo bajo el prisma de “otros modernismos” en América Latina.

PALABRAS CLAVE: POSCOLONIAL; VANGUARDIA; OTROS MODERNISMOS; AFROCUBANO; AFRODESCENDENCIA.

ABSTRACT

The Jungle from Wifredo Lam has been subject to dissimilar interpretations which associate its figuration to a postcolonial discourse where the black voices of the Caribbean emerge; those that analyse the imagery of the African religions in Cuban culture. We will try to approach to both perspectives through the iconographic deconstruction of the work and different testimonies and passages of the artist's biography. At the same time, we resignify the turn that *The Jungle* representations introduce in the historical understanding of a work usually located on the last surrealism in the forties of the twentieth century and the reinterpretations of it under the prism of "other modernisms" rediscovering Avant-gardes in Latin America.

KEYWORDS: POSTCOLONIAL; AVANT-GARDE; OTHER MODERNISMS; AFRO-CUBAN; AFRO-DESCENDANT.

1. EL MONTE

Mira esas manos que se juntan para sostenerse; mira esa grupa haitiana, idolátrica; mira ese pecho que es coco y güira y guanábana. (...) el decir popular es folklore y el folklore sabiduría profunda, asociación de ideas de la más honda certidumbre biológica. Mira ese pie civilizado y esa pierna de la que brotan hojas. Mira aquel Omí Obini sobre el que parece que ha llovido como llueve sobre los vegetales del trópico. Mira aquellos pálidos de la tela que no está en catálogo; y las *Noces Chimiques*; o *La lune est un cerf-volant*. No es francés: es haitiano. Y la luna vuela como un ciervo que volara y también como esos triángulos que hacíamos de niños con una hoja de papel cualquiera y que hacían gritar a los mayores de miedo de que cayéramos de la azotea (Aguirre, 1946: 10)

Nunca como en mi amigo Lam se ha operado con tanta sencillez la unión del mundo objetivo y del mundo mágico. Nunca como por él ha sido encontrado el secreto de la percepción física y de la representación mental, cualidades que infatigablemente hemos buscado en el surrealismo, estimando que el drama más grande de la conciencia moderna es la creciente disociación de estas facultades (André Breton)



FIGURA 1. Wifredo Lam. *La jungla*. Gouache sobre papel montado en lienzo, 239,4 x 229,9 cm, 1943.

Deseo comenzar este texto haciendo una cita que si bien nos puede resultar extensa, también se nos antoja necesaria; porque así como esos párrafos abren un libro cardinal para la comprensión del sistema de conocimientos que conforman las religiones y las tradiciones afrocubanas, que es *El Monte* de Lydia Cabrera —la primera edición apareció en La Habana en 1954—, pueden a la vez ser el punto de partida desde el que avanzar hacia el interior de *La jungla* (Gouache sobre papel montado en lienzo, 239,4 x 229,9 cm, 1943, Fondo Interamericano - Colección Museum of Modern Art, New York¹).

Un trayecto hacia los misterios de una obra, un viaje durante el cual agradeceremos ser guiados por la palabra cómplice de esa amiga de Wifredo Lam que compartió con el artista la sabiduría de los iniciados religiosos que le brindaron sus testimonios mientras realizaba sus investigaciones antropológicas —entre los años treinta y cuarenta del pasado siglo— en torno a la huella de África en la cultura y la vida cotidiana en Cuba:

Persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos.

El negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en un “corazón de monte”, no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, le rodean: cualquier espacio de monte, por la presencia invisible o a veces visible de dioses y espíritus, se considera sagrado. (...) “Los Santos están más en el Monte que en el cielo”.

Engendrador de la vida, “somos hijos del Monte porque la vida empezó allí; los Santos nacen del Monte y nuestra religión también nace del Monte” (...) “Todo se encuentra en el Monte” —los fundamentos del cosmos— “y todo hay que pedírselo al Monte, que nos lo da todo” (...) —para ellos, Monte equivale a Tierra en el concepto de Madre universal, fuente de vida. “Tierra y Monte es lo mismo”.

Allí están los Orishas (...). Y los Eggun —los muertos (...)— ¡Está lleno de difuntos! Los muertos van a la manigua”.

“En el Monte se encuentran todos los Eshu”, entes diabólicos; (...) la Cosa-Mala (...), espíritus oscuros, maléficos, “que tienen malas intenciones”; “toda la gente extraña del otro mundo”, fantasmal y horribles de ver. Animales también del otro mundo (...). El clarividente, solitario en la manigua enmarañada, apercibe las formas estrambóticas e impresionantes que para el ojo humano asumen a veces estos trasgos y demonios silvestres que el negro siente alentar en la vegetación.

...Para que el Monte sea propicio al hombre y le ayude en sus empeños, es menester “saber entrar en el Monte” (...)

(...) El remedio santo, la salvación providencial, indiscutiblemente, todavía está en el monte (...); porque los árboles (...) son habitaciones de Orishas (...) y en las yerbas impregnadas de arcanas y esenciales virtudes, actúan influencias de las divinidades, o las mismas divinidades en persona, “que

¹Se dice que la obra fue realizada en veinte días entre finales de 1942 y las primeras semanas de 1943. Ver Figura 1.

gobiernan el mundo” y el destino de cada hombre (Cabrera, 1993: 17-24)².

Es precisamente Lydia Cabrera, fiel guía de Lam desde su retorno a Cuba en agosto de 1941³ quien avaló a la pareja Lam-Holzer⁴ para que se instalaran en una casa de la calle Panorama en el habanero barrio de Marianao. Fue el lugar donde se gestó *La jungla* y un grupo de relevantes obras que le antecedieron, el estudio desde cuya ventana el artista seguramente repasaba cada mañana la evolución de la flora que daba vida al patio de la vivienda, con sus plataneros, las fruta bombas, el quimbombó y otros árboles con frutos, algunos de los cuales, si aguzamos la visión, reconoceremos en medio del barroquismo de *La jungla* (ver figura 2). También desde una ventana en la casa familiar donde pasó su infancia, en Sagua la Grande, un pueblo de la costa norte en la otrora provincia de Las Villas ubicada en el centro de la isla —hoy Villa Clara—, presumiblemente veía Wifredo Lam la espesura del monte, ese espacio del misterio donde confluyen vida y muerte en un baño de verde que lo inunda todo: “De niño (...) mi imaginación me daba miedo. En las afueras de Sagua la Grande, cerca de nuestra casa (...) comenzaba la selva. (...) En casa hablaban mucho de los muertos. Nunca vi fantasmas, pero los inventaba. Si daba un paseo por la noche, tenía miedo de la luna, de la mirada de las sombras” (Fouchet, 1984: 15). Ese sería el mismo verde que posiblemente iba buscando el Lam adolescente, cuando entre los años 1916 y 1918 iba hasta la Calzada de Carlos III para adentrarse en el Jardín Botánico de La Habana, lugar donde prefería pasar el tiempo dibujando antes que en las aulas de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro.



FIGURA 2. Fotografía de Wifredo Lam en el patio de la casa en que vivió tras su regreso a Cuba en 1941.

² El entrecorillado es de la autora.

³ Después de 18 años de ausencia, tras su estancia en España (1923-1938) y en Francia (1938-1941), Lam se embarca en un azaroso y duro trayecto de regreso al Caribe escapando del nazismo luego de la rendición francesa. Partió de Marsella en el buque Capitaine Paul-Lemerle, junto a un grupo de casi 300 intelectuales exiliados —entre ellos André Breton y un séquito de surrealistas—, que primero le llevó a Martinica, donde fue recluso en un campo de concentración en la antigua leprosería del Lazareto en el islote de la Pointe Rouge. Una descripción sensible de ese viaje puede encontrarse en *Tristes Tropiques* (1955) de Claude Lévi-Strauss, quien fue uno de esos exiliados. Véase además la referencia a esta experiencia escapista y de regreso al espacio caribeño por parte de Lam (en Fouchet, 1984: 28-30).

⁴ Para entonces Wifredo Lam vivía con su segunda pareja, la alemana Helena Holzer, a quien había conocido en una España inmersa en plena Guerra Civil —contienda en la que el artista participó con el bando republicano— poco antes de su viaje a París.

Si nos preguntamos por qué en *La jungla* coexisten y compiten en intensidad cromática el verde y el azul, tal vez también debemos pensar en el paisaje dual de la llanura donde está enclavado Sagua la Grande, quedando de un lado el mar y del otro los mogotes de la sierra de Jumagua. Azul y verde definiendo el horizonte que alcanzó la vista del niño Lam, afirmando la condición insular del contexto en que nació.

Se ha dicho en incontables ocasiones que *La jungla* es una especie de “viaje a la semilla”⁵, estableciéndose cierto paralelismo con el poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) del escritor martiniqueño Aimé Césaire, que, como Lam, fue admirado por André Breton, quien además presentó a ambos artífices caribeños cuando ambos—Lam y Breton—recalaron en Fort-de-France tras la salida de Francia el 25 de marzo de 1941. En ambas figuras, tal vez observaba el patriarca del surrealismo una natural predisposición a crear una dimensión otra en sus respectivas obras, más allá de una racionalidad moderna, que sin embargo estaba anclada en los lenguajes de las vanguardias europeas, pero donde la alusión al universo trascendental, mítico y mágico de las culturas afrocaribeñas determinaba la representación de una zona fronteriza entre lo real y lo imaginario, plagada de las visiones alucinantes que tan sugerentes resultaban a los acólitos del surrealismo.

Bastaría la lectura de algún pasaje del ya citado libro de Lydia Cabrera, para advertir que ese mundo “real-maravilloso”⁶ es consustancial a la vida cotidiana en el Caribe, en este caso en Cuba; y especialmente en los rituales y liturgias que hacen parte diaria de la existencia de los practicantes de algunas religiones de origen africano:

“Vi, se lo juro por mi alma, (...) la cabeza de un negrazo peludo como una araña, que le salían los pies de las orejas, guindando por una pata de una rama”. Y no pongamos en duda la espeluznante realidad de esta cabeza entrevista en algún breñal, formada en el misterio de la penumbra y del miedo, ni de otras visiones suyas producto de alguna ilusión, que para un negro creyente pronto se convierte en realidad, como todo lo que sueña o imagina. La mentira que tan a menudo improvisa, por una predisposición extraordinaria a la autosugestión, —que no debemos perder de vista para no dudar invariablemente de su sinceridad y comprenderle mejor— a la postre se impone a su ánimo con el convencimiento de una experiencia verdadera (Cabrera, 1993: 18).

¿Qué iba a pintar Lam a su regreso a Cuba? ¿Qué se sentiría impelido a representar si no su paisaje, su monte, el vigor del trópico en su esencia vegetal, lo auténtico de la geografía caribeña? Atrás quedaba la fascinación citadina que pudieron provocar en él Madrid o París, ciudades que habían sido sumidas en la destrucción bélica. Mientras Madrid quedó bajo los bombardeos durante la Guerra Civil, y París sufrió años más tarde la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial; La Habana era sin dudas una ciudad que hacia la década de los años cuarenta perfilaba una impronta modernista en su ebullición arquitectónica y urbanística. Sin embargo, el retorno involuntario de Lam a la isla, arrojado a un azaroso reencuentro con sus orígenes por los acontecimientos históricos en Europa, parecía conllevar un proceso de introspección donde la memoria familiar y la energía de una herencia negra constituyente de la cultura cubana pujaban por emerger.

⁵ Tomamos prestada aquí esa locución que sirve de título en la obra de Alejo Carpentier a otro relato de una regresión temporal que explora las identidades americanas.

⁶ Utilizamos este concepto en el sentido que expone Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949) para referirse a la convivencia mitológico-histórica en la naturaleza narrativa de la Historia de América Latina.

El contexto no podía ser más propicio, ya que durante los años veinte y treinta había irradiado en la escena cultural e intelectual cubana un movimiento que trataba de penetrar en la matriz negra y africana insular como manifestación de resistencia política, cultural e identitaria y como expresión anticolonialista, en una sociedad en la que más de tres décadas después de la abolición de la esclavitud (1886) y luego de la instauración de la República en 1902, tras la independencia de la metrópolis española, la población afrodescendiente continuaba careciendo de los derechos de ciudadanía más elementales. El escritor Alejo Carpentier, el poeta Nicolás Guillén, los músicos Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, el antropólogo Fernando Ortiz o la ya mencionada Lydia Cabrera⁷, entre otros, eran voces imprescindibles de esa reivindicación, que además en la pintura se apartaba del academicismo y el costumbrismo que habían imperado en la representación del paisaje cubano y del negro, para adoptar lenguajes modernos extrapolados de Europa y reinterpretados a partir de las tradiciones vernáculas. Particularmente estos dos últimos investigadores, Ortiz y Cabrera, estuvieron muy cercanos a Lam y le acompañaron en su reencuentro con los cultos sincréticos de las religiones de ascendencia africana que desde su infancia había conocido a través de su madrina Ma' Antoñica Wilson.

El monte deviene entonces el lugar de lo sagrado y de la vida, origen y destino. Tanto en la práctica religiosa como en el relato histórico es el espacio del otro, el del conocimiento que se resiste a la racionalidad occidental, y también el refugio del cimarrón, la figura que encarna la función de resistencia por antonomasia y el símbolo de la voluntad indócil del negro que transgrede su *status* de esclavo al escapar de la plantación y refugiarse en la manigua, alimentándose de lo que ésta le provee y armándose con los palos convertidos en lanzas o en herramientas de trabajo. El monte es enclave de libertad, con todo el subtexto romántico que ello posee en los siglos XVIII y XIX para definir las relaciones del hombre con la naturaleza en Afrolatinoamérica.

Wifredo Lam parece querer situarnos a la entrada de ese territorio impregnado de significados míticos que es el monte. Como espectadores quedamos fuera del espacio pictórico que define el margen de la floresta, justo en su umbral. Un análisis compositivo de la obra nos resultará sospechosamente familiar. Fijémonos en el conjunto que constituyen esas figuras espectrales, híbridos humanos y animales con rostros como máscaras, que se confunden con el fondo, penetrándolo o emergiendo de él; donde los cuerpos de estas apariciones se integran al mismo fondo y se convierten en las ramas y los tallos de esa vegetación de caña de azúcar y hojas de tabaco. Detengámonos en los dos personajes de los extremos laterales: el de la izquierda, que aparenta haber llegado recién, alzando sus brazos, como queriendo apartar la maleza para abrirse paso entre ella o para dejar que veamos las sombras y la oscuridad más allá, en la profundidad del monte; o el de la derecha, que a medio girarse nos da la espalda, mostrando unas ancas con exuberante esteatopigia al tiempo que su cabeza con forma de luna esquemática se vuelve para mirarnos. ¿Acaso estas dos figuras, sus ubicaciones y poses dentro de la composición, no nos recuerdan las dos mujeres de los extremos de *Les demoiselles d'Avignon*? ¿Y la composición íntegra, esa confusión entre los planos pictóricos, la complejidad estructural del espacio representado, no se nos antoja una imagen con ciertas equivalencias al paradigmático lienzo de Pablo Picasso⁸?

⁷ No es objeto de este ensayo el análisis de las contradicciones que incluso en algunos de estos intelectuales se aprecia en el tratamiento de las tradiciones de origen africano, algo que es evidente, por ejemplo, en la vertiente eugenésica de los primeros estudios de Fernando Ortiz, tal como se distingue en dos textos de 1906: *La inmigración desde el punto de vista criminológico* y *Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*.

⁸ No nos extenderemos aquí en las ampliamente estudiadas relaciones entre la obra de Wifredo Lam y Pablo Picasso, ni en la cercanía y amistad que ambos artistas cultivaron durante décadas al convertirse el español en una especie de tutor de Lam. Véase respecto a este paralelismo entre *La jungla* y *Les demoiselles d'Avignon*, el breve análisis de ambas representaciones —selva y burdel— como espacios de

Mientras el personaje de la izquierda nos invita, cómplice, a adentrarnos en ese mundo misterioso y prohibido, con esa suerte de gesto de bienvenida que sus brazos nos hacen al levantar las hojas de las plantas —como la señorita picassiana de la izquierda alzaba una supuesta cortina con su mano— para que le sigamos y vayamos dentro de la espesura; la figura de la derecha —como la que se ha considerado la más brutal de las cinco damas de *Les demoiselles*. . .— nos da la espalda, mostrando sin remilgos sus glúteos, y vuelve el rostro para mirarnos y advertirnos del reto que supone estar allí, en el límite de un espacio donde la racionalidad importa menos que la fe, las sensaciones y la imaginación, justo en el sitio donde comienza un viaje espiritual que escapa a toda lógica, en el que se pueden ver, escuchar y experimentar cosas que están más allá de una comprensión científica.

2. LA HERENCIA

África se le presentaba bajo dos aspectos distintos. Por una parte, la realidad: su antepasado mostrando el muñón. Por otra, los actos de la madrina daban testimonio de la posible presencia de lo invisible. (Fouchet, 1984: 16)⁹

Antes de ahondar en las alusiones que en esta obra podría hacerse a los sistemas sincréticos religiosos de origen africano como signo cultural de una presencia negra fundacional en el concepto de “lo cubano”, visto aquí también como relato y voluntad poscolonial en la construcción de la historia caribeña —elemento que en este texto trataremos de analizar a partir de la representación del cronotopo “monte”—, es menester suscribir las precisiones que al respecto ha hecho la profesora Lázara Menéndez, actualizando la perspectiva que en su aproximación a *La jungla* sostuvieran Fernando Ortiz o Lydia Cabrera: “. . . no resulta satisfactoria la identificación entre la religiosidad popular afrocubana y la obra de Wifredo Lam. Sus raigales esencias cubanas y caribeñas no se descubren en la reproducción de Orishas, pues su pintura «ajena al documento» (. . .) no deviene ilustrativa del folclor. . .” (Menéndez, 2000: 79).

Hecha esta acotación, mencionemos algunos pasajes breves de la biografía de Lam que nos ayudarán a entender la insoslayable presencia del universo religioso en su vida desde la infancia, primero bajo la tutela de su madrina, Iyalosha¹⁰ de la regla de Osha-Ifá vinculada al cabildo de Santa Bárbara en Sagua la Grande¹¹, y más tarde con su asistencia a algunas ceremonias rituales en compañía de Carpentier, Ortiz y Cabrera en Cuba, o incluso junto a Breton en Haití. Sería pertinente aclarar también, que es tan común y familiar el trato con las

transgresión para Occidente en: Merewether, Ch. (1993). En la encrucijada del modernismo: un terreno liminar. En S. Sauquet, *Wifredo Lam. Obra sobre papel* (pp. 16-48). Fundació La Caixa.

⁹ Fouchet, quien mantuvo exhaustivas entrevistas con Wifredo Lam, se refiere a José Castilla, bisabuelo de Lam, al que apodaron “mano cortada”, a raíz de que fuese condenado a la mutilación por haber dado muerte a un español defendiendo sus derechos, y de quien se dice se convirtió en cimarrón luego de ese episodio. Una lectura arriesgada de *La jungla* podría llevarnos a relacionar la imagen de las tijeras que aparecen en el cuadro con este pasaje y su significado de resistencia anticolonial, algo que desarrollaremos más adelante.

¹⁰ Madre de santo, santera, sacerdotisa de los Orishas (deidades del panteón Yoruba).

¹¹ Cabildo de Santa Bárbara, de la Regla de Ocha, sociedad fundada a inicios del Siglo XX. Su funcionamiento era de sociedad, sitio de reunión, se daba de comer a los santos, se realizaban ceremonias de iniciación y se celebraba el 4 de diciembre, día de Santa Bárbara en el santoral católico; también era una sociedad de ayuda mutua entre sus integrantes. Los cabildos de nación fundados durante el período colonial fueron instituciones admitidas por el poder colonial y la Iglesia católica con el fin de evangelizar a los diferentes grupos étnicos, reunidos en los diferentes cabildos a partir de sus regiones y culturas de procedencia, de modo que por una parte permitía la persistencia de sus costumbres al tiempo que se convertían en instrumentos de control colonial de los esclavos y negros libertos. Con la abolición de la esclavitud se transforman en sociedades de asistencia agrupadas en la devoción a una deidad.

prácticas religiosas populares en Cuba y en el Caribe en general, que aunque no se esté iniciado en ninguna regla, no es raro participar en algunas liturgias e incluso realizar personalmente ciertas ceremonias sencillas en busca del bien del individuo o de la solución a determinada dificultad circunstancial¹². En este sentido, Max-Pol Fouchet describe un rito realizado por Lam antes de su viaje a España con el objetivo de favorecer la empresa:

Fueron, pues, solicitados los buenos oficios de un brujo, quien pidió dos pintadas vivas, que serían sacrificadas de acuerdo con los ritos, al objeto de obtener la ayuda de las deidades. Durante la ceremonia, llenó la boca del joven Lam con una grasa vegetal de sabor desagradable, extraída de una especie de palmera real. Le dio acto seguido una cinta roja y una pequeña jofaina. Para los percances ocasionados por los malos espíritus, el pintor no debía separarse nunca de la cinta y lavarse siempre... (Fouchet, 1984: 17).

En cualquier caso, podamos creer o no en la influencia mágica, el viaje a España tuvo lugar y serían las imágenes anteriormente descritas algunas de las últimas remembranzas que Lam llevaría consigo de su tierra. Si siguió al pie de la letra o no el consejo del santero es algo que desconocemos. Quizás la cinta roja y la jofaina cumplieron su función para que saliera bien librado de la Guerra Civil española o de la Francia ocupada, e incluso para sortear el hacinamiento en el barco que le trajo de vuelta al Caribe, o la hostilidad de la reclusión a la que fue sometido en Martinica. Todo ese microcosmos de creencias y tradiciones arraigadas en el hogar familiar, las imágenes de los paisajes de su niñez, la marca de las religiones en cualquier decisión humana, volvieron a estar presentes de golpe cuando pisó un trozo de ínsula caribeño, fuese éste martiniqueño, dominicano o cubano¹³.

Efectivamente, todo ese universo se condensa en imágenes libres y fantasiosas en la obra de Lam, no podemos rastrear una iconografía precisa de los atributos de los santos del panteón Yoruba, ni una ilustración fidedigna de ritual alguno. Sin embargo, tanto en las figuras como en el escenario que se recrea en *La jungla*, podemos advertir un imaginario que se distancia del surrealismo europeo para ir en busca de un bestiario y un herbario donde todo es posible, donde las metamorfosis ocurren de manera natural para hacer de la realidad y de lo humano el laboratorio de la imaginación. La creencia en lo visible de ese territorio de lo extrasensorial depende apenas del punto de vista de quien observa. Quizás por ello el personaje de la izquierda en la obra, el que abre con sus manos un espacio para escrutar entre la maleza, pueda apreciarse como una representación del iniciado, del practicante, el creyente.

Con rostro de caballo —fijémonos en las orejas puntiagudas que sobresalen en lo alto de la cabeza, la faz alargada y equina, la crin y la cola, las piernas o patas alargadas, la grupa alta—, va en busca de sus dioses para que le monten:

La obra de Lam comienza a transformar esa idea de posesión de manera que no sólo afecta a lo marginal (al otro) sino también al yo occidental, al deseo y a lo impenetrable en la cultura afrocubana. (...) Lam asumió una nueva dimensión extraída directamente de la religión afrocubana: la *femme cheval*, o imagen de la mujer-caballo, se convierte en la figura clave de su exploración [*Le cheval*, o el caballo en español, es una referencia a la práctica de la santería de referirse al poseso como “el caballo”. El orisha monta literalmente en la cabeza del poseso. “Montar el caballo”, pues, es la manera en que el orisha se comunica con los humanos.]. Era una imagen que ya había hecho su aparición como motivo central de los dibujos para *Fata Morgana* (...). Lam se concentra en el

¹² No se ha tenido referencia en los textos consultados de que Wifredo Lam estuviese iniciado en algún culto religioso afrocubano, si bien sostuvo prácticas relacionadas con la santería durante toda su vida, como atestiguan diversas declaraciones del artista.

¹³ Después de su estancia en Martinica, y antes de llegar a Cuba, Wifredo Lam viaja a Guadalupe y República Dominicana.

momento en que la mujer se transforma en caballo, es el momento de ser poseída por los espíritus de la muerte en la práctica religiosa de la curación. Utilizando esa idea de la metamorfosis, constataba la existencia de realidades duales que cambiaban de acá para allá como alguien a quien se hubiese hecho salir de sí mismo, como un poseso. La metamorfosis como posesión, pues representa algo más que una figura en el diálogo artístico o modernista: es la articulación de un tema central de la cultura cubana.

(...) Lam se conecta y luego se separa del primitivismo modernista y del interés surrealista por los estados alterados de conciencia. (Merewether, 1993: 36)¹⁴

Debemos hacer aquí una breve parada en nuestro recorrido para apuntar ciertos aspectos del debate sobre la inclusión de Wifredo Lam en la *troupe* surrealista, lo que coincide, como advierte Catherine David¹⁵, hacia el final de los años treinta, con un desplazamiento físico y un viaje intelectual del surrealismo hacia América, donde se extrapola el interés previo por el arte de Oceanía y África. La autora precisa el cuidado que debemos tener al leer las palabras de Breton sobre Lam que aluden a ese itinerario inverso al de Picasso del modernismo hacia lo primitivo y que tienden a simplificar el modo en que confluyen en la poética del artista caribeño los lenguajes del arte moderno con las tradiciones orales y religiosas de origen africano. Siguiendo esta observación, podríamos resumir que Lam no adopta el surrealismo en sus prédicas del automatismo ni en esos viajes a otros lugares aparte de la razón y la “realidad”, sino que la experiencia surrealista le brinda el pretexto perfecto para liberarse de los atavismos perceptivos de la tradición académica. Ya la conciencia de Lam era parte del mundo real-maravilloso del Caribe, las leyendas y cuentos que escuchaba de pequeño le habían provisto de imágenes alucinantes. El surrealismo le permitía, entonces, hablar sin tapujos en una lengua donde lo onírico ya era algo subyacente; le proporcionaba la comodidad expresiva que, sin embargo, no había alcanzado antes, con el esquematismo del cubismo de la mano de Picasso, para representar la atmósfera mágica que rodeaba a sus ancestros y la vida cotidiana en su isla natal.

¹⁴ El texto entre corchetes aparece en el original citado a pie de página.

¹⁵ David, C. (1992). Lam en nuestro siglo. En M. González (Coord.), *Wifredo Lam* (pp. 17-20). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Una acotación similar realiza Gerardo Mosquera al objetar la simplificación con que se inscribe en la historiografía a Wifredo Lam como figura secundaria del surrealismo. Véase Mosquera, G. (1992). Modernidad y africana: Wifredo Lam en su isla (en González, 1992: 21-41).

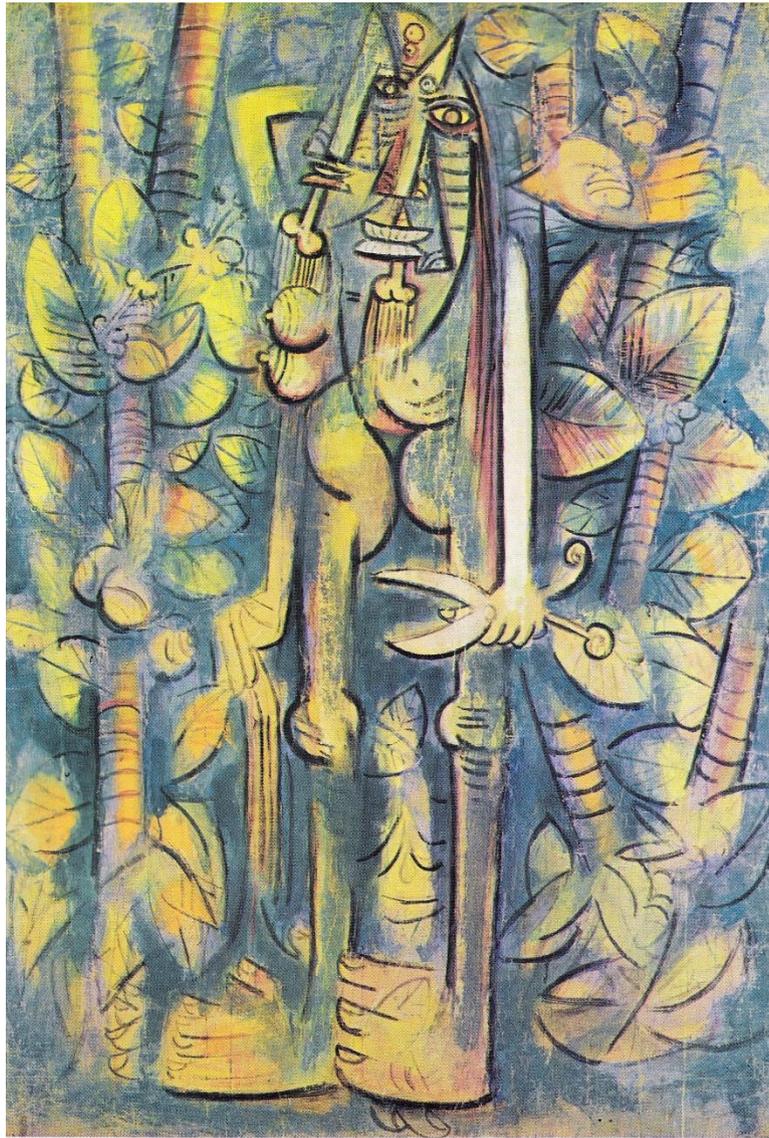


FIGURA 3. Wifredo Lam. *La Jungla*. Temple sobre papel, 192 x 130 cm, 1942.



FIGURA 4. Wifredo Lam. *El murmullo*. Óleo sobre papel montado sobre tela, 105 x 86 cm, 1943.

¿Es *La jungla* la recreación de algún ceremonial de la santería? ¿Acaso es una iniciación para el público? ¿Tal vez son esos seres polimorfos que en ella se han pintado una representación de la mixtura vegetal, animal y humana de los orishas? Todo resulta confuso a la vez que sugerente. El personaje de la derecha, blandiendo unas tijeras en la mano¹⁶, podría evocar la imagen de un yerbero que entra en el monte a buscar las plantas con las que curará a quienes vayan a consultarle, a quienes necesiten de un saber que se basa en la comunión con la naturaleza y donde median los orishas que habitan en lo árboles, que intervienen en las propiedades benéficas de las yerbas. De aquí y de allá salen manos que en sus palmas llevan manojos de yerbas, puede que sean las manos de Abí awó¹⁷. Su mismo cuerpo está hecho de frutos y hojas vegetales, los senos como güiras, el cuello alargado

¹⁶ Esta figura ha dado lugar a muchas interpretaciones, siendo la clave para las lecturas desde una perspectiva poscolonial que se han hecho de la obra. Incluso diferentes testimonios de Wifredo Lam en distintos momentos y con algunas variaciones, refieren la idea del corte como una ruptura con el pasado colonial y burgués y como una reivindicación del negro en la historia de la nación —hay un énfasis de estas ideas comentadas por Lam después de 1959, sin dudas contagiado de su admiración por el gobierno revolucionario cubano—: “En *La jungla* se plasma la revancha que se impone un pequeño país del Caribe, Cuba, contra los colonizadores. Puse las tijeras como símbolo de un corte necesario contra toda imposición extranjera en Cuba, contra todo coloniaje. Ya éramos grandes y podíamos marchar solos: he ahí las tijeras” (Núñez, 1982:173-174). Wifredo Lam ya había introducido este motivo en una obra anterior: *La jungla* (temple sobre papel, 192 x 130 cm, 1942. Colección E. A. Bergman, Chicago; ver figura 3).

¹⁷ El encargado de ir al monte a recoger la yerba para los ritos.

de caña de azúcar, las hojas de tabaco que brotan en la piel, los fragmentos en punta que le salen de las piernas como dos velas o trozos de hojas de un platanero, como también aparece en la profusión vegetal que simula ser una cortina de hojas de plátanos y de palma real en el fondo de *El murmullo* (óleo sobre papel montado sobre tela, 105 x 86 cm, 1943; ver figura 4).

En medio de la espesura del cañaveral nos recibe un tercer personaje sedente, con rostro-máscara de luna y piernas abiertas, queriendo acogernos entre ellas, invitando a la cópula o simulando un parto. Hacia el lugar donde se ubica esta figura dentro de la composición se establecen líneas de fuga que parten desde los extremos derecho e izquierdo de la obra, como si las dos entidades antes mencionadas dirigieran sus pasos hacia esta tercera presencia que aguarda en mitad de la hojarasca, quieta, eterna, bañada por las sombras de la noche y de los árboles. No podemos sustraernos al deseo de relacionar esta representación con una serie de imágenes que ya el artista había abordado en los años anteriores, anticipadas en las ilustraciones que en 1941 hiciera para el poema de André Breton, *Fata Morgana* (1940; ver figura 5). Se marca desde entonces una evolución en el tratamiento de la figura humana, que daría al traste con la geometría y el esquematismo que habían imperado en su etapa parisina. El humano deja de serlo y se convierte en un ser espectral, mitológico, multiforme, bestia, hombre y/o mujer y vegetal a la vez. También acusa una dualidad sexual visible en el carácter andrógino de las figuras, con rostros donde las bocas se transforman en simplificada vagina con apariencia de labios de los que cuelgan testículos¹⁸. Incluso la cabeza lunar de este ser que nos mira de perfil, sin embargo termina en otra pequeña cabecita frontal, con sus dos ojos y boca apenas trazada por una línea curva, y dos pequeños cuernos que anticipan la abundante iconografía que en la producción posterior de Lam habrá de Elegua¹⁹.

Tal vez esta matrona que aguarda segura y atemporal a sus hijos que regresan al monte, es la evolución de las maternidades que ya Lam había realizado en París y continuado en sus mujeres ampulosas, muchas veces sentadas de perfil y mostrando la exuberancia de sus pechos a punto de reventar de savia:

En los simbolismos de Lam son insistentes sobre todo los temas carnales, los frondosos y los esotéricos. Contémplesse su ya prototípico y famoso cuadro *The Jungle* (...). Allí no hay mujeres ni hombres, pero abundan los símbolos de feminidad. Las caderas con la cadencia erótica; las nalgas, la característica «nalga pará» de ciertas poblaciones africanas, cuyas curvas glúteas a veces se exageran hasta la esteatopigia; los pechos, pero no los turgentes y erogénicos sino los senos maternos y lactantes, henchidos de linfa nutricia, o ya flácidos y caídos, que la madre exhausta, la gran madre negra, ostenta orgullosa en su senectud, como el guerrero sus cicatrices, signos de su deber social bien cumplido; un fornido brazo que sale de un vientre y llega a la tierra, donde apoya su manaza descomunal en un charco de sangre; y brazos y piernas, manos y pies, no con morbideces para el amor y la molicie, sino carnisecos, deformados, dinámicos, como tallados en leños para ser rústicos instrumentos de faena y fatiga. Símbolos de creación, maternidad y trabajo²⁰

¹⁸ Véase un análisis de este desarrollo formal en las obras que van de 1941 a 1943 en Cobas, R. (1992). Wifredo Lam: Los laberintos de la realidad. En L. García-Noriega (Coord.), *Wifredo Lam. Obra sobre papel* (pp. 11-25). Fundación Cultural Televisa.

¹⁹ Elegua, una de las deidades del panteón yoruba, es el dueño de los caminos y el destino, es el que abre o cierra el camino a la felicidad. Portero de todos los caminos, del monte y la sabana. Controla los reinos del mal y del bien, crea el equilibrio entre las dos fuerzas y tiene dominio sobre ellas. Véase Menéndez, op., cit.

²⁰ Ortiz, F. (1982). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. En A. Núñez Jiménez, *Wifredo Lam* (p. 18). Letras Cubanas. Ver la figura 5: Dibujo para ilustración de *Fata Morgana*. Lápiz y tinta sobre papel, 21 x 16,3 cm, 1941 y la figura 6: *Maternidad en verde*. Óleo sobre papel, 106 x 86,5 cm, 1942.

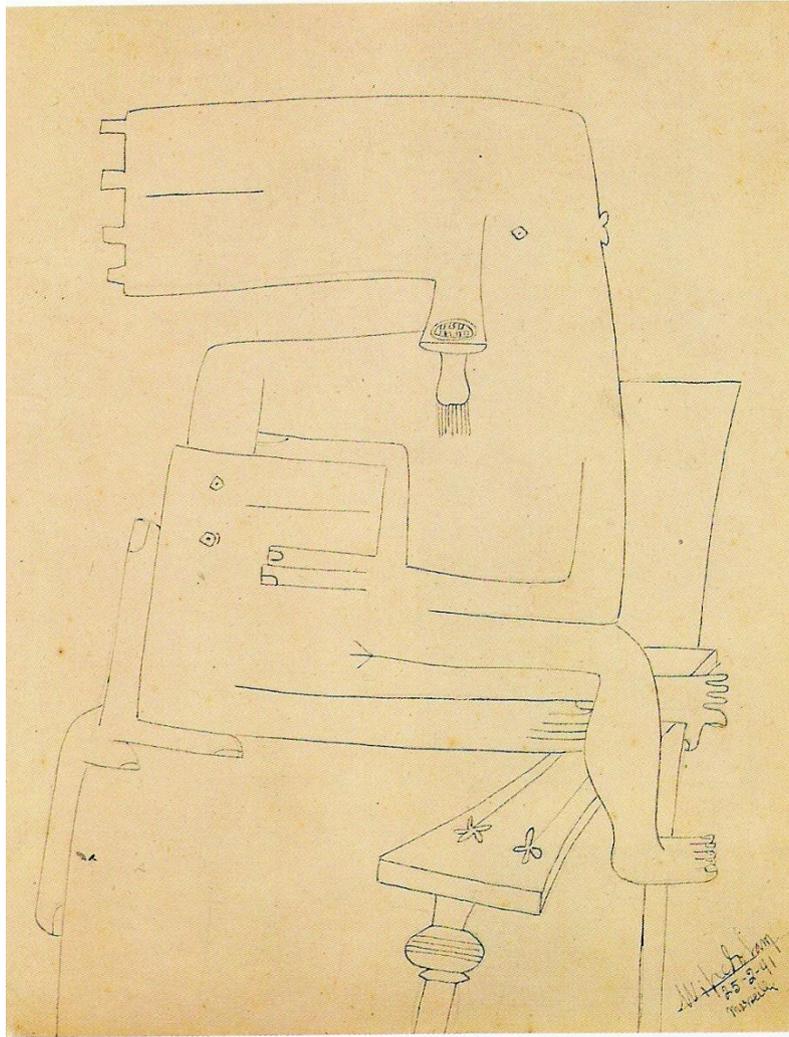


FIGURA 5. Wifredo Lam. Dibujo para ilustración del poema de André Breton *Fata Morgana*. Lápiz y tinta sobre papel, 21 x 16,3 cm, 1941.



FIGURA 6. Wifredo Lam. *Maternidad en verde*. Óleo sobre papel, 106 x 86,5 cm, 1942.

Resulta curioso que en esta figura sedente —como ocurría con la señorita de Avignon del centro, representada en escorzo— no podamos distinguir con precisión el apoyo sobre el que descansa el cuerpo. Tal vez reposa sobre unas plantas que asoman sutilmente junto a sus piernas; pero más bien parece levitar, flotar en una postura imposible donde el único sostén son las dos piernas que como palos se clavan en la tierra, o el brazo que inexplicablemente sale de su estómago, como si desde sus entrañas naciera otro personaje del que sólo atisbamos una extremidad. ¿Y si *La jungla* fuese la evolución de esas maternidades que ya mencionábamos? El monte visto en su esencia de matriz, de madre tierra —una idea extendida en casi todas las cosmogonías—, pariendo al negro, una cultura cimarrona que reside y lucha en la manigua y cuyo imaginario combate la lógica racional del Occidente moderno. Las otras entidades asisten a ese parto difícil. Entonces, las tijeras que como estandarte levanta la figura de la derecha, cortarían el cordón umbilical para que el hijo del monte fuese libre de determinar su destino, como un día hizo Wifredo Lam al marchar hacia Europa. Un viaje que fue truncado cuando tuvo que volver a Cuba, empujado por los vaivenes de las guerras. Sólo entonces su obra experimentó un reencuentro con su isla, sus orígenes y su herencia²¹.

Otro elemento, la máscara por rostro, con forma de luna creciente, apunta la posible feminidad de esta figura sentada, también relacionada con el psiquismo y el sueño, con la noche. Porque este monte lo vemos quizás a

²¹ Véase un análisis de estas asociaciones en Herzberg, J. (1992). Wifredo Lam: Interrelaciones entre el afrocubanismo y el surrealismo. En García-Noriega, 1992: 49-64.

una hora en que el sol no reverbera. Sin embargo, no es solo mancha negra y oscuridad, percibimos las formas en él, aunque sea en medio de la confusión, porque la luna las modela con su luz azulada:

En el campo, las cañas se aprietan unas contra otras. Y el gouache de Lam es tropical también por esto: por una extraordinaria aglomeración —adelante y, a través de las escasas ranuras, atrás. Contra todas las leyes clásicas, el cuadro no deja que tome forma ningún vacío.

(...) Sería imposible respirar allí si no fuera porque la atenuación de los colores compensa tal saturación del espacio: domina el cuadro una tonalidad azulada que recuerda los litorales de la isla, abundantes en algas y sargazos; manchas de amarillo mostaza y rosa y algunos garabatos rojo cinabrio o esmeralda recuerdan tanto el agua que los diluye como el pigmento que da color a ésta. Todos esos efectos se intensifican por el empleo del papel, que el color embebe en todo su espesor...²²

Todavía nos encontramos un cuarto personaje bicéfalo que se adentra en la maleza y donde se funden de manera más evidente lo animal, lo vegetal y lo humano; así como lo masculino y lo femenino. Se repite aquí, con ciertas variaciones, una figura que ya el artista había trabajado en obras anteriores, como es el caso de la pieza *Hombre mujer* (óleo sobre papel montado en tela, 105 x 83 cm, 1942; ver figura 7). En este ser que nos da la espalda mientras la cabeza está girada completamente hacia el espectador, de forma antinatural, la dualidad y el polimorfismo están acentuados: dos rostros de los que penden, respectivamente, vulvas y testículos y vulvas y senos; una mitad de la figura es lisa, aplanada, de líneas rectas y duras, mientras la otra mitad es sensual, curva, voluminosa. Un glúteo pronunciado se acomoda en el cuerpo y de éste brota una cola de caballo. En una mano hay un montón de plantas. En la otra, una mancha amarilla que no se define bien parece ser una llama encendida o tal vez un pájaro de vivos colores²³. Más allá, en el extremo inferior izquierdo de la obra, otro rostro pequeño sobre un cuerpo de reptil serpenteante vuelve a mostrar los atributos duales de la sexualidad hombre-mujer. Incluso las alimañas en esta jungla híbrida se presentan como seres complejos, indescifrables.

²² Sarduy, S. (1992). Wifredo Lam. En García-Noriega, 1992: 28-29.

²³ Las aves simplificadas en unas pocas formas geométricas, simulando figuras hechas con papiroflexia, son otros de los motivos abundantes en la iconografía de Lam.

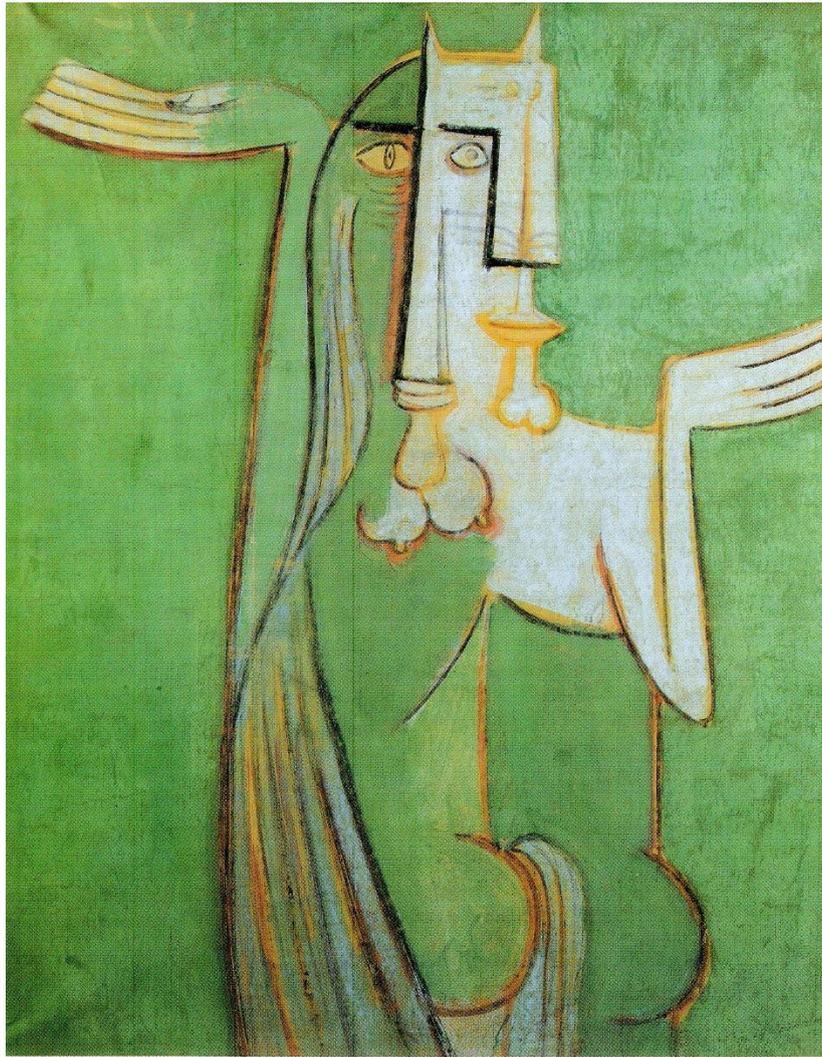


FIGURA 7. Wifredo Lam. Hombre mujer. Óleo sobre papel montado en tela, 105 x 83 cm, 1942.

3. EL TIEMPO EN EL MONTE

Wifredo Lam regresa a Cuba en un momento donde una parte de la vanguardia artística insular estaba replanteando los conceptos sobre la cultura nacional. Se había dado desde la segunda década del siglo XX un creciente interés por las expresiones populares afrocubanas, aunque dentro de las artes plásticas todavía las representaciones de ese acervo se hallaban lastradas por una mirada folclórica y estereotipada en la que religiones, danzas, música, eran objeto de tratamientos simplificados y esteticistas donde se privilegiaba apenas la apariencia de ciertos rituales y manifestaciones culturales. Por otro lado, el pensamiento político e intelectual en la isla se debatía en sus primeros años republicanos, luego de la independencia de España, entre diferentes posturas donde la herencia de un patriciado criollo que había impulsado las guerras de independencia era notable. En este sentido, conceptos como tierra, sangre y memoria²⁴ levitaban en el discurso sobre el ser nacional y enfrentaban las otrora perspectivas coloniales a la entrada de la modernidad en Cuba. En este contexto, la raíz hispana de la cultura cubana pugnaba frente al neocolonialismo estadounidense e intentaba convertirse en un

²⁴Véase Rojas, R. (2008). *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Colibrí.

signo nominal de un pasado nacional y criollo, *made in Cuba*. Sin embargo, la simiente negra en toda su diversidad étnica y cultural, volvía a tener la posición subalterna en las narraciones históricas sobre la patria, tal como mantuvo ese status bajo el dominio colonial. Su participación en la conformación de una “identidad nacional” quedaba invisibilizada, replegada a espacios marginales y de ostracismo.

Se ha dicho que *La jungla* es una plantación de caña de azúcar, el lugar de los negros esclavos; donde habitaban, no obstante, sin sentido de pertenencia alguno, porque el cañaveral era espacio de explotación, del trabajo para el amo blanco, la tierra que pertenecía al poder colonial y donde sus cuerpos dolientes por el látigo y el esfuerzo eran apenas carne y sangre que se mezclaba con el jugo de la caña. Pero cuando Lam transforma esa plantación en Monte, trastoca el orden colonial y de la realidad, convierte ese sitio en una categoría espacio-tiempo deslocalizada, en una metáfora de la cultura afrodescendiente.

El Monte es un enclave no contaminado, de resistencia simbólica y política. Un lugar que no tiene límites físicos porque remite a un origen trasatlántico perdido desde el momento en que los africanos fueron hacinados en los barcos de la trata de esclavos y cuando les injertaron en el espacio colonial de la plantación. El Monte es el “otro lugar”, para la evasión, la libertad y el retorno a la semilla. Desde su espesura combatió el cimarrón a los rancheadores que pretendían darle caza y a la vez se ocultó, se volvió una sombra, el peligro potencial para el blanco burgués. En el Monte recobra la cultura afrodescendiente su conexión con la geografía africana, el Monte deviene memoria, sangre y tierra. Es contexto de pertenencia, casa, altar, rincón sagrado; atemporal, atravesado por la historia, con sus propios ciclos naturales, sin sometimiento a la racionalidad moderna y al tiempo lineal de la modernidad.

“...Es el lugar que Lam alcanza en su pintura, el punto extremo del modernismo como ideología de lo visual y puerta de entrada al territorio sagrado...” (Merewether, 1993: 42). *La jungla* (el Monte) se convierte en un cronotopo que en la obra de Wifredo Lam condensa la esencia de las culturas afrocaribeñas, la particular manera de interpretar lo “surreal” del espacio del Caribe y las epopeyas de una historia que siempre ha mirado a Occidente con la conciencia ambigua y especular de reconocerse y a la vez diferenciarse. En *La jungla* Lam supera tanto el formalismo de sus coqueteos cubistas con las esculturas y las máscaras africanas, como las limitaciones estéticas y temáticas con que el arte de vanguardia en Cuba se había aproximado a un mundo de creencias, prácticas rituales, tradiciones y conductas que libaban de las fuentes de África. En este sentido, la cercanía del artista al surrealismo en su viaje de regreso a Cuba, tanto por la liberación formal como por la fractura de la percepción de la realidad, le dotan de las herramientas para la representación de un imaginario en el que forma y contenido podían identificar el sustrato real-maravilloso del espacio Caribe y de la cultura afrocubana a la que le ligaba su propia experiencia de vida.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, M (14 de abril de 1946). Antillas en Wifredo Lam. *Hoy*.
http://www.wlam.cult.cu/index.php?option=com_rubberdoc&view=doc&id=36&format=raw&Itemid=146
- Cabrera, L. (1993). *El Monte*. Letras Cubanas.
- Cañizares, D. (Ed.). (1986). *Sobre Wifredo Lam*. Letras Cubanas.
- Cobas, R. (1998). Ciclos vitales de Wifredo Lam. En *Wifredo Lam: la aventura de la creación* (pp. 11-28). Instituto Leonés de Cultura.
- Fouchet, M. (1984). *Wifredo Lam*. Polígrafa.
- García-Noriega, L. (Coord.). (1992). *Wifredo Lam. Obra sobre papel*. Fundación Cultural Televisa.
- González García, A., Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz, S. (2009). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Akal.
- González, M. (Coord.). (1992). *Wifredo Lam*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Menéndez, L. (2000). Un eleguá para acercarse al cíclope. En *Artecubano*. Artecubano Ediciones, 1, 72-79.
- Mosquera, G. (1983). *Exploraciones en la plástica cubana*. Letras Cubanas.
- Nanni, M. (1989). *Wifredo Lam. Óleos, pasteles y aguafuertes*. Der Brücke Ediciones.
- Núñez Jiménez, A. (1982). *Wifredo Lam*. Letras Cubanas.
- Sauquet, S. (Coord.). (1993). *Wifredo Lam. Obra sobre papel*. Fundació La Caixa.

SOBRE LA AUTORA

Suset Sánchez Sánchez

susetsanchez@yahoo.com

Actualmente trabaja en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Investiga sobre arte moderno y contemporáneo, cine y cultura visual. Se pregunta por las relaciones entre las narraciones de la nación postcolonial y las representaciones de género y raza, enfocando el arte latinoamericano y caribeño, el lenguaje vídeo, la crítica institucional y la agencia política de la diáspora africana.