

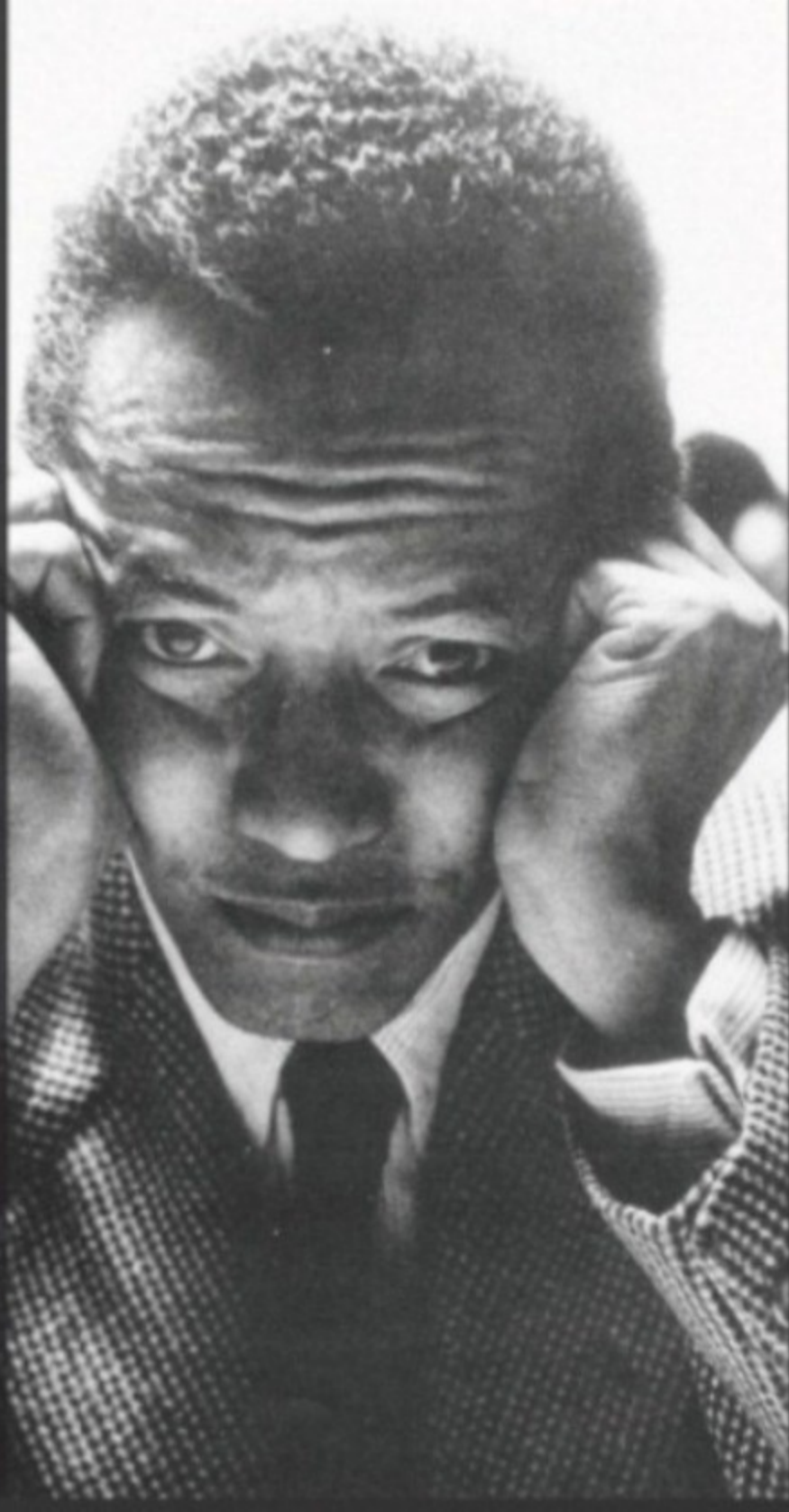
**La pintura de Wifredo Lam
en el contexto cubano: 1941-1945**

Trabajo que para obtener
el Título de Licenciada
en Estudios

Latinoamericanos

presenta

Berenice Ruiz Rivera





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos



La pintura de Wifredo Lam en el contexto cubano: 1941-1945

Tesis que para obtener el
Título de Licenciada en Estudios Latinoamericanos
presenta **Claudia Berenice Ruiz Rivera**
Asesora Mtra. Gabriela Cruz Ugalde García

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. TINTA SOBRE PAPEL	
Historiografía sobre Wifredo Lam	11
II. WIFREDO LAM	
Reseña biográfica y desarrollo estilístico	23
Sagua la Grande	27
<i>Nota genealógica</i>	27
<i>El arte</i>	30
<i>El viaje</i>	31
Travesía	33
<i>Marsella</i>	36
<i>Martinica</i>	36
<i>Cuba</i>	38
Apuntes sobre su desarrollo estilístico	41
<i>Periodo español: pintor y combatiente</i>	42
<i>Periodo francés: encuentro con Picasso</i>	44
<i>Periodo Marsella/Martinica: el surrealista negro</i>	46
III. AFROCUBANISMO	
El viaje cubano a la negrofilia	49
Por todos y para el bien de todos	52
<i>Estados Unidos y el racismo científico</i>	55
<i>1912: la represión racial</i>	58
<i>Los motivos negros de la cultura nacional</i>	60
El Movimiento Afrocubanista	63
<i>Cultura negra</i>	65
<i>Plástica Afroamericana</i>	68

La vanguardia cubana	69
<i>El Grupo Minorista 1923-1929</i>	69
<i>Pintores de la vanguardia</i>	71
<i>Artistas afrocubanos</i>	75
IV. EXILIO INVERSO	
Fin del Movimiento Afrocubanista	79
El periodo cubano de Wifredo Lam, 1941-45	84
<i>Desarrollo estilístico 1941-1945</i>	87
La pintura de Wifredo Lam en el contexto cubano	89
CONCLUSIÓN	105
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	109
LISTA DE IMÁGENES	113
AGRADECIMIENTOS	115

Y está de pie la negrería
la negrería sentada
inesperadamente de pie
de pie en la cala
de pie en los camarotes
de pie en el puente
de pie en el viento
de pie al sol
de pie en la sangre

de pie
y
libre

—Aimé Césaire,
Cuaderno de un retorno al país natal

INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis se originó lentamente. Me acerqué a la pintura de Wifredo Lam (1902-1982) durante el semestre que dediqué a Historia del Caribe. Fue definitivo el *collage* histórico, retazos con los que atendí mi propia historia de América Latina y el Caribe entre ellos los dibujos de *El primer nueva coronica y buen gobierno* del inca Guaman Poma de Ayala que denunciaban los abusos de la autoridad colonial; el arte tequitqui —tenido como extraña mezcla de estilos románico, gótico y renacentista— practicado por artistas indígenas en el siglo XVI y que por largo tiempo se atribuyó a su falta de habilidad cuyo significado se explica hoy como reinterpretación del repertorio impuesto, aglomerado y sostenido por lo prehispánico como negación al olvido de lo propio; los mapas o pinturas que registran la traza de las ciudades novohispanas en que se conservaron *glifos* de lugar, montaña vs. iglesia, como centro de sacralidad, gesto perceptible con el que los informantes nativos mostraron su impronta cultural en palimpsestos coloniales;¹ el movimiento Antropofagista que aprovechó para sí la «tradición» de lo latinoamericano como salvaje y bárbaro: engullir, deglutir, comerse al otro, ironizó con la superioridad de la cultura del colonizador: *tupi or not tupi that is the question*. Ejemplos todos de reescrituras-mezcla de tiempos atravesados, cruzados, intervenidos, donde el arte se manifiesta como una acción simbólica que se revela a partir de su contexto. Wifredo Lam, uno de los pintores cubanos más importantes del arte contemporáneo reconocido como un paradigma de estética americana por su apropiación de la tradición del arte occidental para comunicar significados de raíz africana, pertenece a esta cartografía.

1 Ramírez Ruiz, Marcelo, «Territorialidad, pintura y paisaje del pueblo de indios», *Territorialidad y Paisaje en el Altepétl del siglo XVI*, México, FCE, 2006, pp. 168-227.

Los estudios acerca de Lam, principalmente los del crítico de arte Gerardo Mosquera, muestran que su pintura fue, a partir de la década de 1940, una irrupción de las periferias en el arte contemporáneo. Las periferias eran para la cultura europea, aún en ese momento, reservorios de expresiones culturales tradicionales incapaces de generar arte contemporáneo. Lam mezcló vocabularios del cubismo y el surrealismo con la plástica africana y afrocubana, reconstruyendo un lenguaje que había conquistado y proponer con el que decía: es hora de ponerse en pie y hablar.

Después de vivir 18 años en Europa, Wifredo Lam volvió a Cuba en 1941 donde comenzó lo que en su desarrollo estilístico se llama *periodo cubano* (1941-1945) caracterizado por la mezcla novedosa de elementos plásticos y durante el cual pinta sus obras más importantes. Si las pinturas de ese periodo fueron una irrupción en el arte contemporáneo europeo —como ha dicho G. Mosquera— ¿qué sucedió en lo local?, ¿cómo su pintura de referencias africanas y afrocubanas dialogó con la «comunidad interpretativa» cubana en la que el modelo cultural, político y social —impuesto por la población blanca— inferiorizaba lo afrocubano y designaba al negro incapaz de generar cultura?

La cuestión racial es un tema constante en la historiografía sobre Wifredo Lam referido frecuentemente a su ascendencia negro-china pero con pocas o ninguna mención al ambiente de tensión racial que prevalecía en Cuba. Esta es la dirección en que este trabajo procura encaminarse. El objetivo de la tesis es explicar algunas de las pinturas de Wifredo Lam realizadas entre 1941 y 1945 en el contexto cubano. La hipótesis de la que parto es que, dada la situación política y social de los afrocubanos² en el momento en el que Lam llegó a Cuba, sus pinturas

2 A lo largo de este trabajo el uso de los términos «afrocubano», «negro» y «afrodescendiente» se usan indistintamente. En la década de 1940 quienes rechazaban el uso del término «afrocubano» argumentaron que éste implicaba una distinción que separaba a los afrocubanos del resto de los ciudadanos. El investigador cubano Alberto Arredondo sostenía que el uso del término debilitaba la idea de unidad, Arredondo, Alberto, *El negro en Cuba: ensayo*, La Habana, Editorial Alfa, 1939, p.107; pero tal como explica el investigador Jesús Guaniche, el término fue necesario «[...] en el periodo histórico de la República neocolonial para designar y sobre todo para defender la presencia de elementos culturales africanos en la formación de la cultura cubana». Guaniche, Jesús, *Procesos etnoculturales de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 462. El rechazo al término persiste en la actualidad por negros y mulatos cubanos tanto

pueden considerarse como una acción política con independencia a la propia intención del artista porque constituyen un contradiscurso. En este sentido, no he realizado un análisis formal de la obra —es decir, de las relaciones cromáticas, la composición, el volumen, etc.— sino de su carácter discursivo.³

Cabe advertir que no trabajé sobre las pinturas directamente, sino sobre reproducciones dado que aquéllas se encuentran en distintos países (España, Estados Unidos, Cuba y otros), sin embargo, por la forma en que fueron abordadas y la observación de los elementos iconográficos que me interesan, ello no fue una limitante.⁴

El presente trabajo se organizó en cuatro capítulos que corresponden a un solo núcleo temporal: las primeras cuatro décadas del siglo XX, que se desarrollan como sigue. El primer capítulo es un recorrido historiográfico acerca de Wifredo Lam, de cómo su pintura fue valorada y de las distintas lecturas que de ella hicieron teóricos y artistas europeos y latinoamericanos. Una de las dificultades de este apartado se relaciona con el material bibliográfico pues, con excepción de algunos catálogos de exposiciones, las bibliotecas dejaron de adquirir material sobre Lam en los años setenta y primeros de la década de 1980, por lo que hubo que salvar escollos para llegar a investigaciones más recientes.

El segundo capítulo se ocupa de la reseña biográfica de Lam y del desarrollo estilístico de su pintura; una biografía de intensos diálogos culturales que, de algún modo, repercutió en su pintura. Su desarrollo estilístico muestra los cambios y continuidades, el arduo camino para el dominio de la técnica y su experimentación por diversos cami-

en el ámbito académico como fuera de él. En este trabajo he preferido su uso de acuerdo con lo expresado por J. Guanche, cuya afirmación considero vigente dada la persistencia del racismo social. Sobre el término «negro» hay que decir que tiene diversos significados en Cuba, pero aquí lo he utilizado de forma neutral para referir a personas consideradas como no blancas.

- 3 «El término discurso se encuentra en el cruce de varias disciplinas y se desdobra en múltiples sentidos: un evento, una práctica social, un sistema de representación y un acceso al conocimiento. El Discurso hace referencia a sistemas de representación que regulan lo que puede o no ser dicho sobre un objeto de conocimiento, según las reglas de un determinado momento histórico. El discurso también crea un lugar para el sujeto y determina sus posibilidades de construir conocimiento», *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, D.F. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/ Siglo Veintiuno, 2009.
- 4 La única obra de Lam que pertenece a una colección pública en México es *La mujer caballo*, 1949 Temple sobre tela 127.9 x 102.3 cm. en el Museo Rufino.

nos formales que ayuda a dimensionar mejor el lenguaje que desarrolló en su periodo cubano.

El tercer capítulo trata, de forma general, la lucha de los afrocubanos por su reconocimiento como miembros de una comunidad (nacional). Una larga lucha de la que esbozo aquí solo tres momentos fundamentales y el surgimiento del Movimiento Afrocubanista con el fin de conocer algunos aspectos de las relaciones raciales en Cuba para comprender el ambiente que prevalecía en los primeros años de la década de 1940.

El propósito del último capítulo es destacar el cuerpo femenino de rasgos negroides, la caña de azúcar y Elegguá —deidad de la santería cubana— como elementos iconográficos en las pinturas *La jungla*, *Mujer casi de espaldas*, *Mujer sobre fondo verde*, *Presente eterno*, *Altar para Elegguá*, *Mesa en el jardín*, *La silla* y *La mañana verde* para argumentar sus referencias a lo afrocubano y cómo pueden entenderse a partir del contexto descrito en los capítulos precedentes.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Wifredo Lam', written in a stylized, cursive script.

I. TINTA SOBRE PAPEL
Historiografía sobre Wifredo Lam

Con la finalidad de hacer un sucinto recorrido historiográfico, he retomado la cronología propuesta por el historiador cubano José Manuel Noceda, quien explica que la vasta producción escritural acerca de Lam se realizó en tres grandes periodos.⁵ En el primero agrupa lo que denomina «textos históricos» producidos entre 1942 y 1950, predominantemente artículos de extensión moderada que aparecieron en revistas y diarios escritos por autores europeos y americanos. El segundo periodo comprende de 1963 a 1982 que llama «periodo de las grandes monografías» y se refiere, principalmente, a los trabajos torales realizados por el escritor y periodista francés Max-Pol Fouchet, el etnógrafo francés Michel Leiris y el crítico barcelonés Sebastià Gasch.

Noceda observa que los escritos de ambos periodos abordan la obra de Lam en dos vertientes principales, por un lado, lo inscriben en las corrientes artísticas europeas enfatizando su cercanía con el surrealismo y, por otro, se trata de una orientación alentada principalmente por autores latinoamericanos con nexos hacia la vida e historia de la cultura de Cuba y el Caribe. Ambas —dice— se concentran en el estudio de las obras realizadas entre 1941-1947.

El tercer periodo lo denomina «los nuevos enfoques», se trata de estudios elaborados a partir de 1982, año de la muerte de Lam, generados en su mayoría por investigadores que participaron en la *Conferencia Internacional sobre Wifredo Lam* realizada en el marco de la 1ª Bienal de la Habana de 1984.⁶

5 Noceda, José Manuel, *Wifredo Lam. La cosecha de un brujo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002, pp. 8-27.

6 *Sobre Wifredo Lam: ponencias de la Conferencia Internacional*, 1ª Bienal de La Habana, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

La historiadora del arte Lowery Sims destaca dos ponencias presentadas en esa Bienal, ambas ejemplos de lo que Noceda llama «nuevos enfoques»: «Mundo y lenguaje en Lam» de Adolfo Sánchez Vázquez y «Lam: contextos y proyecciones» de Manuel López Oliva. Estos autores —según Lowery— utilizan el análisis marxista que los colocó como fuentes importantes para discutir años después el trabajo de Lam con relación al tema de la colonización y la cultura caribeña,⁷ enfoque desarrollado, entre otros investigadores, por el crítico cubano Gerardo Mosquera a comienzos de 1990.

Otros textos que pueden considerarse como «nuevos enfoques» son los que desarrollaron Robert Linsley quien analizó la pintura de Lam y su relación con la *Négritude*, el movimiento independentista panafricano de 1950-1960 y la Revolución Cubana de 1959.⁸ El de Julia Herzberg, quien ha estudiado principalmente los símbolos de la santería en las pinturas del periodo cubano.⁹ Juan A. Martínez, por su parte, ha examinado a Lam en el contexto de la vanguardia cubana y de la construcción de la identidad nacional.¹⁰ Suzanne Garrigues Daniel¹¹ muestra, a partir de lo que llama «imágenes en metamorfosis» que la alquimia fue una fuente de inspiración para Lam. Lowery Sims Stokes realizó una investigación novedosa porque, a diferencia de lo escrito anteriormente, su estudio se enfocó en los últimos 35 años de la carrera de Lam, un periodo prácticamente sin explorar y en el que el artista comenzó a responder a fuentes de estímulo no occidentales más allá de lo afrocaribeño, mostrando que Lam influyó notablemente los movimientos artísticos norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX.¹²

7 Stokes Sims, Lowery, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*, Austin, University of Texas Press, 2002, p.5.

8 Linsley, Robert, «Wifredo Lam: painter of negritude», *Art History*, vol. 11, núm. 4, December 1988, pp. 527-544.

9 Herzberg, Julia, «Wifredo Lam return to Havana and the afro-cuban tradition», *Latin American Literature & Arts*, Nueva York, núm. 37, enero-junio, 1987, pp.23-30.

10 Martínez, Juan A, *Cuban art and national identity: The vanguard painters, 1927-1950*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

11 Garrigues Daniel, Suzanne, *The early works of Wifredo Lam, 1941-1945*, [Ph.D. dissertation], United States, University of Maryland, 1983 en Dissertations & Theses: The Humanities and Social Sciences Collection <http://www.proquest.com> [consultado enero 2011].

12 Stokes Sims, Lowery, *Op. cit.*

Cabe mencionar, por último, que la más reciente monografía titulada *Wifredo Lam* fue publicada en 2009 por Jacques Leenhardt —quien también preside la Sociedad de Amigos del pintor en París—, y es la primera monografía que se publicó en más de 30 años donde «Leenhardt explora todas las sutilezas de la obra de Lam a través de un nuevo enfoque global. Su visión es inédita».¹³

Es preciso detallar algunos de estos textos porque fueron puntos de referencia a lo largo de este trabajo. Uno de los primeros ensayos de extensión considerable sobre el pintor fue «Las visiones del cubano Lam» escrito por Fernando Ortiz y publicado por vez primera en la *Revista Bimestre Cubano* en 1950.¹⁴ En él vincula la pintura de Wifredo Lam con la identidad cubana que durante la década de 1940 transitaba de la revalorización de lo afrocubano a la afirmación de la teoría del mestizaje. El objetivo de Ortiz fue descubrir lo «raigalmente [sic] cubano», es decir, todas aquellas herencias culturales que al mezclarse conformaron lo cubano. Asimismo, pone en duda que deba considerarse como un surrealista, Lam —según Ortiz— posee una herencia cultural que provocó cierta predisposición por lo simbolista debido al conocimiento de la escritura china y un afrismo (*sic*) que no fue ni moda ni exotismo. Analiza lo que él llama «aportes afroides» (*sic*) de su pintura a partir de tres simbolismos: los carnales, los frondosos y los esotéricos. En lo carnal ubica los símbolos de la femineidad representados por senos, caderas, nalgas y alusiones genitales como alegorías eróticas. Para él esa carnalidad no es africana, sino la sensual mulatez de Cuba. Lo frondoso es representado por el follaje, Ortiz es el primero en observar que éste aparece como un elemento definitivo en muchos de sus cuadros e identifica como el mejor ejemplo a *La Jungla* (1943), en ella pueden reconocerse los frutos y la fauna del paisaje cubano. Explica que las pinturas de Lam no son un catálogo botánico de la vegetación cubana o caribeña, el abundante follaje evoca a la vegetación agraria, aquella que se ha obtenido con el trabajo del hombre, la abundancia con la que la representa subraya la fecundidad y nobleza de la tierra cubana. El aspecto esotérico queda

13 Comunicado de prensa en <http://hc-editions.com/ouvrage,wifredo-lam,2,22,9782357200258.html> [consultado 20 de septiembre 2010]. [Traducción BRR]. Hasta la fecha en que está tesis se imprimió no se encontraba disponible en México.

14 *Op. cit.*, vol. 66, núm. 1-3, jul-dic., 1950, pp. 254-276. Luego se publicó como Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1950, (Cuadernos de Arte 1).

representado por el uso de herraduras, lanzas y ojos; su pintura es, sobre todo, evocación de magia y religión indiferenciadas aludiendo al «tiempo prístino» del hombre.

Fernando Ortiz percibe a Lam como un fugitivo, un refugiado en su propia tierra, un marginal, un ciudadano del mundo, mientras que su pintura es optimista, filantrópica, benévola y vital. Cierra el ensayo dejando ver la fuerte tradición hispana que domina su concepción de la cultura equiparando a Lam con San Juan Evangelista, un visionario que vive desterrado en una isla.

Una de las monografías imprescindible sobre Wifredo Lam es la de Max-Pol Fouchet publicada en 1976.¹⁵ Ésta contiene reproducciones de obra, cárteles y fotografías de modo que es también una fuente visual relevante. Inicia con una revisión histórica de los primeros cincuenta años del siglo XX, un periodo que Fouchet describe como de enfrentamiento entre poderío y resistencia que impuso a su generación el compromiso con los conflictos contemporáneos. Continúa un seguimiento cronológico de la vida y trabajo de Lam desde su niñez hasta su primer regreso a Cuba en 1941 y concluye con un apretado resumen de acontecimientos ocurridos en la vida del pintor en los años posteriores a 1947.

Fouchet observa un carácter comprometido en Wifredo Lam y su arte como la expresión de ello, que fue estimulado por el contexto de las guerras que condujeron a la crisis del pensamiento europeo y la idea del eurocentrismo en las primeras décadas del siglo XX, cuyo resultado fue la «rebelión de las profundidades»¹⁶ como él llama al surgimiento de Marx y la conciencia lúcida, Freud y la realidad onírica, la venganza de lo irracional sobre lo racional, el cambio de perspectiva en las ciencias sociales, la reivindicación proletaria, la emergencia de las culturas marginales y la liberación de las colonias africanas. Para él, Lam

15 Fouchet, Max Pol, *Wifredo Lam*, Barcelona, Poligrafía, 2ª ed., 1989. El material del libro fue primeramente recopilado para un documental que la office Radiodiffusion-Télévision Française, preparaba sobre grandes pintores. Las conversaciones con Lam tuvieron lugar en París, La Habana, provincia de Villa Clara y Albisola Mare; aunque no precisa las fechas, puede estimarse que se llevaron a cabo entre 1971 y 1973. En el contexto de la Guerra Fría se creyó que un documental sobre Wifredo Lam daría una imagen pro-castrista, lo que era inconveniente para la política externa de Francia y no se realizó, *Op. cit.*, p. 34.

16 Cfr., *Ibid.*, p. 6-7.

es el espíritu de una época que lucha por la justicia, por la liberación de realidades largamente oprimidas.¹⁷

Fouchet explica, acerca del arte africano como una de las influencias en la obra de Lam, que el pintor conoció el *verdadero arte de África* en París y evalúa que el «sincretismo» que tuvo lugar en el Caribe abastardó el arte africano.¹⁸ Su explicación es reveladora porque es una huella del discurso artístico que asignó a las zonas periféricas —en este caso África negra— la producción de piezas «auténticas» y «originales». Para Fouchet parece no existir lo afrocaribeño como una posibilidad de desarrollo de una estética.

Sobre lo anterior han de considerarse dos cosas: la primera es que hoy sabemos que no es en comparación con las esculturas africanas que las «replicas» hechas en Cuba han de valorarse, sino en sí mismas como supervivencia de un acervo cultural aniquilado y no pueden, por tanto, llamarse africanas. La otra es sobre el descubrimiento del arte del África negra que Lam hizo en París, sobre esto hay que agregar que no fue el único artista quien así lo descubrió, pero lo relevante es que no sólo se trataba de una *falta de conocimiento* sino de algo más complejo. El racismo en Cuba, como en Europa y E.U., era latente: toda expresión de herencia africana era despreciada, la población afrodescendiente luchaba por su igualdad con respecto a los blancos y, en lo que respecta a Cuba, durante las tres primeras décadas del siglo XX los negros optaron por disolver y silenciar sus diferencias esforzándose por conseguir su propia desafricanización despojándose de sus acervos culturales y actuando como era deseable, es decir, como un blanco. Esa es la razón por la que muchos intelectuales cubanos y caribeños conocieron «África a la orilla del Sena».

A finales de la década de 1980 apareció el ensayo «Wifredo Lam: painter of negritude»¹⁹ escrito por el artista plástico Robert Linsley. Él, explica que la predilección tardía de Lam por un estilo cubista era formalmente compatible con el contenido filosófico de su trabajo, y sugiere que Lam estaba consciente de cómo la inventiva no académica (el arte africano) podría vincular su arte a un objetivo político concreto. De aquí se desprende una de las anotaciones más provocativas he-

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 120. [subrayado mío]

19 Linsley, Robert, *Op. cit.*, pp. 527-544.

chas por Linsley, pues ofrece una interpretación de *La Jungla* —la pieza maestra del pintor cubano— como una paráfrasis de las *Señoritas de Avignon* de Pablo Picasso. *La jungla* es un homenaje al hombre por el que Lam sentía respeto y es, también, una forma de «ennegrecimiento» de la tradición representada por el pintor español, es decir, como una estrategia viable para la protesta. Según Linsley:

The picture is an attack on colonialism comparable to Césaire's *Cahier*: firstly because any assertion of Africanicity by a coloured within the colonial context is an act of defiance [...] But what was really subversive about Lam's treatment of Picasso's image, and remains so today, was not his overt political intentions or stylistic modifications, though both were important. It was the fact that a colonial was aggressively claiming a place within a now global western cultura and restructuring the aesthetic debate at the core of that cultura in his own terms.²⁰

Esta es una de las afirmaciones en la que se dimensiona, por primera vez, el problema racial y el modo en que el arte se torna en una acción significativa y, por lo tanto, política.

El ensayo que inaugura la década de 1990 es «Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla»²¹ escrito por el crítico de arte cubano, Gerardo Mosquera, para el catálogo de una exposición de Lam realizada en Madrid en 1992 en el marco del controvertido festejo del V Centenario del «descubrimiento de América». Haciendo eco sobre la discusión en torno a si conmemorar o celebrar lo que unos consideran

20 *Ibid.*, pp. 532-533. «La pintura es un ataque al colonialismo comparable al *Cuaderno* de Césaire, primero porque cualquier afirmación de africanidad hecha por un negro en un contexto colonial es un acto de desafío [...] pero lo que es realmente subversivo no eran sus abiertas intenciones políticas o sus modificaciones estilísticas, aunque ambas eran importantes. Era el hecho que un colonial demandaba agresivamente un lugar dentro de la cultura occidental y reestructuraba el debate estético en la base de esa cultura en sus propios términos» [traducción BRR]. Linsley se refiere al poema *Cuaderno de un retorno al país natal* escrito por Aimé Césaire en 1939.

21 Mosquera, Gerardo, "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla", *Catálogo de la exposición Wifredo Lam. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 29 de septiembre -14 de diciembre de 1992, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pp. 21-41.

un genocidio y otros un encuentro, el ensayo de Mosquera dio un golpe de timón dentro de la crítica de arte al rechazar la visión eurocentrista de subordinar el trabajo de Wifredo Lam al movimiento surrealista. Mosquera explica que es necesario entender que no se trata ya del arte occidental asimilando las formas y recursos de las culturas subalternas, sino que la pintura de Lam es No-Occidente expresándose con los mecanismos artísticos diseminados por Occidente y capaces de una acción propia. Mosquera valora la obra de Lam

[...] menos como el resultado del surrealismo o de la presencia de lo «primitivo», lo africano o lo afroamericano en el arte moderno, y más como el fruto de la cultura cubana y del Caribe [...] El diálogo intercultural explícito en la obra de Lam ejemplifica un empleo ventajoso de la diversidad «ontológica» en la etnogénesis de las nuevas nacionalidades [...] que son el resultado de procesos de hibridación y creolización.²²

Se trata de un cambio de punto de vista que, como explica Mosquera, no pretende negar la formación académica y las fuentes europeas de Lam, pues afirma que el pintor «siempre estará en deuda con Picasso», sin embargo, tampoco llama a un regreso imposible al pasado antes de la dominación occidental, se trata, en cambio, de reconocer la capacidad de acción de las periferias en los procesos contemporáneos que conduzcan a un necesario «desmantelamiento de la Historia del Arte como relato totalizador y teleológico [...] que ha excluido buena parte de la producción estético-simbólica hecha en el mundo»,²³ lo que conlleva a reconocer al espacio periférico no ya como reservas de arte «tradicional» o de «folclor», sino como participantes en la construcción de la cultura contemporánea. Mosquera reconoce a Lam como el primer artista plástico que se apropió de los recursos del modernismo para comunicar significados afroamericanos y esa apropiación obligó a una complejización y pluralización del propio modernismo: para Mosquera la pintura de Lam es una ofensiva tercermundista contra el gusto legitimado ejemplificada en los cuadros donde aparecen representadas «[...] mujeres sentadas en poses propias de los retratos académi-

22 *Ibid.*, p. 23.

23 *Ibid.*, p. 25.

cos, con las manos en gestos de 'buenas maneras' convencionales. Pero estas damas elegantes han sido pintadas con el más 'salvaje' revoltijo de máscaras, rabos, cuernos, crines [...] En ellas parece explicitarse una oposición integrada entre el aristocratismo académico y un 'primitivismo' dionisiaco». ²⁴ Aunque el ensayo de Mosquera fue polémico, infundió ánimos a los estudios del arte realizados desde América Latina.

El último ensayo al que quiero referirme es el que María Clara Bernal le dedica a Wifredo Lam en su libro *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*. ²⁵ La autora comienza por explicar cómo las etiquetas y expectativas han afectado el desarrollo del arte latinoamericano y, al mismo tiempo, han limitado su alcance. Una de esas etiquetas fue la teoría de «lo real maravilloso» de Alejo Carpentier porque creó el estereotipo de la cultura latinoamericana como «auténtica» y homogénea. En este sentido, Bernal estudia el surgimiento de otras teorías latinoamericanas que sostuvieron la heterogeneidad como característica constitutiva de la cultura y el papel del Surrealismo —específicamente su contacto con el Caribe— en el fortalecimiento de una identidad cultural que rechazaba la idea de una identidad fija impuesta tanto por teorías euro-americanas como latinoamericanas. En oposición a la teoría de Carpentier, Bernal trae a la memoria el trabajo de Fernando Ortiz como uno de los autores que insistió en una constante construcción de la identidad dinámica en la que se reconocían e incorporaban las diferencias. El término *transculturación* acuñado por él, comprende la identidad como algo formado por el intercambio. La autora considera a Wifredo Lam como un transculturador de las artes visuales porque cambió el ideal del arte latinoamericano e «impulsó la idea de una identidad fundamentada en el respeto a la diferencia [...] logró un equilibrio en el interés en sus raíces culturales —cubanas y africanas— y la situación internacional». ²⁶

El libro cierra sus observaciones con el análisis de la gran influencia de Lam en el movimiento *Créolité* que ha tomado fuerza desde 1980 y que presenta la identidad cultural caribeña como un proceso de mezcla que comenzó con la Conquista.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁵ Bernal, Bermúdez, María Clara, *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2006.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

Sin ser exhaustivo, éste recorrido muestra los distintos abordajes en torno a Wifredo Lam. En un balance general, puede decirse que la gran cantidad de material documental y su variada naturaleza conforma, a su vez, un registro de los diversos procedimientos interpretativos no sólo de la obra de Wifredo Lam, sino de la concepción misma del arte y de su historia, un tema que requiere por sí mismo un trabajo aparte.



II. WIFREDO LAM

Reseña biográfica y desarrollo estilístico

Prolijos en el análisis de su pintura, libros y otros escritos sobre Lam son sucintos en referencias biográficas. Su biografía es generalmente un inventario de eventos que deja un vacío inquietante sobre cómo experimentó el racismo a lo largo de su vida.²⁷ No es posible llenar ese silencio por ahora, el propósito es realizar una reseña biográfica que nos acerque a las circunstancias sociales y culturales en las que vivió que ayude a explicar las elecciones iconográficas y temáticas de las pinturas que realizó entre 1941 y 1945.

Iniciemos aclarando si Wilfredo o Wifredo. El escritor cubano Severo Sarduy sugirió que «olvidó la 'l' un notario aturdido por el ron de la siesta o por el calor insular»,²⁸ la respuesta es aún más sencilla. Lam fue bautizado como Wilfredo, exactamente, como Wilfredo Óscar de la Concepción Lam y Castilla. Como él mismo contó, el cambio ocurrió en España cuando «los españoles me llamaban Wifredo [...] Me acostumbré a ese nombre y decidí que una letra más o menos no ponía en peligro mi identidad».²⁹

27 El libro del cubano Núñez Jiménez, Antonio, *Wifredo Lam*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, es el trabajo que más se acerca a una biografía. Fue elaborado a partir de entrevistas que el autor realizó en distintas fechas cuando Lam se encontraba en Cuba e información bibliográfica. Además de éste libro, las monografías de Max-Pol Fouchet, publicada en 1976 y la de Michel Leiris, editada por primera vez en 1970, son las principales fuentes del presente apartado.

28 Sarduy, Severo, «Wifredo Lam», *Wifredo Lam, 1902-1982: Obra sobre papel Colección Museo Nacional Palacio de Bellas Artes Habana Cuba*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1992, p. 27.

29 Núñez Jiménez, Antonio, *Op. cit.*, p. 41. Para ver una reproducción de la inscripción de nacimiento y sobre la asignación del apellido Lam, *Lam en Cuenca y la Cuenca de Lam*, La Mancha, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 16-19.

En 1941 la guerra obligó la salida de miles de refugiados. Ningún lugar de Europa era seguro y huían hacia América, entre ellos viajaba Wifredo Lam, quien llegó a Cuba a finales de ese año como un refugiado de guerra más. En una fotografía fechada en 1942 *ca.*, luce delgado, con los brazos cruzados sobre sí, reposa sin mirar la cámara vestido de saco y corbata, lleva el cabello peinado con grasa, como era usual que lo llevaran casi todos los negros tratando de ocultar sus pasas.³⁰ Tenía casi cuarenta años, había vivido los últimos 18 entre España y Francia donde gozaba ya de cierto reconocimiento como pintor, pues había participado en una exposición en España, una en París y una más en Nueva York. En Cuba, en cambio, nada se sabía sobre él ni sobre su pintura. Era un desconocido. La nota publicada por Lydia Cabrera en *Diario de la Marina* en mayo de 1942 nos da una idea:

En 1938, la sensacional exposición en la galería Pierre, de París, de un joven que entonces creíamos europeo, era recibida por la crítica sagaz [...] como una revelación de las más serias y sorprendentes [...]. Ignorábamos que este auténtico pintor –de quien leíamos el nombre con frecuencia en los catálogos de las exposiciones de la moderna pintura [...] era ¡cubano! [...] En varias ocasiones y últimamente en Nueva York [...] en una tertulia de pintores caídos en desbandada inevitable a este lado del hemisferio, nos habían hablado de «Wifredo Lam como uno de los jóvenes plus remarquable de la jeune peinture». Más no pudimos reírnos con el empaque obligatorio de un patriotismo complacido, pues no sospechábamos [...] la nacionalidad del interesante artista [...]³¹

El viaje con destino a Cuba había comenzado sin que Lam se lo propusiera en 1938, cuando llegó a París huyendo de la Guerra Civil en España, país que había sido su hogar a lo largo de 15 años.

30 En Cuba, después del color de la piel, el tipo de cabello es una de las variables fundamentales para clasificar socialmente a los blancos, negros y mulatos, correspondiendo el cabello estirado (lacio) a los blancos, el muy rizado (pasa) a los negros y el rizado (pelo malo) a los mulatos.

31 Cabrera, Lydia, «Un gran pintor: Wifredo Lam» [1942], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, 2002, p. 177-178.

Sagua la Grande

Wifredo Lam nació con el siglo y, como él mismo lo dijo, con la República Cubana en 1902. Creció en Sagua La Grande, ciudad costera al norte de la Isla, en una colonia de chinos bastante grande radicada en la calle Tacón, muy cerca de Cocosolo una zona pobre donde vivían los negros. En el barrio era conocido como «el hijo del chino Enrique» y no fue cubano sino hasta los 21 años, una vez cumplida la mayoría de edad.

Sagua, dividida por el Río y su estero del mismo nombre, fue durante cuatro siglos de la esclavitud, refugio de cimarrones donde predominó el asentamiento de negros de nación, es decir, africanos de nacimiento. En los años posteriores a la abolición de la esclavitud (1886) las provincias de Oriente, como Sagua La Grande, fueron sitio elegido de esclavos libertos que abandonaban la casa del amo. En esta ciudad, en que el estero del Río Sagua trazó una división natural entre el barrio español y el negro, los chinos eran extranjeros y no sólo debían mantenerse lejos de los blancos, sino que eran marginales en comparación con los propios negros. La migración china se propició por la falta de braseros después de la abolición de la esclavitud. Entre 1847 y 1902 llegaron en sucesivas oleadas casi 150,000 chinos a Cuba.³²

Nota genealógica

El padre de Wifredo era el viejo (Enrique) Lam Yam. Había estado, como otros chinos, en California durante la fiebre del oro antes de llegar a Cuba. En Sagua era un inmigrante que gozaba de notoriedad en el barrio debido a que era uno de los pocos que sabía leer y escribir en can-

32 «Eventualmente los chinos representaron un dilema social y político, eran un grupo nuevo, distinto de los africanos y había una confusión en designarles un espacio en la escala social», Hung Hui, Juan, *Chinos en América*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 244. Como ejemplo, el historiador Pérez de la Riva alude un documento fechado en 1864 en el que, después de un dictamen del Consejo de Administración, éste «acuerda no permitir el traspaso (venta) de los colonos asiáticos a favor de patronos de color libres o esclavos. Así quedaba clasificado jurídicamente el chino como superior al negro pero inferior al blanco», Pérez de la Riva, Juan, *Contribución a la historia de la gente sin historia*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974, p. 247.



Yam Lam, 1920, Sagua La Grande, Cuba



Retrato de Yam Lam,
Wifredo Lam, 1914, lápiz
sobre papel, 14 x 11 cm.

tonés.³³ Uno de los primeros retratos realizados por Lam fue el de su padre. Un dibujo de pocos trazos, casi caligráficos y dispuesto de modo muy similar a una fotografía sin fecha, en la que el viejo Lam aparece casi de frente, vestido con camisa de cuello alto, el cabello canoso y corto para diferenciarse de los chinos que apoyaban la monarquía y usaban una trenza larga atendiendo las viejas tradiciones.

Sobre su madre se sabe poco. Ana Serafina Castilla era hija de madre negra y padre español, nacida en la provincia cubana de *Sancti Spiritus*. Cosía para algunas señoras y les hacía vestidos con rellenos en las faldas. Murió en 1944 a los 84 años, apenas un par de años después que Lam volviera a Cuba. Durante los años de adolescencia su madre fue una compañera, una amiga a quien podía confiarle todo. Lam la describió como una mujer conversadora aunque sin ser alegre y un tanto severa. Fue ella quien lo animó constantemente, le sugirió ir a La Habana y lo apoyó en el viaje a España.

Otra mujer vinculada a la infancia de Lam, que aparece en todas las notas biográficas como una presencia determinante en su conocimiento de la cultura de África en Cuba, es Ma'Antoñica Wilson, una de las santeras más famosas de Sagua:

Ma'Antoñica era lucumí. Ella siempre estaba vestida de blanco, [llevaba] una cadena grande de oro con la medalla de la Santísima Caridad del Cobre, argollas y eso. La conocí... me recuerdo de ella como si fuera un sueño... Tenía la cara marcada, tres rayas así [en posición vertical] y aquí [en las mejillas].³⁴



Ana Serafina Castilla, ca. 1940

33 Cuando Wifredo nació, siendo el menor de ocho hermanos, Yam Lam tenía casi ochenta años y vivió hasta los 108. Lam recordaba a su padre sentado en un sillón echándose fresco con un abanico, vestido con guayabera blanca, orando durante horas en su habitación delante de una imagen a la que hacía ofrendas con arroz y prendiendo varitas de incienso; un hombre callado y poco expresivo al que Lam siempre vio blanco en canas. Núñez Jiménez, Antonio, *Op. cit.*, p. 56.

34 Entrevista a Paula García Macola en Testa, Silvina, *Como una memoria que dura: cabildos, sociedades y religiones afrocubanas de Sagua la Grande*, La Habana- Bogotá, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, Ediciones La Memoria, 2004, p. 85. La autora agrega que Paula y Wifredo Lam fueron contemporáneos, pues ella nació 1903 un año después que Lam. Además una profunda amistad unía a Enrique Mora (esposo de Paula) y al pintor.

Wilson creía que Wifredo tenía dotes para ser *babalao* y deseaba transmitirle su conocimiento sobre la religión yoruba, pero Lam no aceptó.³⁵ La existencia de esta santera y el relato que la vincula a Lam aparece por primera vez en la monografía de Michel Leiris publicada en 1970. En adelante, varios autores explicaron que Lam poseía conocimiento de ritos y leyendas afrocubanas como consecuencia de esa relación. Es claro que Lam se formó en estrecha relación con la santería, la cultura y las historias de la población negra de Sagua. Lam recordaba que:

[...] el sonido de los tambores [del barrio Cocosolo] llegaba hasta mi casa. Yo observaba con bastante temor, los bailes violentos y el colorido de la fiesta de los negros. Por ahí cerca había un río y me decían que no me acercará al río porque podía cogermel el güije... En las esquinas de las calles aparecían granos de maíz y gallos muertos con cintas de colores amarradas al cuello (...) Todo eso debe haberme penetrado en lo más profundo.³⁶

Sin embargo, los testimonios del propio Lam y los de la escritora y antropóloga, Lydia Cabrera, confirman que el conocimiento de las religiones afrocubanas comenzó en su viaje de regreso al Caribe en 1941 y se profundizaron durante su estancia en Cuba y en sus visitas a Haití.

Llama particularmente la atención lo mucho que se destaca el vínculo Lam-Wilson y la infaltable reproducción de la única fotografía de Ma'Antoñica en contraste con las escasas referencias sobre Ana Serafina Castilla, su madre. Más intrigante es aún que el propio Lam no haya hecho ningún retrato de ella como lo hizo con su padre.³⁷



Ma'Antoñica Wilson, Sagua La Grande, ca.1900. Para los Yoruba el corte practicado sobre sus mejillas [escarificaciones] se emplea como un medio de identificación de linaje, adorno personal y expresión de estatus.

35 El único relato que hizo el pintor sobre ella fue la «limpia» a la que lo sometió para protegerlo en su viaje a España: «Ma'Antoñica inició sus invocaciones, buscó manteca de corajo, le hizo abrir la boca y con su mano derecha le untó el interior, después le pidió que se lavará la cara en una palangana y se la secara con una toalla roja. Inmediatamente ordenó el sacrificio de las gallinas de Guinea que se utilizarían para el 'despojo': vertió sangre en la tierra y preparó una especie de ungüento entre punzó y carmelita que esparció en su boca, lo mismo que hiciera con la manteca de corajo» Núñez Jiménez, Antonio, *Op. cit.*, p. 82.

36 Mosquera, Gerardo, «Mi pintura es un acto de descolonización» [1980], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 527.

37 En una nota sobre la exposición Aimé Césaire, Lam, Picasso. 'Nous nous sommes trouvés' en el Grand Palais, [marzo 2011] la escritora cubana Zoé Váldez cuenta:

Sobre la ausencia-presencia de estas mujeres en la biografía de Lam debe ponderarse, quizá, que el relato etnográfico sobre Ma'Antoñica tiene una marcada mirada europeizante en la construcción de Lam como un personaje que representa a ese «otro» exotizado, que fue repitiéndose sin cuestionamiento a lo largo del tiempo por muchos otros autores.³⁸

El arte

La vida cultural de Wifredo en Sagua a comienzos del siglo XX, giró en torno al fotógrafo catalán, Sotera, que conversaba con él sobre pintura y a sus frecuentes visitas a la capilla del Colegio Jesuita en la que se encontraban lienzos pintados con representaciones de historias sobre misioneros durante la evangelización. Es posible, también, que conociera a un pintor local llamado Manolo Mesa, pues en entrevista con Antonio Núñez, Lam refiere que éste lo invitó personalmente a visitar su exposición en el Casino Español, pero una vez frente a la puerta fue echado, pues ni mulatos ni negros eran admitidos en el lugar.

En 1920 llegó a La Habana, se matriculó en la Academia de San Alejandro para estudiar pintura a la que asistió entre 1920 y 1923. Durante esos años mostró talento y logró obtener una ayuda económica del Ayuntamiento de Sagua La Grande de 40 pesos mensuales para con-

«Eskil Lam, uno de los hijos y guardianes de la obra de su padre [...] me susurra al oído: 'Mi verdadera recompensa con este trabajo, no es sólo que la obra de Lam esté junto a la de Picasso y la de Césaire en el *Grand Palais* [...] sino que además esté aquí mi bisabuela, y señala la foto de Montoñica Wilson (sic): negra reverberante en su vestido de encaje blanco, el rostro prieto y lustroso, y una carterita de cuero, diminuta, que se pierde entre su pulposa mano de ébano». Si el lazo consanguíneo existía, Lam no lo manifestó. No hay en la bibliografía consultada y consignada en el presente trabajo ninguna referencia a ello. La nota puede consultarse en <http://ecodiario.economista.es/opinion-blogs/noticias/2926482/03/11/Cesaire-Lam-Picasso-en-elGrand-Palais-.html>.

38 Quizá el registro de Leiris sobre la existencia de Ma'Antoñica Wilson se deba a su formación como etnógrafo y a que probablemente tenía conocimiento de que entre los afrocubanos: «La importancia de la ascendencia litúrgica en las religiones de tradición oral es crucial. Saber descendiente de tal o cual santero mayor o *babalao* es una marca de abolengo, un prestigio anclado en la antigüedad de una práctica en la que el tiempo remoto funge como signo de calidad.[...] La filiación permite insertarse en la herencia y, por ende, tener un lugar en el pasado [...]», Testa, Silvina, *Op. cit.*, p. 32.

tinuar su formación académica en España. Se embarcó en 1923 llevando una carta de presentación del pintor y director del Museo de La Habana, Antonio Rodríguez Morey, dirigida al director del Museo del Prado.

El viaje

Como muchos otros pintores latinoamericanos, desde finales del siglo XIX Wifredo Lam hizo el viaje a las fuentes representadas por la Escuela de San Fernando en Madrid y la Escuela de Bellas Artes en París. Llegó a España en 1923 cuando tenía 21 años de edad. Se instaló en Madrid para trabajar con Fernando Sotomayor, entonces director del Museo del Prado, pero pronto surgieron diferencias entre ellos y su consecuente distanciamiento. En 1924 se mudó a la ciudad de Cuenca y al año siguiente pudo instalar su propio estudio. A pesar del ambiente religioso y conservador de la ciudad, se reunían ahí personalidades de la literatura y la plástica durante la década de los veinte a los treinta, donde también se estableció una Escuela de Artes y Oficios. Así, Lam se vinculó rápidamente al ambiente cultural de la ciudad. Fueron años muy productivos cuyo resultado fue la participación en su primera exposición colectiva en 1927. De regreso en Madrid en 1928, entró en contacto con la Federación Universitaria Hispanoamericana (FUHA) que reunía estudiantes españoles de izquierda y exiliados latinoamericanos que daban charlas y conferencias sobre las condiciones de abuso de los gobiernos y las injusticias sociales. Los domingos se acercaba a los cafés de la Calle de Alcalá donde reunía parte de la intelectualidad madrileña.

Lam pasaba horas estudiando en el Prado la composición y la luz de Velázquez y Goya. Durante uno de sus paseos al museo conoció a Eva Piriz, una joven nacida en Extremadura con quien se casó. Al poco tiempo Eva quedó embarazada, pero unos meses después de dar a luz a un niño, enfermó de tuberculosis y murió. Lam estaba abatido, se le veía poco en los lugares que solía visitar. Pocos meses después, también murió de tuberculosis su pequeño hijo. Wifredo contaba que: «Apenas tenía para darles de comer. Pasaba un mes para hacer un cuadro, y me daban por él un equivalente a 10 dólares».³⁹



Wifredo Lam con Eva Piriz delante del Museo de Prado, Madrid 1927

39 Núñez Jiménez, Antonio, *Op. cit.*, p. 94



Llibertat!, Carles Fontseré,
ca. 1936-39, 140 x 100 cm



Victoria hoy más que nunca,
Josep Renau, 1938, 99 x 69
cm. En el Servicio Nacional
de Propaganda Lam estuvo
rodeado de los combativos
cárteles litográficos en color
que ejecutaban pintores
y dibujantes como Josef
Renau, Carles Fontseré
y Arturo Ballester.

Después de esos acontecimientos abandonó nuevamente Madrid y, durante el siguiente año, se instaló en la provincia de León a instancias de su amigo pintor Anselmo Carretero. La doble tragedia lo sumió en un estado de alucinación que lo hacía ver escenas terribles en las que aparecían su esposa y su hijo. Esta experiencia en su vida tuvo una fuerte repercusión sobre el desarrollo de los temas que pintaría entre 1935 y 1938. Antonio Núñez Jiménez sugiere que ambas muertes, consecuencia de la pobreza en la que Lam y su esposa vivían, despertó y orientó aún más su conciencia social y política. Alrededor de 1933 volvió a Madrid, trabó amistad con jóvenes que lo encaminaron a la lectura de Marx. *La voluntad*, *Las confesiones de un pequeño filósofo* y *Los pueblos de Azorín* fueron libros que definieron su formación intelectual.

El día que comenzó la Guerra Civil se levantó alrededor de las ocho de la noche y salió, las calles estaban desiertas, en ese tiempo Lam habitualmente trabajaba de noche hasta al amanecer y dormía durante la mañana. Todo mundo se había ido a reunir en las terminales sindicales, eran los primeros días de la sublevación del ejército español liderado por Francisco Franco contra la Segunda República. Lam apoyó la causa republicana, pertenecía al Sindicato de Bellas Artes y fue asignado al departamento de Plástica del Servicio Nacional de Propaganda por el Partido Comunista.⁴⁰ Cuando los franquistas decidieron avanzar y ocupar Madrid todos debían ir al frente, él terminó reasignado a la Asociación de los Intelectuales Antifascistas y, poco después, fue enviado por el Partido Comunista a trabajar en una fábrica de municiones y armamento que el Quinto Regimiento había improvisado para cargar proyectiles y granadas de mano.

Entre finales de 1937 y principios de 1938, Lam enfermó. Se trasladó con gran dificultad de Madrid a Barcelona para hospitalizarse en un lugar llamado Caldes de Montbui, donde estuvo internado por más de tres meses. Durante la convalecencia pintó los decorados para una representación teatral que ofreció la Unión General de Trabajadores (UGT) a los soldados en los diferentes hospitales y casas de reposo. El trabajo de Lam fue visto por el pintor Manuel *Manolo* Hugué, un

⁴⁰ Según anota Lowery Sims en *Wifredo Lam and the International Avant-Garde...*, p.18, Lam produjo carteles de propaganda, pero no existe evidencia gráfica en la bibliografía consultada para el presente trabajo. Un indicio quizá sea que en <http://pares.mcu.es/> una página que difunde el Patrimonio Histórico Documental Español hay cuatro carteles cuyo autor firma *Wila*.

personaje crucial en el rumbo que tomó su vida después de Barcelona. Wifredo le confió a Hugué su deseo de trasladarse a París y éste ofreció darle una carta de presentación dirigida a Pablo Picasso, quien era amigo suyo, para que lo recibiera.

Cuando su salud mejoró pudo entrevistarse con el Ministro de Justicia y conseguir su ayuda para salir de España legalmente, el colapso de la República era seguro y él había decidido irse. En los bombardeos, poco antes de salir de la capital catalana, en un refugio antiaéreo conoció a Helena Holzer, una química alemana quien fue su segunda esposa. Cuando finalmente pudo abordar un tren rumbo a Francia unos días antes de la caída Barcelona, llevaba mil pesetas que el Ministro de Justicia le había conseguido y la carta dirigida a Picasso, Helena Holzer se marchaba con él.

Con su participación en la defensa de la República experimentó la conciencia de los nexos entre el destino de la cultura y la lucha social, que antes no tuvo ocasión de vivir como Carlos Enríquez y Marcelo Pogolotti en Cuba, o Diego Rivera y Siqueiros en México:⁴¹

Mi vida como combatiente es un accidente de mi moral y mi carácter. Defendí lo que creí un deber. Honestamente confieso que nunca hubiese sido un político o un militar. La guerra de España fue, en el sentido humano, una escuela muy grande, y lo he reflejado en mi pintura, hecha no solo de valores estéticos, sino condicionada para tratar de descubrir cómo situarla dentro de un concepto ético de la vida. La pintura se convirtió para mí en un instrumento de combate.⁴²



Wifredo Lam y Helena Holzer, Marsella, 1941

Travesía

En mayo de 1938 Lam y Helena llegaron a la estación Orsay. Pudieron alojarse en una habitación de hotel y emprender la búsqueda de Picasso.⁴³ Lam conocía sus obras pues en 1936, mientras aún vivía en Madrid,

41 López Oliva, Manuel, «Lam: contextos y proyecciones» en *Sobre Wifredo Lam*, *Op. cit.*, p. 68.

42 Nuñez Jiménez, Antonio, *Ob. cit.*, p. 117

43 Picasso ayudó en esos años a muchos republicanos que salían de España y también

había visitado una exposición que provocó en él —como en casi todos los contemporáneos— una gran conmoción.

Desde 1906, Picasso había afirmado que las artes primitivas debían equipararse con las grandes obras maestras europeas, su interés por el arte primitivo dio comienzo a una revolución estética. Lam admiraba en él la introducción de soluciones pictóricas que evocaban el arte africano como en *Señoritas de Avignon*. Desde las innovaciones de Picasso en Francia, muchos artistas mostraron interés y entusiasmo por lo que llamaron «arte negro», las galerías francesas mostraban esculturas, tallas, máscaras y objetos procedentes de un continente que les era ajeno y conocían mal,⁴⁴ pero sin duda, todo ello fue la brecha abierta para los cuestionamientos estéticos y éticos que el movimiento surrealista lanzaría años más tarde.

Surgió muy pronto una sólida amistad entre ellos e intercambiaron continuamente hallazgos y emociones. Pablo Picasso mostró su cercanía afectiva con Lam y procuró que no le faltara ni espacio, ni materiales para trabajar.⁴⁵ Esta amistad lo llevó a relacionarse con artistas como Tristan Tzara, Paul Eluard, Joan Miró, Matisse, George Braque, Marcel Duchamp, Max Ernst y otros. Ese ambiente tuvo un efecto detonador sobre él, lo impulsó a trabajar intensamente durante esos años. Estudió atentamente la pintura de Picasso, el arte africano y, en general, lo que los franceses denominaban «arte primitivo» en las visitas al Museo del Hombre guiadas por el etnógrafo Michel Leiris. Durante los años que vivió en París, el término *art nègre* se utilizaba indiscriminadamente junto con el de arte primitivo, no era un término reservado para el arte africano sino que se aplicaba con mucha liber-

había colaborado en el traslado de algunas obras del Museo del Prado a Ginebra para su resguardo.

44 Alejo Carpentier observó que calificar en su conjunto de «arte negro» todo lo procedente de África era tan absurdo como llamar «arte blanco» lo que pudiera reunirse en un «museo delirante donde unas Venus griegas anduviesen revueltas con vírgenes catalanas del siglo XIII, mármoles renacentistas, gárgolas medievales y móviles de Alexander Calder», Carpentier, Alejo, «Cómo el negro se volvió criollo» [1977], *Obras completas. Conferencias*, México, Siglo XXI, t. 14, p. 292.

45 Cfr. Núñez Jiménez, Antonio, *Op. cit.*, pp. 129-144. Para la fecha de este encuentro, Picasso «luego de *Guernica* [...] pintaba cuadros expresionistas y retratos de su compañera Dora Maar [...] pinturas dramáticas, vehementes, atormentadas, rostros y cuerpos de mujeres coléricamente deformados [...]», Gaudibert, Pierre, «Wifredo Lam, París, Picasso...», Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 73.

tad y podía incluir el arte de Oceanía. El *art nègre* se convirtió en uno de sus principales intereses y catalizador de su propia obra, Lam se refería a «la cosa negra».⁴⁶

A pesar de este ambiente de aceptación del arte negro y del silencio que la historiografía sobre Lam guarda, se sabe que el racismo y los actos de discriminación eran comunes en Francia durante los últimos años de la década de 1930. Es probable que el medio en que se desenvolvía lo pusiera a salvo de padecerlo, lo que explicaría la omisión sobre el tema.

Después de casi un año de vivir en París, Lam finalmente mostró a Picasso todo cuanto había pintado. Aunque la guerra hacía difícil la venta de arte, todas esas obras fueron compradas en un precio modesto por Pierre Loeb, un personaje al que Lam estuvo unido a lo largo de su vida. Además de un amigo, Loeb fue en adelante su *marchand*, firmaron un contrato que le garantizaba una mensualidad fija como adelanto por las pinturas que se comprometía a entregar. La mensualidad mejoró la vida de Wifredo y Helena, e incluso se permitieron ayudar a otros refugiados españoles. En julio de 1939 esas obras fueron motivo de la primera exposición personal.

En 1940 se veían en las calles de París el gentío que llenaba camiones con objetos inútiles: la guerra empujaba al éxodo y la ciudad iba quedando desierta. Las reuniones de Lam con Picasso y los otros artistas ya eran poco frecuentes. En junio de ese año la bandera alemana fue izada en la Escuela Militar y en la Torre Eiffel.

Lam se reunió con amigos y refugiados catalanes en el hotel donde se hospedaban, quemaron libros, documentos e identificaciones de filiación al Quinto Regimiento y al Partido Comunista pues sabía que estaba obligado a salir de París. En el café donde se reunía habitualmente supo que otros amigos suyos se marcharían. El objetivo era llegar hasta el puerto de Burdeos y salir de Europa por mar. El destino natural era el departamento de ultramar de Francia en el Caribe, Martinica.

Unos días antes de iniciar la salida de París, Lam se hizo fotografiar en su taller delante de sus pinturas como un inventario visual que luego confió al cuidado de Picasso. Salir de Francia fue abandonar su vida en contra de su voluntad, una imposición que vivió, como cualquier otro desterrado por persecución, con dolor. Abandonaba España,



Wifredo Lam en su estudio de París, 1940

46 Véase Bernal, Bermúdez, María Clara, *Op. cit.*, p. 186-87.

lugar en el que había logrado crecer, y París, donde dejaba todo lo que había posibilitado una primera y fuerte reafirmación de su personalidad artística.⁴⁷

Marsella

Más de medio millón de personas llegaron a Marsella huyendo de los alemanes pues era una de las zonas no ocupadas y se podía vivir a salvo de las persecuciones policiales. Entre los refugiados había pintores, poetas, comerciantes de cuadros y críticos de arte.

André Breton, el teórico del Surrealismo, también estaba en Marsella, Lam lo había conocido en París a instancias de Dora Maar — la mujer que vivía con Picasso— pero fue en esos meses donde surgió la amistad entre ambos. Pronto comenzó a reunirse casi cotidianamente con Breton, Pierre Mabille, René Char, Max Ernst, Víctor Brauner y otros, practicaban la escritura automática, hacían poemas y pinturas colectivas. Aunque Lam no se inscribe oficialmente en el movimiento ni su pintura podía tomarse por surrealista, André Breton creyó que su obra mostraba «la fidelidad a uno mismo, al sustrato profundo, que consideró siempre como indicio de autenticidad».⁴⁸ Quizá esa es la razón por la que Breton decidió pedirle a Lam que realizará las ilustraciones para su libro de poemas *Fata Morgana*.

Martinica

Después de diez meses en Marsella, en marzo de 1941, unas 300 personas, la mayor parte artistas e intelectuales, abordaron un barco de carga con rumbo a Martinica. La travesía fue accidentada pero, finalmente, desembarcaron en *Fort-de-France*. Dado que la isla era un Departamento de Ultramar, sus gobernantes eran impuestos por el gobierno francés, de modo que los refugiados de guerra, por órdenes del

47 Cfr. Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 71.

48 Fouchet, Max Pol, *Op. cit.*, p.157.

gobierno situado en Vichy —el cual estaba subordinado a los nazis—, fueron llevados a un campo de detención.

Pese a todo, el calor, la comida y el paisaje Martinica los distanciaba de la guerra. Lam no se sentía ajeno al ambiente, pero sí sobrecogido por lo que esos lugares hacían sobre su memoria. Después de un tiempo, se autorizó la salida del campo de detención. Ya en *Fort-de-France*, Breton se encontró con la revista *Tropiques* que difundía las ideas de la *Négritude*. Fascinado por el contenido, estableció contacto con sus editores, el poeta Aimé Césaire, su esposa Suzzane y René Ménil, fue entonces que Lam entró en contacto con Césaire y estableció con él una profunda amistad.

Igual que otros martiniqueños pujantes, Césaire había viajado a Francia para recibir educación superior. Al inicio de la década de 1930, él, junto al poeta senegalés Léopold Sédar Senghor, impulsaron el movimiento de la *Négritude*. El movimiento comenzó como una reacción a las actitudes racistas que ellos y otros estudiantes negros enfrentaban en París, pero pronto ganó fuerza en términos políticos y culturales al denunciar la dominación europea y rechazar el proceso de asimilación que implicaba la superioridad de ésta. El movimiento afirmaba que la cultura africana merecía existir con sus propios valores, que los negros debían buscar su propia herencia.

Las demandas del movimiento ponen de manifiesto qué tanto la actitud racial marcaba la conducta social en ese momento.⁴⁹ El contraste entre el silencio sobre la discriminación y el prejuicio racial en las monografías sobre Lam, y el fuerte lenguaje de los escritos de Aimé Césaire, abre una interrogante sobre la vida de Wifredo Lam en Europa. Esto es importante porque la pintura de Lam ha sido frecuentemente equiparada con la obra de Césaire en un sentido de reivindicación de la herencia cultural africana.

Uno de los documentos fundamentales del movimiento *Négritude* fue el poema *Cuaderno de un retorno al país natal* escrito en 1939 por Aimé Césaire. Una dolorosa reflexión sobre la realidad de una nación colonizada y, a la vez, el canto de la dignidad negra. Lam no sólo conoció el poema, sino que ilustró la primera edición en español algunos años después.⁵⁰ Es posible que el poema motivara la reflexión

49 Véase Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Tres Cantos, Akal, 2006.

50 *Retorno al País Natal*, traducción de Lydia Cabrera, prefacio de Benjamín Péret e

en torno a su regreso a Cuba después de 18 años y las condiciones de colonialismo del lugar en el que había nacido.

Después de 40 días, Lam salió de Martinica con destino a Santo Domingo abordo del mismo buque en que había arribado gracias, según Antonio Núñez Jiménez, a las gestiones hechas por el Partido Comunista Español para la liberación de los españoles ahí detenidos. Como combatiente en la Guerra Civil y en calidad de ciudadano cubano, tenía derecho a solicitar la doble nacionalidad, y así lo hizo. Helena Holzer consiguió salir con la diferencia de haber pagado ilícitamente alrededor de mil francos.

Cuba

En Santo Domingo fue la separación de los surrealistas y demás amigos. André Breton y otros se dirigieron a México, Lam y Helena esperaron buque con destino a Cuba. La travesía de regreso al Caribe resultó tan larga y angustiante como fecunda, desde la salida de Marsella transcurrieron siete meses antes que pudiesen llegar a La Habana en agosto de 1941. Apunto de desembarcar fueron retenidos: el documento con el que Lam había salido de Cuba casi 18 años atrás no era un pasaporte en regla y estaba vencido, sin embargo el secretario de la Asociación Hispano-Cubana de Cultura intercedió ante el funcionario de inmigración hasta que finalmente les permitieron desembarcar. Su pelambre africana, sus ojos y su piel de mulato chino contrastaban con su voz: hablaba como un madrileño, seseaba y se expresaba como cualquier español. Su primera impresión de regreso en La Habana fue de tristeza.

En los primeros meses se instalaron en una casa de la calzada Jesús del Monte, desde la ventana se veía la bahía y pasaban horas contemplando el paisaje, olvidaban de a poco la pobreza y los días aciagos de guerra. Sin embargo, cuenta Lydia Cabrera, que después de tantos años fuera de Cuba, Lam se sentía como un extranjero:

ilustraciones de Wifredo Lam, La Habana, Molina y Compañía Editores, Colección de Textos Poéticos, 1945.

Actualmente Wifredo Lam está viviendo en La Habana [...] en todos los órdenes e intensamente en lo moral [...] la tragedia de un desterrado. Atormentado por el drama terrible de Europa y Francia [...] que es el drama personal y desgarrador de todos los que volvieron a ella los ojos y la conocieron y amaron profundamente [...] Wifredo Lam lleva una existencia solitaria y difícil, sin salir apenas del atelier que se ha improvisado en la azotea del tercer piso de una casa de Luyanó [...] Allí libra una batalla con la realidad amarga del presente [...]⁵¹

Se mudaron luego a Marianao, a una casa con patio y jardín en la que plantaron plátano, fruta bomba (papaya) y *quimbombó*. Ese jardín fue una fuente de inspiración de formas de las que Lam se nutrió durante esos años para pintar. Aunque las visitas de sus amigos y el intercambio epistolar con Breton lo mantuvieron en contacto con sus colegas europeos, en lo cotidiano desde fines del 1941 a mediados de 1946, Lam trabajó en un ambiente esencialmente separado de los medios artísticos e intelectuales europeos en los cuales había vivido durante 15 años.

En 1946 viajó a Haití por invitación de Pierre Mabile, y a partir de 1947 viajó por Francia, Italia, Escandinavia, Estados Unidos, América Latina y el Caribe; finalmente se trasladó a París y hasta 1952 dividió su tiempo entre Cuba, Francia y Estado Unidos. Se separó de Helena Holzer en 1950. En 1957 hizo una breve visita a México; entre noviembre de ese año y febrero de 1958 se encontraba en Cuba, donde él mismo experimentó los toques de queda y las redadas que eran parte de la vida diaria.

En abril de 1958 salieron de Cuba –él y Lou Laurin, su tercera esposa- con rumbo a Estados Unidos y días después viajaron a Europa. Wifredo Lam tuvo noticias de la caída de Batista y el triunfo de la Revolución mientras se trasladaba en tren a Zúrich. Su casa de Marianao y las pinturas que alojaba ahí fueron nacionalizadas por el gobierno. Lam apoyaba los objetivos de la revolución, pero su relación con el gobierno de Fidel Castro parece ambivalente, pues rechazó la propuesta para asumir

51 Cabrera, Lydia, «Un gran pintor: Wifredo Lam» [1942], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 181-183.

el cargo de Ministro de Cultura.⁵² Desde 1958 y hasta 1963 Lam no visitó Cuba, durante ese tiempo trabajó y se integró en la comunidad artística de Italia e instaló su estudio en Albisola Mare, pequeña ciudad en la costa norte italiana que atrajo a numerosos artistas de todo el mundo.

Fue hasta 1963 cuando asistió, por invitación del Gobierno cubano, a la instalación formal de su obra [la de la casa de Marianao] en el Museo Nacional de Bellas Artes. La visita fue un acontecimiento que quedó cubierto en numerosos artículos de la prensa local. A partir de ese momento, Lam fue contundente en su apoyo al Gobierno Revolucionario. Uno de los eventos más significativos de esa estrecho vínculo fue la realización en 1967 del Salón de Mayo en La Habana, organizado por él. Ahí se mostraron obras de Pablo Picasso, Joan Miró y Alexander Calder entre otros.⁵³ Desde 1963 Lam visitó muchas veces Cuba, pero no volvió a fijar residencia ahí. En 1978 sufrió un accidente cerebrovascular y entre 1980 y 1982 hizo largas vistas a La Habana para recibir tratamiento médico en el hospital Frank País. En 1981 acudió en silla de ruedas a una marcha en La Habana para apoyar el cese al bloqueo, suspensión de vuelos espías y salida de las tropas norteamericanas de Guantánamo.⁵⁴

Wifredo Lam murió el 11 de septiembre de 1982 en París, sus cenizas fueron depositadas en el Cementerio de Colón en La Habana, Cuba.

52 Stokes, Sims Lowery, *Wifredo Lam and the international...*, *Op. cit.*, p. 150.

53 El análisis de Sims en torno a esta relación sugiere cierto aspecto lucrativo del compromiso intelectual: «La motivación de Lam en el mantenimiento de una relación con el gobierno de Castro fue, en última instancia, dirigida más por sus intereses personales que por una aceptación total de su política. Fue sin duda un apoyo en los cambios sociales y políticos que se propusieron para la sociedad cubana, especialmente en la mejora de las condiciones de los analfabetos, los pobres y los cubanos negros. También era consciente del hecho de que podría aprovechar su relación con el régimen de Castro para mejorar su carrera en un momento en que el interés en su trabajo disminuía en Europa y los Estados Unidos, mientras que no debía vivir en Cuba. Al final, su esfuerzo por navegar entre el pragmatismo y el entusiasmo político no lo hizo ganar amigos entre los exiliados cubanos en Estados Unidos, durante la década de 1980, la situación política con respecto a su trabajo en el mercado del arte fue complicado por su apoyo y difusión de Castro», *Ibid.*, p. 169.

54 Véase Mora Peñalver, R., «¿Cómo tú creías que podría faltar?», *Bohemia*, La Habana, núm. 21, 23 de mayo de 1980, p. 56.

Apuntes sobre su desarrollo estilístico

Miembro de una generación errante, como lo describe Marta Traba,⁵⁵ Lam estableció lazos con diferentes grupos y movimientos que trazan su trayectoria en dos ejes: el que va de la Escuela de París hasta la Escuela de Nueva York, pasando por grupos de vanguardia como el CoBrA,⁵⁶ y otro que va de los movimientos político-culturales de la *Négritude* y Afrocubanista hasta su apoyo a la Revolución Cubana, lazos que contribuyeron a la internacionalización de su arte y que marcan, por un lado, su desarrollo estilístico atendiendo a las discusiones formales de los recursos plásticos y, por otro, la interacción de su arte con la circunstancia social en la que estuvo activo.

La trayectoria estilística de Wifredo Lam se ha estudiado, generalmente, en etapas cronológicas distinguibles que, en este caso, son también geográficas por estar asociada con su paso por España, Francia y Cuba: periodo español (1924-1937); periodo francés (1938-1940); periodo Marsella-Martinica (1940-1941) y el periodo cubano (1941-1945). El seguimiento estilístico de los años anteriores a su regreso a Cuba, es necesario para explicar por qué las obras producidas en el periodo cubano se consideraron su poética definitiva e innovaron dentro de la plástica moderna.⁵⁷

55 Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 84. Sims Stokes lo explica: «Lam se inserta en el marco de dos generaciones, más joven que los pioneros del modernismo del siglo XX y algo más viejo que la generación que adquirió relevancia en Europa después de la 2ª Guerra Mundial; de manera cronológica pertenece a la generación de los expresionistas abstractos de Nueva York pues, influyó en la formación del vínculo entre la vanguardia europea y estadounidense y en el traspaso del estandarte del vanguardismo de Europa a Norteamérica, durante el decenio de 1940», Stokes, Sims Lowery, «Wifredo Lam: transposiciones de la propuesta surrealista en la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial» [1985], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 137.

56 CoBrA tenía una posición antifrancesa y sobre todo antisurrealista. Hastiados del francocentrismo en el arte se volcaron hacia el resto de Europa. Sin embargo sus actividades e intereses no eran contrarios a los surrealistas ni incompatibles con ellos. Ambos deseaban liberar al arte del funcionalismo de la tecnología moderna que había hecho posible la destrucción causada por la guerra. Cfr. Stokes Sims, Lowery, *Ibid.*, p. 136-37.

57 Los años que comprende el periodo cubano varía según los autores, pero se man-

Periodo español: pintor y combatiente

Aunque tempranamente los críticos de arte dieron cierta atención a las obras del periodo francés, durante muchos años los estudios sobre la obra de Wifredo Lam se concentraron en las obras producidas en Cuba. Su formación en España quedó, de acuerdo con José Manuel Noceda, «en una suerte de olvido involuntario» y que por lo menos hasta la década de 1970 ni al pintor le urgía hablar sobre los resultados artísticos de aquellos años, ni los críticos tenían interés en historiarlos.⁵⁸ Este es el periodo en el que, quizá, su pintura contiene referencias directas a acontecimientos de su vida que marcaron la evolución de su arte y su pensamiento.

Lam llegó a España en 1923 para trabajar con Fernando Sotomayor, entonces director del Museo del Prado, después de pasar sus años de formación en la Academia de San Alejandro, en La Habana. Con él se dedicó, sobre todo, a estudiar detenidamente las pinturas de Francisco Goya, Pedro Berruguete, Diego Velázquez, etcétera. Durante estos años se ejerció en la pintura académica produciendo retratos y paneles decorativos para interiores.

Además de estudiar con Sotomayor, por las noches comenzó a tomar lecciones en la Academia Libre en el pasaje de la Alhambra, donde se reunían jóvenes pintores; eventualmente se alejó del ambiente aristocrático con el que había tenido contacto desde su llegada y se inclinó por núcleos artísticos de vanguardia que comenzaban a tomar fuerza en Madrid.

La huella de Lam por España puede rastrearse por varias provincias, pero sin duda la producción más consistente fue la realizada en Cuenca (1924-1929), una pequeña ciudad a 150 km al suroeste de Madrid. Retratos de campesinos, lugareños acaudalados y paisajes con quenses revelan el peso «academicista de la España de los años



Sin título [campesina española], Wifredo Lam, dibujo en sepia, 60 x 50 cm



Casas colgadas III [Paisaje Cuenca], Wifredo Lam, 1927, óleo sobre tela, 94 x 118 cm

tiene entre 1941 y 1952. Gerardo Mosquera y Valerie Fletcher se refieren a «periodo cubano» debido a que en esos años vivió de modo permanente en Cuba. María Clara Bernal Bermúdez lo refiere como «periodo *La Jungla*», nombre de su pieza maestra realizada en 1943. Particularmente lo considero también como «periodo caribeño» debido a que su trabajo contribuyó al fortalecimiento del reconocimiento de la cultura negra que toda la región caribeña experimentó.

58 Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p.19.

veinte y da buena cuenta de la tradición largamente ensayada y aprendida en el Museo del Prado». ⁵⁹ En términos generales, hay una gran variedad temática cuyo rasgo más latente es el dominio de la técnica, tanto del dibujo como del uso del color, aunque el estilo aún está por definirse. En Cuenca realizó su primera exposición en mayo de 1927 de la que se destacaron la serie de paisajes de las «casas colgantes» características de la ciudad. ⁶⁰

A su regreso a Madrid en 1928, el surrealismo ya era familiar en los ambientes artísticos, especialmente en los literarios -aun cuando la avanzada estaba en Barcelona- se experimentaba más como una actitud de rechazo a lo establecido que como una conciencia de grupo o un movimiento. María Luisa Borrás considera que a partir de un conjunto de piezas elaboradas por Lam entre 1929 y 1934, especialmente *Composición I* (1930) y *Composición II* (1931), se expresa «una vertiente onírica y simbólica del surrealismo». ⁶¹

Después de esa breve experimentación con la narrativa surrealista, Lam se lanzó a una prolífica producción de naturalezas muertas, paisajes, paisajes urbanos y retratos en los que las formas se simplifican; por el uso de colores brillantes y detalles decorativos, Max-Pol Fouchet afirma que esos trabajos están emparentados con los de Matisse y, por otro lado, Lowery Sims Stokes suma a esa inspiración la influencia del pintor uruguayo Joaquín Torres García con quien el pintor cubano tuvo amistad en España. Un ejemplo de las características mencionadas pueden verse en *La Guerra Civil Española* y *La Ventana* ambas fechadas en 1936.



Composición II, Wifredo Lam, 1931, óleo sobre tela, 75.5 x 70.5 cm



La Guerra Civil Española, Wifredo Lam, ca. 1936, gouache sobre papel, 210.8 x 236.2 cm

59 Adelantado Mateu, Eulalia, «Wifredo Lam: los años de formación España» [1990], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 49.

60 De este periodo debo destacar *Desnudo*, 1926, óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Según la información de la casa de subastas Christie's fue exhibida en Cuenca. La pintura muestra la escena de tres mujeres desnudas. Dos de ellas están dormidas sobre una hamaca, una de frente y otra de espalda, ambas de piel blanca. La tercera, de cuclillas en la esquina inferior izquierda, mira en dirección al espectador es una sensual e inquietante mujer de piel negra cuyo hermoso rostro es apenas distinguible. No hay ninguna nota explicativa a cerca de esa pintura en la bibliografía consignada en el presente trabajo. Para ver la pintura: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5438942&sid=9e7978ba-32b3-4029-8982-d6d37e4f05e6

61 Borrás, María Luisa, «Lam y el surrealismo: 1929-1934» [1991], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, pp. 53-61.



La ventana, Wifredo Lam, 1936, óleo sobre lienzo, 97 x 76 cm

Lowery Stokes registra un cambio precipitado en el trabajo de Wifredo Lam entre 1935 y 1936, atribuible a su encuentro con el arte de Picasso, quien en mayo de 1936 expuso su obra en las principales ciudades españolas, incluida Madrid donde Lam la visitó.⁶² Esas pinturas le impactaron de manera decisiva tanto por las implicaciones artísticas como políticas, pues se libraba la Guerra Civil y Picasso se adhería a la causa republicana por diversas vías.⁶³ Su inspiración en Matisse disminuyó y en adelante mostró una adaptación de los recursos cubistas, sus trazos se tornaron más angulosos y con marcados contornos. A grandes rasgos, los investigadores del periodo han anotado que es en España donde ocurre el tránsito de la pintura académica (realismo) hacia el modernismo, su encuentro con el surrealismo, el descubrimiento del universo picassiano y la consecuente adaptación de los recursos cubistas.

Periodo francés: encuentro con Picasso

En mayo de 1938 Lam llegó a París. La bibliografía sobre este periodo se concentra en su relación con Pablo Picasso, de la que se solidificaron dos ideas: una, la «gran influencia» del maestro español sobre la pintura de Lam y, otra, percibir a éste como su aprendiz. La idea de cierta subordinación del arte de Lam frente al de Picasso se reforzó a partir de dos exposiciones que, sin duda, fueron de gran importancia para la difusión del arte de Lam tanto en París como en EUA: la primera, una exposición personal en la Galería Pierre en junio de 1939 y, la segunda, la que se llevó a cabo en la Galería Perls de Nueva York en noviembre-diciembre



Madre e hijo, Wifredo Lam, 1939, gouache sobre papel, 104.1 x 74.3 cm

62 Una exposición sobre la exposición de 1936 se lleva a cabo en el Museo Picasso (noviembre de 2011–febrero de 2012), véase: <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/exposiciones/temporals/picasso-1936/ambits.html#sala-2>

63 Pablo Picasso aceptó ser director honorífico del Museo del Prado desde París y al año siguiente volvió a probar su solidaridad con la causa del Frente Popular cuando por encargo creó, para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de 1937, *Guernica*, en alusión al bombardeo a la ciudad de ese nombre por los aliados italianos de las fuerzas nacionalistas. Sobre los detalles del contrato, pago y regreso de esa obra a España véase Tusell Gómez, Javier, *Arte, historia y política en España, 1890-1939*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 245-278.

de 1939, *Drawings by Picasso-Gouaches by Wifredo Lam*. No era común que un artista con reconocimiento como el que Picasso tenía en ese momento, accediera a compartir espacios con un pintor novel, pero Picasso valoró seriamente el trabajo de Lam como el de un igual.

Lowery Stokes concluye que no hay una subordinación del trabajo de Lam, sugiere que Picasso fue, más bien, un «catalizador» de su imaginación: es cierto que Lam inició la experimentación con las formas cubistas a partir de aquella exposición de las obras de Picasso en Madrid, pero en ese momento hubo pocos artistas que no estuvieran influenciados por el cubismo.⁶⁴

Sus trabajos cubistas hechos en París cuyo tema predominante son estudios de madres e hijos, guardan estrecha relación con algunos cuadros elaborados en España. Un grupo de obras fechadas en 1938 muestran parejas en escenas íntimas, en las que ya sea uno u otro, parecen estar despertando de una pesadilla; en otras, mujeres gesticulantes sostienen con desesperación a sus hijos contra sí o madres con sus hijos sobre el regazo.

Estos trabajos expresan una angustia tardía por la muerte de su primera esposa e hijo, angustia que la Guerra Civil había postergado. Aunque algunos críticos subrayaron que esas composiciones, al igual que el *Guernica*, son fuertemente expresivas: no debe obviarse el hecho de que Lam había concebido algunas de ellas a mitad de la guerra. Para Lowery Sims, algunos de los trabajos comenzados en París son continuación de la experimentación iniciada en España. María Luisa Borrás subraya que ya durante el periodo español aparecen rostros que asemejan máscaras, un ojo es a menudo representado como un óvalo con líneas paralelas, una nariz se define con dos líneas paralelas y perpendiculares a las líneas de las cejas y cabezas ovales, rasgos distintivos que apuntaban a una narrativa «africanizante» que ella atribuye a la obser-



El despertar, Wifredo Lam, 1938, gouache sobre papel, 105 x 75 cm



Padre e hijo, Wifredo Lam, 1938, tempera sobre papel, 105 x 75 cm

⁶⁴ Si estos eventos han influido durante largo tiempo en la percepción sobre la obra de Wifredo Lam, se debe según Lowery Stokes a que: «[...] fue el poeta surrealista y mago André Breton, quien determinó el ambiente intelectual, e inclusive emocional, dentro del cual Lam fue inicialmente recibido en París [...] Lam no era un surrealista en el sentido francés hasta que fue definido como tal por Breton.[...] El hecho era que Lam llegó a París completamente desarrollado ya, y vivía en su propio estudio, Stokes Sims, Lowery, «En busca de Wifredo Lam» [1988], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 107.



Mujer en violeta, Wifredo Lam, ca. 1938, 95.3 x 65.4 cm

vación que Wifredo Lam hacía del arte africano durante sus visitas al Museo Arqueológico de Madrid.

En este periodo aparecen en su pintura figuras con cabezas en forma de luna creciente u ovals, así como partes anatómicas que intercambian lugar, marcas distintivas de la apropiación de los recursos cubistas, características que persistirán en los trabajos de Lam en los años siguientes.⁶⁵

Tanto el estudio formal de Sims como el de Borrás demuestran que Lam era un pintor desarrollado a su llegada a París pero en el camino de la experimentación. El estudio cabal de su pintura requiere que ésta no se ciña a etiquetas tales como surrealista o cubista, sino en atención a un desarrollo estilístico individual que fue decantándose a lo largo de su vida creativa.

Después de casi dos años en París, la guerra lo obligó a emigrar nuevamente. Dejó su obra bajo resguardo de Picasso y viajó a Marsella, donde llegó en agosto de 1940.

Periodo Marsella/Martinica: el surrealista negro



Sin título [Ilustración para *Fata Morgana*], Wifredo Lam, 1940-41, lápiz y tinta sobre papel, 14 x 20.3 cm

En Marsella, Wifredo Lam se encontró con buena parte de los surrealistas. Apreció mucho que en el surrealismo no se trataba sólo de una cuestión estética o técnica, sino de rehacer la comprensión humana por medio de una reconciliación de lo onírico e imaginario con lo real. Para André Breton, Lam era ejemplo práctico de sus teorías, pues su origen cubano y la importancia de Occidente y África en su arte, lo hacían participar de las culturas no occidentales, lo que era liberador e imaginativo.

A petición del propio Breton, Lam elaboró seis dibujos para su libro de poemas *Fata Morgana*, publicado en 1941. Los dibujos muestran un cambio, su arte tomó un «aspecto más orgánico e improvisado. Las imágenes híbridas, desarticuladas, [...] salen del cadáver exquisito de los surrealistas».⁶⁶ De acuerdo con Álvaro Medina, la importancia de

⁶⁵ Cfr. Stokes Sims, Lowery, «Wifredo Lam: from Spain back to Cuba», *Op. cit.*, pp. 19-20.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

esos dibujos reside en que, por primera vez, aparecen elementos que serán constitutivos de su lenguaje definitivo; criaturas humanas con cabezas de caballo y la utilización de vegetales, como pueden verse en las «cabelleras-jardín».⁶⁷ Lowery Sims llamó a esa fusión «estilo cubosurrealista». Después de su estancia en Marsella, las obras de Lam comenzaron a ser vistas dentro del contexto del grupo surrealista. Por eso, no resulta extraño que años después *La sombra de Malembo* (1943) fuese incluida en la Exposición Internacional del Surrealismo en París en 1947.

La ocupación nazi en Francia lo obligó a salir de Marsella rumbo a Martinica donde conoció la corriente intelectual del movimiento de la *Négritude* encabezada por Aimé Césaire que reivindicaba la cultura antillana y reconocía su herencia africana. María Clara Bernal cree posible que Lam se hubiese inspirado en dos artículos publicados en la revista *Tropiques* escritos por Suzanne Césaire cuyo tema son las plantas a las que describe como «seres obstinados», a partir de la idea del antropólogo Leo Frobenius quien plantea que en África el hombre-planta y el hombre-animal subsisten en su grandiosa simplicidad, pues ahí la vida está vinculada con la vida de las plantas y el ciclo vegetal. Suzanne Césaire encuentra en la explicación de Frobenius la razón por la cual África no sólo es una extensión de tierra lejana para los caribeños, sino una profundización al interior de sí mismos: «es imperativo –dice Suzanne– atrevernos a conocernos a nosotros mismos, atrevernos a admitir nuestra naturaleza [...] Martinica es un hombre-planta que no ha reconocido su propia naturaleza y trata de vivir una vida que no es la suya».⁶⁸ En pinturas subsecuentes a su estancia en Marsella, el follaje predominó gradualmente y se convirtió en uno de los tres principales elementos.⁶⁹

Las reivindicaciones del Surrealismo y del movimiento de la *Négritude* eran complementarias, casi toda la bibliografía sobre Wifredo Lam coincide en señalar que no es difícil entender que ello revivió en



Sin título [Ilustración para Fata Morgana], Wifredo Lam, 1940-41, lápiz y tinta sobre papel, 14 x 20.3 cm

67 Cfr. Medina, Álvaro, «Lam y Changó», *Sobre Wifredo Lam, Op. cit.*, pp. 26-62.

68 Bernal Bermúdez, María Clara, *Op. cit.*, p. 194.

69 Fernando Ortiz destaca el follaje que aparece en *La Jungla* (1943), apunta que pueden reconocerse frutos propios del paisaje de Sagua, sin embargo sus pinturas no son un catálogo botánico de la vegetación cubana o caribeña, sino que evoca la vegetación agraria, aquella que se obtiene con el trabajo del hombre y la abundancia con la que la representa subraya la fecundidad de la tierra cubana. Cfr. Ortiz, Fernando, «Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos», *Visiones sobre Lam. Fernando Ortiz*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2002, s/p.

él su memoria de hombre nacido en el Caribe. El artista Robert Linsley afirmó que las obras de Wifredo Lam pueden ser vistas como una manifestación pictórica de la *Négritude*.

A lo largo de 1950, 60 y 70 continuó experimentando con las formas y temas que aparecieron en su pintura desde la década de 1940. A partir de 1960 utilizó nuevos medios y realizó piezas escultóricas y de cerámica. Sus obras dirigieron la atención de artistas y críticos hacia los temas afrocubanos y lo que estos compartían con la identidad antillana, cuya conexión se daba a través del componente negro. Lam marcó un paradigma estilístico y ayudó a desenmarañar numerosas «interrogantes que los artistas latinoamericanos se formulaban en torno a la validez de sus expresiones nacionales y sus alcances universales».⁷⁰

Desde los años en España Wifredo Lam parece perfilarse, poco a poco, a su poética definitiva que consiguió durante el periodo cubano, del que nos ocuparemos más adelante después de referirnos a algunos acontecimientos ocurridos en Cuba relacionados con la lucha de los afrocubanos y el desarrollo del ambiente artístico.

70 Stokes Sims, Lowery, «Wifredo Lam: transposiciones de la propuesta surrealista en la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial» [1985], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 136.



III. AFROCUBANISMO

El viaje cubano a la negrofilia

La formulación de la identidad nacional cubana —constante tensión y coexistencia de pasados, memorias, préstamos e intercambios de experiencias dispares— ha pasado desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad, del dominio del criollismo blanco a la teoría del mestizaje atravesando en este periplo por un breve periodo afrocubanista. A grandes rasgos, la construcción de estos discursos de la identidad nacional en Cuba fue definida, al exterior, en oposición a la dominación de España y, más tarde, a la de Estados Unidos, mientras que al interior por el conflicto entre negros y blancos.⁷¹

71 En Cuba la «raza» ha sido uno de los ejes articuladores de la identidad. Se subordinó la existencia de un pueblo y una nación a la existencia de una única raza y cultura; una raza superior y blanca, la cual era sinónimo de cultura y civilización. El concepto raza tiene numerosas variables históricas. En términos generales puede decirse que a partir del siglo XVIII por medio de un fuerte andamiaje científico el término raza fusionó su doble alcance, tanto para clasificar la genealogía humana como a la tipología animal. La jerarquización de las «razas humanas» desprendida de la idea evolucionista —a partir de Darwin— normalizó la idea de la superioridad e inferioridad de una raza con respecto a otra. La palabra raza insiste en la diferencia de un modo esencialista y determinista. El racismo debe ser tendido como un tipo de práctica cuya especificidad refiere a la ineluctable naturalización de la segregación, separación y jerarquización de la diferencia, al que están asociados el prejuicio y la discriminación. El *prejuicio* alude a las *opiniones* que tienen los miembros de un grupo respecto a otro. Las ideas preconcebidas de una persona prejuiciosa suelen basarse en rumores más que en pruebas directas y tienden a ser reacias al cambio, aunque se acceda a más información. Las personas pueden tener prejuicios favorables a ciertos grupos con los que se identifican y prejuicios negativos contra otros. Alguien que tiene prejuicios contra un determinado grupo se negará a escucharle de forma imparcial. La *discriminación* es la *conducta real* que se tiene con un grupo ajeno y puede apreciarse en actividades que le privan de las oportunidades que otros disfrutan, como cuando se le niega a un negro el trabajo que se ofrece a un blanco. Cfr. López Beltrán, Carlos, «Para una crítica de la noción de raza», *Ciencias*, octubre-marzo, 2001, pp. 98-106; Naranjo Orovio, Consuelo, «Blanco sobre negro: debates en torno a la identidad en Cuba, 1898-1920», *Caribe imaginado: visiones y representaciones de la región*, México, UMSNH, UNAM,

El breve periodo afrocubanista ocurrió entre de 1920 y 1930, cuando el discurso nacionalista se desplazó –lentamente- del criollismo blanco al reconocimiento de la herencia africana como lo «auténticamente cubano». Para explicar de modo muy general ese desplazamiento de la negrofobia a la negrofilia y su desdoblamiento en el ámbito cultural, referiré brevemente algunos acontecimientos de la historia de Cuba.

Por todos y para el bien de todos

Cuando el levantamiento de esclavos negros en Haití concluyó con la declaración de la primera independencia de una colonia en el Caribe en 1804, se propagó en toda la región el temor de las élites a que una situación similar se repitiera. En Cuba la idea del «peligro negro» había sido alentada por los españoles durante muchos años para disuadir a los cubanos blancos de un movimiento independentista. El cimarronaje, la existencia de palenques y otras formas de rebeldía de los esclavos negros alimentaban el miedo de la población blanca a una sublevación negra.

Una vez abolida la esclavitud (1866) los ex esclavos fueron colocados en el escalón más bajo de la nueva jerarquía social, conformaron la capa social más pobre y la sociedad continuó practicando sus tradiciones segregativas: los afrocubanos tenían un acceso restringido a la educación, hospitales y prisiones mantuvieron una sección para blancos y otra para negros y mulatos, los teatros sólo les vendían localidades en la galería, el código penal consideraba pertenecer a la «raza de color» como agravante de delito y la discriminación para emplearse en oficios no-manuales prevaleció. En las áreas rurales existía una desigualdad aún mayor. Separados unos de otros por sus diferencias culturales, de clase, género y regionales, los afrocubanos comenzaron a desafiar el orden social, algunos se organizaron para demandar igualdad de dere-

Mora, 2009, pp. 99-111, Giddens, Anthony, «Etnicidad y raza», *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 277-315.

chos, principalmente a través del Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color.⁷²

En 1895 José Martí impulsó una guerra para la independencia de Cuba sostenida, ideológicamente, por una propuesta de unidad racial. «Por todos y para el bien de todos» es el título del discurso pronunciado por Martí en la ciudad norteamericana de Tampa en 1891⁷³ en el que convocó a la fraternidad racial y propuso una noción de cubanidad dentro de la cual las diferentes razas debían quedar fundidas en una identidad común para lograr una república con todos y para todos. Esta idea integraba al afrocubano como parte ineludible de la nacionalidad. La propuesta de Martí surgió cuando «el racismo recrudesciente, que reemplazaba la barrera social infranqueable de la esclavitud era la barrera más importante para una real formación nacional».⁷⁴ La admisión de negros, mulatos y chinos al ejército ocurrió contra la opinión de muchos políticos.⁷⁵

Entre 1895 y 1898 los afrodescendientes participaron en el Ejército Libertador impulsados por el jefe militar afrocubano, Antonio Maceo, y atraídos por el ideal antirracista de Martí; se unieron masivamente a la lucha con la idea de que, una vez ganada la independencia, conseguirían mejores condiciones de vida.

El Ejército Libertador cubano fue la expresión más cercana de una alianza interracial anhelada por José Martí, en él participaron activa y destacadamente afrocubanos, chinos y blancos de todos los estratos sociales, aunque las diferencias raciales al interior no desaparecieron porque muchos soldados blancos no aceptaban luchar junto a ellos y, mucho menos, seguir ordenes de oficiales negros. Negros, mulatos y

72 El Directorio abarcó aproximadamente cien sociedades a lo largo de la isla y proporcionó un espacio en el cual los activistas afrocubanos adquirieron habilidades organizativas y políticas que les permitirían jugar un activo papel en la vida pública de la República. Cfr. Helg, Aline, *Our rightful share: the Afro-Cuban struggle for equality, 1886-1912*, Chapel Hill, Carolina del Norte, University of North Carolina, 1995, pp. 24-36.

73 Martí, José, *Obras Completas* [recurso electrónico], La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2007, tomo 4, pp. 267- 279.

74 Leclercq, Cécile, *El lagarto en busca de una identidad. Cuba: identidad nacional y mestizaje*, Madrid, Iberoamérica, 2004, p. 137.

75 Cuba obtuvo su independencia de España en 1899, después de tres guerras (Guerra de los Diez Años, 1868-1878; Guerra Chiquita, 1879-1880 y Guerra del '95, 1895-1898) y casi treinta años de enfrentamientos; los afrocubanos participaron en todas ellas.



Soldados mambises, s/f, Anónimo. Mambises es el término para referirse a los soldados cubanos que pelearon en las guerras independentistas cubanas contra España en el siglo XIX.

chinos experimentaron, por vez primera, un sentimiento patriótico y derecho de vivir en la tierra que pisaban. El pasado común que en adelante compartirían negros y blancos se originó en la Guerra del 98. Una vez conseguida la independencia de España se aprobó la Constitución de 1901 que declaró ciudadanos a los africanos que hubiesen sido esclavos, y los emancipados, así como a sus descendientes.⁷⁶

⁷⁶ El historiador Alejandro de la Fuente señala que después de la guerra hubo, en general, dos posiciones en la interpretación de la ideología nacionalista, según la cual todos los cubanos eran iguales. Una conservadora y elitista consideraba la igualdad racial como un logro obtenido junto con la Independencia política de España, por lo que la cuestión racial no requería de acciones políticas o de un programa social, aún más, discutirlo públicamente era desafiar la unidad racial a la que había convocado Martí. La otra era la interpretación popular que veía a la «república con todos y por el bien de todos» como una meta por alcanzar. Esta interpretación fue inicialmente defendida por unos pocos afrocubanos, pero varios años más tarde, durante la década de 1920, el Partido Comunista, el movimiento obrero e intelectuales blancos radicales se unirían a ellos Cfr. Fuente, Alejandro de la, *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*, Madrid, Colibrí, 2000, pp. 47-65.

Estados Unidos y el racismo científico

La ideología nacionalista de «con todos y por el bien de todos» de Martí abrió un espacio de acción política real que dio nueva fuerza a la constante lucha de los afrocubanos, una integración social que la élite blanca no aceptaba de buen modo. Pero el ideal martiano fue contrarrestado por las prácticas segregacionistas norteamericanas. Estados Unidos había decidido «apoyar» a Cuba en la guerra de independencia contra España, pero gradualmente tomó el control con la complicidad de la élite blanca tradicional. Inversionistas, diplomáticos y tropas de ocupación sometieron a Cuba a una nueva forma de colonización. En 1902, cuando las tropas militares norteamericanas se retiraron de la isla, quedó en marcha la Enmienda Platt, un «acuerdo» firmado por ambos países que restaba autonomía política y económica a la emergente república.⁷⁷

Los norteamericanos consideraron a los cubanos incapaces de gobernarse a sí mismos debido a su inferioridad racial, pues según su propia regla la mayor parte de la población era negra.⁷⁸ A principios del siglo XX había dos discursos sobre lo racial en el mundo occidental que operaban indistintamente. En el primero se consideraba la evolución de la raza en términos darwinistas, es decir, que los negros y otras razas no-caucásicas eran mental y físicamente inferiores a los blancos

77 Desde el siglo XIX la relación económica y comercial con Estados Unidos había crecido, pero en los primeros años del siglo XX la caída del precio del azúcar causada por el auge de la industria de la remolacha en Europa y los años de guerra contra España que debilitaron gravemente la economía tuvieron como resultado la entrada sin restricciones del capital estadounidense y la consecuente dependencia económica de Cuba, que permitió la intromisión política de los E.U. en asuntos internos y en política exterior. Entre 1896 y 1911 los traspasos a tierras y otras ventas a norteamericanos se cuadruplicaron, monopolizaron la minería, los servicios, la banca, la agricultura, y casi todas las áreas importantes de comercio. La zafra azucarera producida por ingenios de propiedad norteamericana aumento del 15% en 1906 al 48% en 1920, y había alcanzado el 75% en 1928. Moore, Robin, *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002, p. 54.

78 La regla «una gota de sangre negra hace a alguien negro» fue de uso coloquial en Estados Unidos para la clasificación social como «negro» de las personas con ascendencia africana; se convirtió en Ley, principalmente en los estados del sur y tuvo su mayor influencia entre 1910 y 1930.

porque aún no habían evolucionado al nivel de los europeos occidentales. El segundo era el racismo cimentado en argumentos psicológicos o culturales que sugería que en términos físicos los negros y otros pueblos eran potencialmente iguales a los caucásicos, pero sus tradiciones y modos de comportamiento estaban marcados por un estadio más antiguo de desarrollo cultural. Desde esta perspectiva, para integrar a los afrodescendientes a la sociedad cubana debían suprimirse sus expresiones culturales. Las mezclas raciales, comunes en la isla, fueron consideradas una atrofia y a través de estudios antropométricos y eugenésicos, los norteamericanos sostuvieron y difundieron la idea de la inferioridad de la raza negra, cuyo destino era la desaparición frente a la competencia con la raza blanca. Afirmaron que científicamente los negros eran salvajes, incivilizados, de naturaleza criminal, perezosos e incapaces intelectualmente.

El racismo norteamericano se avino bien en una sociedad cuya mentalidad de plantación hizo pervivir tradiciones segregativas; hacendados, comerciantes y otros miembros de la élite tradicional así como intelectuales —de los que destacaron los médicos como transmisores de las ideas científicas norteamericanas— apoyaron el racismo científico norteamericano. El viejo temor de las élites blancas a los negros nacido durante la colonia, revivió el racismo interno ya existente de modo que, incluso entre aquellos que compartían el ideal de la fraternidad racial martiano, los negros fueron considerados como un «problema» para el progreso de Cuba. La potencia del racismo contra los negros consiguió que ellos mismos interiorizaran las teorías raciales y el rechazo de su ascendencia, lo cual explica que incluso la pequeña burguesía negra —que reconocía a la República como no incluyente— manifestara la necesidad de que las masas de obreros manuales negros debían desfrancanizarse y ganar su lugar en la sociedad a través de la educación.⁷⁹

Impulsado por los norteamericanos, el gobierno cubano impulsó entre 1902 y 1907 medidas de «blanqueamiento» y «desafricanización» como solución al «problema negro»: estableció leyes migratorias racialmente definidas, frenaron la migración de origen africano e impulsaron la migración blanca principalmente de origen español y prohi-

79 Ejemplo de ello es que «la más importante sociedad cultural negra se va a llamar Club de Atenas y la sociedad de recreo, Jóvenes de Waltze de universitarios negros logró en 1902 que se prohibiera la formación de comparsas», Rojas Mix, Miguel, *Cultura afroamericana: de esclavos a ciudadanos*, Madrid, Anaya, 1988, p. 66.

bieron a los afrocubanos manifestaciones públicas de sus celebraciones religiosas que frecuentemente eran acompañadas de danza y música.

El historiador cubano Alejandro de la Fuente concluye que, a pesar del profundo racismo, los afrocubanos obtuvieron dos importantes mejoras en la primera década de la República: una fue la instalación en 1901 del sufragio masculino universal que forzó a los partidos políticos a tomar en cuenta las demandas de los afrocubanos, por lo menos en época de elecciones, con el objetivo de conseguir esos votos que representaban un tercio de la población. La otra mejora fue el acceso a la educación que en este periodo no estuvo racialmente limitada y permitió que un grupo considerable de afrocubanos se profesionalizaran y pudieran aspirar a empleos no manuales; la falta de instrucción educativa había sido en el pasado una forma de exclusión laboral contra los afrocubanos, de modo que la posibilidad de ingresar a los programas educativos fue valorada por estos como una oportunidad de movilidad social.⁸⁰ A pesar de sus contradicciones y la oposición,

[...] la democracia racial representaba al menos un obstáculo, un valladar contra las formas más crudas de racismo importado o doméstico. La república soñada por Martí no reflejaba las realidades sociales, ni los planes políticos de la élite, pero era suficientemente popular como para definir el nuevo orden político; una propuesta que buscara la exclusión abierta y sistemática de los negros era casi inequívocamente anticubana [...] ⁸¹

80 De la Fuente apunta que debe tenerse presente que ambos derechos sufrieron graves acotaciones. El acceso de afrocubanos a la educación tuvo por resultado la conformación de una clase media negra que sufrió gran discriminación pues, pese a su educación formal no lograron empleos de mayor responsabilidad. Por otra parte la efectividad del derecho electoral estuvo limitada por la corrupción y los requisitos que los grupos opositores al voto universal masculino impusieron. *Ibid.* Fuente, Alejandro de la, *Op. cit.*, capítulos 2 y 4.

81 *Ibid.*, p. 59 y ss. La democracia racial plantea que todos los ciudadanos poseen los mismos derechos frente a la ley, lo que les provee de iguales oportunidades para desempeñarse en una sociedad de relaciones raciales armónicas, cfr., Duno Gottberg, Luis, *Solventando las diferencias: la ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 20 n. 8.

1912: la represión racial

En agosto de 1908 se fundó en La Habana el Partido Independiente de Color (PIC), su organización puede entenderse en el marco de los derechos adquiridos por los negros durante este periodo, pero su establecimiento fue motivado por la segregación y discriminación que prevalecía. El PIC demandó distribución de tierras entre veteranos y exigía representación de afrocubanos en el servicio diplomático, el ejército y otros ramos del gobierno. De acuerdo con Alejandro de la Fuente, estas peticiones dejan ver cuán marginados estaban los afrocubanos de la participación política. Desde su establecimiento, el Partido enfrentó una fuerte oposición: liberales negros, veteranos de las sociedades de color y políticos negros destacados se opusieron a su creación porque contravenía la idea de la unidad nacional. El senador afrocubano Martín Morúa Delgado, introdujo un proyecto de ley en 1910 «estableciendo que cualquier grupo compuesto de individuos de una sola raza o color no sería considerado un grupo político». Morúa se oponía a cualquier agrupación racialmente definida, pues según la lógica de la ideología nacionalista, la raza no debía separar a los cubanos, además preveía que «una organización política integrada por negros podría automáticamente generar su opuesto, una organización compuesta por blancos», lo que aseguraba un conflicto futuro.⁸² La Ley Morúa fue promulgada en 1911 por el presidente liberal José Miguel Gómez.

Las protestas por la Ley Morúa se agudizaron en mayo de 1912 cuando cientos de afrocubanos miembros del PIC respondieron con una protesta armada en las provincias de Oriente. La presión de gobierno de EUA con la amenaza del envío de tropas a Guantánamo a razón de proteger a los estadounidenses que ahí residían, junto con la exigencia de la población blanca de responder a la revuelta del PIC atizada por «el miedo a los negros» que propagaron algunos periódicos,⁸³ dieron como resultado la respuesta violenta del presidente Gómez que se extendió a las provincias de La Habana y Santa Clara. Hubo suspensión de las garantías constitucionales en las provincias de Oriente, se organizaron milicias de blancos que argumentaron «autodefensa» para patrullar áreas urbanas y rurales. En julio, cientos de militantes del Partido Indepen-

82 Fuente, Alejandro de la, *Op. cit.*, pp. 105-120.

83 Helg, Aline, *Op. cit.*, pp. 173-174, 194, 228-229.

diente fueron asesinados por el ejército cubano y las milicias de blancos; la represión concluyó con el asesinato del coronel, excombatiente del Ejército Libertador y principal organizador del Partido, Pedro Ivonet, su cuerpo fue trasladado a Santiago de Cuba y expuesto por las calles de la ciudad antes de su entierro. El PIC fue disuelto inmediatamente. El mensaje para los afrocubanos fue claro: cualquier intento de desafiar el orden social les costaría la vida.



Integrantes del Partido Independiente de Color s/f

En los años que siguieron a la disolución del PIC, los símbolos culturales negros fueron reprimidos, la población blanca, en general, se expresó satisfecha con el control de la revuelta y mostraron abiertamente su rechazo a negros y mulatos.⁸⁴ Cualquier intento de organización fue recibido como la preparación de una venganza de los negros por lo ocurrido. Los afrocubanos quedaron con un margen muy reducido de organización para el reclamo de sus derechos, sin embargo, la desaparición del PIC no frenó sus actividades políticas ni fue el fin de la lucha, de hecho el discurso de los intelectuales afrocubanos se tornó más asertivo en términos de su inclusión en un sentido nacional dentro de un contexto que seguía siendo profundamente racial.⁸⁵

84 Por ejemplo, se opusieron al libre tránsito de los afrocubanos en espacios públicos: plazas y parques fueron los espacios de serías disputas.

85 Se enfocaron alrededor de temas que aún tienen resonancia hoy: «desafiar el mito de democracia racial cubana, demostrando con ejemplos que incluso sus mejores

Los hechos de 1912 no sólo pusieron de manifiesto que una república con todos y para todos estaba lejos de realizarse, sino que reveló la hondura del conflicto racial y, por tanto, la necesidad de las élites de «negociar con sectores excluidos de la sociedad cubana a fin de crear una nación estable [...] y renegociar el sentido de la cubanidad».⁸⁶

Los motivos negros de la cultura nacional

Tras la guerra de independencia, en menos de diez años Estados Unidos dominó totalmente la economía, penetró por completo en el tejido social y ejerció el control pleno de los procesos políticos apoyado por la élite blanca tradicional. «En todo el sentido del término era una colonia estadounidense [...] nadie podía convertirse en presidente [...] sin la aprobación de E.U. [...] el embajador estadounidense en La Habana era el hombre más importante».⁸⁷ Esta subordinación legal y económica tuvo un impacto determinante en la construcción de la identidad cultural cubana.

A lo largo de las primeras tres décadas del siglo XX una nueva conciencia social fue generándose e impuso al sector letrado el replanteamiento de la identidad nacional. La cultura popular norteamericana gozaba de gran difusión en Cuba: periódicos, revistas, programas de radio, música, eventos deportivos y toda clase de entretenimiento, al punto que los cubanos la habían adoptado casi como suya. Los artistas

y más brillantes personajes estaban sujetos a la discriminación injusta; recordar su compromiso, probado a la nación en las guerras para la independencia; separar la imagen de barbarie que se asoció a su herencia africana; convocar a los cubanos blancos a tratar seriamente el tema del racismo para cambiar sus actitudes y comportamientos en beneficio de la nación, cuestionar relaciones sociales cubanas tradicionales sugiriendo un cambio; revelar imágenes positivas a través de la estética única de lo afrocubano especialmente música y danza», *cfr.*, *Afro-Cuban voices: on race and identity in contemporary Cuba*, Gainesville, University of Florida, 2000, p. 25. [Traducción BRR]

86 Duno Gottberg, Luis, *Op. cit.*, p. 76.

87 Williams, Eric, *De Colón a Castro: La historia del Caribe 1492-1969*, México, Instituto Mora, 2009, p. 574-575.

locales comenzaron a expresarse con un fuerte lenguaje nacionalista y de rechazo al imperialismo norteamericano:

En el contexto de la depresión económica nacional y en medio del clamor contra las inversiones norteamericanas, incluso la cultura de este país [EUA] comenzó a verse con sospecha. El sentimiento anti-norteamericano que inicialmente se centraba sólo en motivos económicos y políticos eventualmente se extendió hasta incluir todos los «americanismos». Prominentes periodistas y críticos habaneros consideraban por vez primera que la ubicuidad de la cultura norteamericana podía ser perjudicial, como insidiosa contraparte del control económico. Todo lo que provenía del norte implicó de pronto una especie de «contaminación» una imposición o un obstáculo para la independencia y prosperidad del país.⁸⁸

La tarea urgente de esa generación fue definir qué conformaba lo propiamente cubano, definir lo nacional, para contrarrestar la dominación cultural norteamericana de la que eran conscientes. Al hacerlo era imposible eludir el tema racial, la guerra de 1912 había dejado claro que los afrocubanos eran una fuerza social que reclamaba su derecho como parte de la nación cubana. A lo largo de 1920 y 1930 se intensificó la producción de temas cubanos en el ámbito académico y artístico (una de cuyas vertientes era de una marcada raíz hispana). En este periodo, Fernando Ortiz publicó *Catauro de cubanismos* (1923) y *Glosario de afronegrismos* (1924) e impulsó la publicación de *Archivos del Folklore Cubano* (1924-1930).

Si, como los norteamericanos habían determinado «una gota de sangre negra hacía a alguien negro» y los negros eran inferiores e incapaces intelectualmente, entonces casi todos los cubanos eran inferiores y Cuba estaba destinada al atraso perpetuo. Bajo la dictadura de Gerardo Machado (1928-1933) el nacionalismo cubano se expresó de forma moderada por parte de la clase media y alta, y más radical entre las clases desposeídas y algunos intelectuales y académicos,⁸⁹ pero en

88 Moore, Robin, *Ob. cit.*, p. 175.

89 Benjamin, Jules Robert, «The Machadato and Cuban Nationalism, 1928-1932», *The Hispanic American Historical Review*, núm. 1, febrero 1975, pp. 66-91.

ambos casos paulatinamente se fue orientando hacia el reconocimiento de que las formas afrocubanas tenían «el potencial necesario para servir de barrera a la desintegración nacional que traía la absorción de la cultura norteamericana».⁹⁰ Los científicos cubanos tuvieron un papel destacado en la articulación de la nueva ideología: comprobaron que los factores sociales incidían en el nivel de mortalidad y morbilidad de la población afrodescendiente, que la pobreza y la desigualdad social explicaba la condición de los negros en Cuba y no la raza, tal como los estadounidenses se empeñaron en probar.⁹¹ Los médicos, higienistas y científicos crearon un andamiaje necesario para afirmar que una Cuba mestiza y racialmente diversa era una entidad viable, no condenada fatalmente a la subordinación y al atraso perpetuos. Lo que los científicos explicaron en los círculos y revistas académicas, escritores y artistas lo divulgaron utilizando el lenguaje literario, la pintura, la escultura, el baile y la música:

En La Habana de principios de los 1930 se produce una compleja interpretación de los discursos raciales, nacionalistas y artísticos en conflicto. El sentimiento anti-negro permanece relativamente fuerte [...] sin embargo es cada vez más rechazado por los anti-imperialistas que apoyan todas las formas de expresión cubanas.⁹²

La definición de la «cubanidad» comenzó a entenderse por algunos cubanos letrados como la fusión de elementos blancos y negros. Este punto de vista de la mezcla de razas era nuevo en la historia de Cuba, cancelaba los principios del «blanqueamiento» común desde mediados del siglo XIX y difería también de la imagen del afrocubano asociado con el movimiento de independencia. El arte y la religión afrocubanos fueron vistos no con el desdén y el desprecio con que se habían discutido antes, sino como expresiones positivas y, aún más, como uno de los componentes esenciales de la cubanidad. Muchos artistas e intelectuales cubanos encontraron un camino para la definición de

90 Paráfrasis de Roig Leuchsering en Moore, Robin, *Op. cit.*, p. 184.

91 Alejandro de la Fuente muestra que el contradiscurso racial fue elaborado principalmente por los médicos Enrique Lluria, Juan Guiteras y Gustavo Aldereguía. Fuente, Alejandro de la, *Op. cit.*, p. 250- 252.

92 Moore, Robin, *Op. cit.*, p. 192

la identidad en la vuelta a la cultura popular y con ella reconocieron los aportes afrocubanos conformando así el Movimiento Afrocubanista que representaba la defensa de lo nacional frente a la situación de colonización y de disolución de la cultura local en la que los norteamericanos habían intervenido hasta en las distracciones.⁹³

El Movimiento Afrocubanista

El término *afrocubanismo* ha sido empleado para referirse a una amplia variedad de expresiones culturales ocurridas en los años 1920 y 1930, pero nació como un movimiento literario entre jóvenes escritores blancos que incorporaron en sus creaciones el uso de los llamados «motivos negros», es decir, expresiones y temas de la cultura popular afrocubana. Aunque esta práctica se extendió a casi todas las artes, fue especialmente potente en poesía y música.

Esta corriente negrista tuvo lugar simultáneamente en varios países de América Latina continental e insular, permitió tanto como obligó a repensar y redefinir las identidades nacionales de las que había sido excluida.⁹⁴ En Cuba, el camino para la revaloración de la cultura de los afrodescendientes, fue abierto por el trabajo etnográfico de Fernando Ortiz, quien entendió que para ordenar la historia de Cuba con un criterio distinto al predominante y reconocer la transculturación que había tenido lugar en la Isla, debía indagar sobre el *elemento afrocuba-*

93 Durante el machadato resurgieron, en reacción y rechazo al auge del afrocubanismo, tanto el indigenismo que recuperaba las figuras de los indios siboney y arawak como el guajirismo que exaltaba la figura del campesino blanco. Ambos recursos fueron desde siglo XIX dos tendencias en el arte para hacer referencia a lo propio, a lo nacional, que proporcionaban una alternativa para evadir la cuestión de la herencia africana. Véase Moore, Robin, *Op. cit.*, pp. 184-191.

94 En las Antillas francófonas se apuntaló la *Négritude*, impulsada por el poeta Aimé Césaire y en Estados Unidos la corriente de revalorización de lo negro surgió a través de la poesía de los escritores del *Harlem Renaissance* de la que Langston Hughes fue de gran influencia para Nicolás Guillén. No debe obviarse que el Afrocubanismo, la *Négritude* y el *Harlem Renaissance* no fueron movimientos populares sino que surgieron entre personas que pertenecían a clases sociales solventes que renegociaron las identidades nacionales o denunciaron con diferentes grados de combatividad el racismo que sufría el conjunto de la población negra.

no, como él mismo lo definiría.⁹⁵ Ortiz, junto a Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Lydia Cabrera y otros, divulgó la cultura afrocubana despreciada entonces por la burguesía blanca e incluso por la pequeña burguesía negra, a través de revistas como el *Diario de la Marina* y *Estudios Afrocubanos* que mantuvieron un carácter abiertamente antirracista.

Varios autores mencionan como factor catalizador del afrocubanismo y del negrismo en general, el prestigio que el arte y la cultura negra habían cobrado en Europa a partir de la crisis del pensamiento ocurrido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. La «valoración» europea de la cultura negra había comenzado en los primeros años del siglo XX cuando científicos viajeros aparecieron en la geografía «salvaje» de África y aunque sólo pudieron traducir la mirada de la superioridad occidental, sus estudios etnográficos y antropológicos abrieron el camino para el conocimiento de las artes y culturas negras.⁹⁶ En el periodo de entreguerras, la idea de la superioridad europea se agotaba; al finalizar la Segunda Guerra Mundial la crisis detonó y generó, tanto dentro como fuera de Europa, el cuestionamiento a la expansión imperial y al problema ético que encerraba la colonización, el eurocentrismo fue entonces difícilmente sostenible.

La naturaleza del impacto del interés europeo por la cultura del África negra en Cuba no será dirimida en este trabajo, queda reafirmar que entre ambas experiencias hubo diferencias irreductibles, la más evidente es que el negrismo fue un movimiento identitario que luchó por el reconocimiento de la herencia africana como parte constitutiva de las culturas caribeñas, mientras que la experiencia europea buscó poner en tela de juicio la tradición cultural de Occidente fundamentada en la «razón» que había conducido a una brutal guerra.

95 Aparentemente el neologismo 'afrocubano' fue creado por Antonio de Veita en 1847 y difundido por Fernando Ortiz desde su primer libro *Los negros Brujos* de 1906, cfr. Leclercq, Cécile, *Op. cit.*, p. 388.

96 Se destacan el alemán Leo Frobenius, que recogió cuentos de tradición oral en *Decamerón negro* (1910) y Bronislaw Malinowski cuya obra *Argonauts of de Western Pacific* (1922) se convirtió en un «manifiesto» y decálogo de futuras generaciones de etnógrafos, pues su estilo se inclina menos al discurso científico y más al relato literario. Ambos tuvieron una fuerte presencia en la antropología y etnografía de América Latina y el Caribe, cfr. Leo, Octavio di, *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil. 1889-1969*, Madrid, Colibrí, 2001, pp. 13-29.

Cultura negra

Lo que pudiéramos llamar aportes culturales africanos a la América Latina y el Caribe, son el resultado de largos y complejos procesos de mestizaje, no exentos de violencia, en un solo sistema inclusivo de muchas capas. El traslado por la fuerza de africanos al Caribe en calidad de esclavos, implicó desarraigo, la pérdida misma de sus lazos de parentesco y sus instituciones sociales, así como la homogenización de su diversidad cultural bajo la designación racial de «negro». A pesar del desmembramiento, los africanos transterrados reelaboraron sus herencias culturales, aunque pocos elementos originarios pudieron ser conservados. Una vía de conservación, tanto en las plantaciones como en las áreas urbanas fueron los cabildo de nación, asociaciones dirigidas por africanos y sus descendientes cuyos miembros provenían de diferentes regiones étnicas que el gobierno colonial en Cuba auspició y legalizó casi desde la llegada de los primeros esclavos (1518). Esclavos Yoruba, Bantú, Egba, Oyo, Ife, Mandinga, Carabalí y otros conformaban sociedades cabildo por separado y a través de ellas lograron la supervivencia de la religión, del idioma, de prácticas musicales y dancísticas.⁹⁷

Debido a la diversidad de etnias, operó simultáneamente un proceso de transculturación entre hombres de diferentes culturas africanas, lo mismo ocurrió entre éstos y los europeos. En este proceso también intervinieron hombres y mujeres de origen chino. Sin ignorar lo que Ortiz define como proceso de transculturación, cuya formulación esencial es que en el encuentro de culturas el intercambio ocurre en ambos sentidos, ha de insistirse que, por lo menos hasta la formación de las nacionalidades, no existió «intercambio» sino dominación cultural. Incluso en la primera mitad del siglo XX cuando la teoría del mestizaje dominó como concepto clave para definir la identidad cu-

97 Para las autoridades coloniales los cabildos eran útiles por dos razones, una era que los miembros de los cabildos ayudaban a los negros recién llegados (bozales) a aprender español y a que se adaptasen al nuevo medio, la otra era que mientras mantenían esas identidades étnicas y con ellas ciertas rivalidades, fomentaron la división entre los distintos grupos para evitar levantamientos o protestas masivas. Una de las prácticas asociadas a los cabildos más conocidas son las comparsas cuyos integrantes desfilaban por las calles con vistosos trajes, acompañados de música y danza. Véase Guanche, Jesús, *Procesos etnoculturales de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 244- 259 y Ortiz, Fernando, «Los cabildos afrocubanos», *Afroamérica*, Madrid, Fundación Histórica Tavera, 1999, 1 CD.

baña, ese «intercambio», si fue recíproco, lo fue de forma sumamente desigual. Tal como lo explica Cécile Leclercq, si los acervos africanos pudieron sobrevivir fue porque «todo movimiento de uniformización cultural está acompañado de intentos de resistencia, lo cual explica que algunos rasgos de las reprimidas culturas indígenas y africanas acabaron por resurgir de una u otra forma, principalmente en el ámbito religioso».⁹⁸

El desarraigo y las penosas condiciones de vida que habían sido inherentes al sistema de explotación esclavista habían dado como resultado una población con muy bajo nivel cultural, tanto si se observa el nivel de conocimientos de sus culturas originales como si se observa el fenómeno de «transculturación», pues la población afrodescendiente estuvo completamente marginalizada de formas de educación «occidental». De modo que superar el prejuicio racial era quizá tanto menos difícil que lograr el reconocimiento de la cultura de origen africano y equipararla a la de origen español.

Hasta los primeros años del siglo XX las expresiones culturales de los esclavos y sus descendientes en Cuba, como en el resto del Caribe, no eran consideradas como «cultura». En el mejor de los casos eran tratadas como «cosa de negros» es decir, expresiones «salvajes» o «bárbaras» y en el peor de los casos, quienes las practicaban fueron tratados como criminales. Esto explica que gran parte del conocimiento sobre las expresiones culturales afrocubanas se deba a los relatos de viajeros y visitantes, pues pocos cubanos se interesaron por su estudio. Fernando Ortiz e Israel Castellanos a principios del siglo XX rompieron con el tabú e investigaron sobre temas relacionados con la población negra. El interés de ambos nació de su deseo de comprender la naturaleza criminal del negro y contribuir a su erradicación. Castellanos consideraba importante la «música y la danza afrocubanas [...] a pesar de sus rasgos desagradables porque contribuía a una mejor comprensión del 'avance' cultural en Cuba hacia la 'civilidad' y lejos de la 'degeneración'».⁹⁹ En cambio, el punto de vista de Fernando Ortiz se transformó significativamente con el paso de los años, sobre todo en su obras a partir de 1940 donde reconocía los aportes culturales de los afrodescendientes



Diablito, Patricio de Landaluze, s/f, óleo sobre tela, 35.5 x 27 cm. El diablito o ireme es un danzante enmascarado miembro de la sociedad abakuá. El traje es usado para el culto en sus ceremonias, pero también en los carnavales y Día de Reyes. En las manos los danzantes llevan un trozo de caña de azúcar y una rama de «escoba amarga». Representan el espíritu de algún antepasado.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 462-463.

⁹⁹ Moore, Robin, *Op. cit.*, p. 63.

a diferencia de Castellanos, quien aún en trabajos de finales de 1920 expresó desprecio por las manifestaciones afrocubanas.¹⁰⁰

Las expresiones artísticas de los afrocubanos representaron siempre una amenaza a la cultura muy semejante a la amenaza física que percibía la población blanca, de modo que desde el siglo XVIII las autoridades coloniales las regularon o prohibieron. En las últimas décadas del siglo XIX hubo una estricta persecución contra las sociedades ñáñigo hasta que fueron ilegalizadas en 1903.¹⁰¹ Iniciado el siglo XX la persecución se concentró en las religiones afrocubanas, se realizaban redadas, arrestaban a los practicantes, decomisaban o destruían altares, instrumentos musicales, iconos y vestimentas ceremoniales. Mientras que las comparsas, desfiles callejeros con los que celebraban algunas fiestas del culto católico, y que involucraba el uso de tambores y vistosos trajes, fueron prohibidas en 1923.¹⁰² Al menos durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, el trato público a los afrocubanos fue ambivalente pues aunque intelectuales y autoridades los aceptaban

100 El cambio de perspectiva de Ortiz es dramático, pues mientras en 1910 trabajó para el gobierno cubano como testigo en el proceso contra líderes religiosos afrocubanos, en 1937 fundó la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Los autores que estudian su desarrollo intelectual coinciden en señalar que su trabajo impidió el desconocimiento y rechazo de la presencia negra, pero critican la idea evolucionista que conservó sobre la cultura, en la que las manifestaciones afrocubanas irían desapareciendo frente a su relación con la cultura blanca, pero nunca al revés. Véase Leclercq, Cécile, *Op.cit.*, pp. 394-97; Iznaga Beira, Diana, *Transculturación en Fernando Ortiz*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989; Guancho Pérez, Jesús, «Avatares de la transculturación ortiziana», *Temas*, núm. 4, octubre-diciembre, 1995, pp. 121-128.

101 Los ñáñigos (o abakuás) son miembros de sociedades secretas masculinas. Los esclavos traídos a Cuba procedentes de Nigeria y Camerún fueron concentrados en La Habana, Matanzas y Cárdenas, y durante la primera mitad del siglo XIX fundaron ahí sociedades para proporcionarse ayuda mutua. Una gran cantidad de abakuás se sumaron a las rebeliones de esclavos y las guerras de independencia; al abolirse la esclavitud en Cuba, fueron proscritos y vedadas sus actividades. Pese a la gran persecución, la sociedad siguió funcionando clandestinamente. La influencia de la sociedad ñáñiga en la vida de los trabajadores portuarios fue de gran importancia hasta finales de los años 1940, participaron en luchas sindicales y políticas. Los candidatos llegaron a imprimir los carteles de propaganda electoral en lengua efik. Cfr. Mosquera, Gerardo, *Contra la candela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1993, p. 151; Ortiz, Fernando, *Entre cubanos. Psicología tropical*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2ª ed. 1993, pp. 71-72; Moore, Robin, *Op. cit.*, p. 42 n.8,

102 Una reproducción de esa resolución puede leerse en Robin Moore, *Op. cit.*, p. 294.

retóricamente como ciudadanos cubanos, al mismo tiempo pedían la supresión de sus expresiones culturales.

Plástica Afroamericana

En la plástica contemporánea la presencia de elementos de origen africano se expresa en dos grandes direcciones, por una parte, en la utilización de formas de reminiscencia afroide y, por otra, en la representación del «negro» como personaje temático. Tal como refiere Mosquera, al hablar de plástica se alude a la plástica «cultiva» o de galería y no a la plástica del folclore, es decir, se habla de pintura, escultura, grabado, dibujo y otras manifestaciones profesionales dentro del concepto de arte como creación autónoma con su propio sistema de enseñanza-producción-circulación-consumo.

Si de la cultura de África se divulgó sobre todo la escultura —que tanto influyó el arte moderno— de la cultura de la diáspora africana en América se conocen sobre todo la música y la danza, debido a que durante la Colonia estas prácticas fueron permitidas pensando que éstas eran tal como en las culturas de occidente: diversión y en ignorancia del carácter religioso que en general la danza y la música tenían entre los esclavos. La escultura no disfrutó de esta permisibilidad. Como en la cultura europea las imágenes estaban asociadas a la representación religiosa, toda escultura africana era considerada una práctica idolátrica y fue reprimida, lo que sumado a la imposibilidad de realizar artesanías que imponía la vida en los barracones explica la escasez en la plástica, sin embargo:

[...] la plástica africana consiguió sobrevivir, aunque en un grado mucho menor, cuantitativa y cualitativamente, que las otras manifestaciones artísticas. Quedaron signos ceremoniales provenientes de las graffías congo y la escritura nsibidi, objetos rituales, trajes, «decoraciones» corporales, de ambientes y objetos, modos de disponer altares [...]¹⁰³

103 Mosquera, Gerardo, *Contracandela Op. cit.*, p. 154.

No existe por, lo tanto, un repertorio iconográfico del cual pudieron nutrirse los artistas plásticos contemporáneos, tampoco, una tradición de formas afroamericanas en la plástica semejante a la que hay en la música y la danza. Siguiendo el argumento de Mosquera, no es que no haya una plástica afroamericana, sino que su acervo no es comparable al de las culturas indoamericanas.

La vanguardia cubana

El Grupo Minorista 1923-1929

Durante la década de 1920 surgieron a lo largo de América Latina y el Caribe movimientos de vanguardia artística. En Cuba la «Protesta de los trece» (1923) motivada por la corrupción del gobierno de Alfredo Zayas (1921-1925) y la humillación política por las imposiciones del gobierno norteamericano, fue la primera acción política de una nueva generación de intelectuales que habían nacido con la República. Ese mismo grupo y otros integrantes conformaron el movimiento de vanguardia cubana conocida como Grupo Minorista, en el que participaron artistas, periodistas, abogados y literatos. Su manifiesto «Declaración» aparecido en la revista *Carteles* (núm. 21, mayo de 1927) en medio del represivo régimen machadista, expresaba su activismo político:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América, en Cuba.

Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno. En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero en Cuba.

Por la cordialidad y la unión latinoamericana.

La Habana, mayo 7 de 1927.¹⁰⁴

Casi todos los integrantes vivían en La Habana y provenían de un medio social solvente; la mayor parte de ellos había estudiado en Europa o Estados Unidos y estaban al día sobre las corrientes artísticas en boga. Eran una nueva generación que nunca había experimentado el colonialismo español ni la esclavitud. Al inicio, los minoristas publicaron principalmente poesía, ensayos, dibujos e ilustraciones en revistas como *Social*, *Carteles* o *Diario de la Marina*, pero fue la *Revista de Avance* a través de la cual el grupo manifestó más claramente su conciencia nacional y su interés por una revolución cultural. La revista se convirtió en un portavoz de la sociedad cubana que reclamaba un cambio frente a la realidad política y social. El grupo minorista asumió la cuestión de la integración de la población negra como un elemento insoslayable en la constitución de la nacionalidad, así que es posible decir que el negrismo dio a la vanguardia cubana su característica propia. Desde 1929 *Avance* comenzó a publicar ensayos sobre temas de raza y cultura en los que se criticaban los prejuicios contra la cultura afrocubana por parte de la sociedad blanca de clase media y, aunque tuvo una existencia corta de 1927-1930, incidió en la definición de lo «cubano» sobre esa generación nacida durante la República.

104 Algunos de los que firmaron esta declaración fueron Rubén Martínez Villena, José A. Fernández de Castro, Jorge Mañach, José Z. Tallet, Juan Marinello, Emilio Roig de Leuchsenring, María Villar Buceta, Antonio Gattorno, Alejo Carpentier, Arturo Alfonso Roselló, Juan José Sicre, Eduardo Abela, Félix Lizaso, Francisco Ichaso y Luis A. Baralt. Dos meses después de publicada la «Declaración», Machado desató el llamado «proceso comunista» en la que fueron detenidos Alejo Carpentier, Martín Casanovas y José Antonio Fernández de Castro. Tomado de http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html [consulta 09 julio 2011]

Algunos de los más importantes artistas e intelectuales crearon nuevas imágenes de la cultura popular y afrocubana que difundieron entre los cubanos blancos a través de formas «cultas» como la poesía, la narrativa y la música de concierto. Algunos ejemplos son los poemas *Bailadora de rumba* escrita por Ramón Guirao y *La rumba* escrita por José Zacarías Tallet, ambas publicadas en 1928.¹⁰⁵ En la música destacan los compositores Alejandro García Caturla y Amadeo Roldan que incorporaron ritmos y algunas veces instrumentos afrocubanos.

Pintores de la vanguardia

Aunque el afrocubanismo nació ligado principalmente a la literatura y la música, como se ha mencionado, los pintores de la vanguardia también exploraron esta tendencia. Eduardo Abela (1889-1965) y Carlos Enríquez (1900-1957?) son dos pintores que exploraron temas afrocubanos. El interés de Abela por los temas afrocubanos se restringe a un breve periodo de su carrera. Estudió en la Academia de San Alejandro y se destacó como caricaturista político por sus fuertes críticas a la dictadura machadista a través de su personaje el «Bobo». En 1928 viajó a París por sugerencia de Alejo Carpentier, donde realizó casi toda su obra de temas afrocubanos. Carpentier lo hizo visitar museos en los que se exhibía arte africano para hacerle ver la importancia que tenía apreciarlo, pues Abela no conocía nada sobre cultura afrocubana ni tenía interés en ella; muchos años más tarde, en una entrevista, admitió que antes de aquella etapa pensaba que las artes afrocubanas eran «vulgares» y estéticamente inferiores. Finalmente, Abela tomó los consejos de Carpentier y realizó pinturas de tema afrocubano de las que destaca *El triunfo de la rumba*, una escena de carnaval cuya figura central es una mujer bailando mientras los músicos tocan tambores. En los años siguientes Abela abandonó los temas afrocubanos y retomó la caricatura política como medio de sobrevivencia.

105 Guirao, Ramón, *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-37*, La Habana, Ucar, García y cía. 1938, p. 53 y 65.



El triunfo de la Rumba,
Eduardo Abela, 1928, óleo
sobre tela, 65 x 54 cm

Vale la pena citar *in extenso* dos fragmentos de la entrevista realizada por Seoane Gallo, que dan una idea clara de la relación que un artista blanco como Abela tenía con la cultura afrocubana:

No quiero ocultarle que desde entonces me he quedado con la desagradable sensación... de que, al abandonar aquella manera de pintar perdí la prenda... siento desasosiego y amargura... Si hubiera ido a conocer santeros, babalaos, bembés, fiestas de negros y todo aquello de lo que Alejo me hablaba en París, tal vez hubiera encontrado... inspiración... ¿cómo asistir solo para conocer todo lo mencionado si no sabía cómo comportarme en los lugares en lo que se encontraba? Y he dicho solo porque no había una sola persona, entre las que yo trataba entonces, que me hubiera confesado su interés por conocer por dentro esos asuntos... Y estaba también el miedo a lo negro, el temor a las costumbres que, tal vez por ser casi desconocidas, o mal conocidas, eran tenidas por vulgares... no puedo dejar de mencionar que se daba el caso de aquellos [...] para quienes un negro era un delincuente o por lo menos un delincuente en potencia...¹⁰⁶



Guajiros, Eduardo Abela, 1938,
óleo sobre tela, 84 x 71 cm

Una de las obras más conocidas de Abela después de su período afrocubano es *Guajiros*. El «nacionalismo guajiro» apelaba a la herencia hispánica en oposición a la africana y se promovió sobre todo después de la Independencia; *Gitana tropical* pintada en 1935 por Víctor Manuel García, fue el prototipo de la cubanidad basada en la idealización de la vida rural. Para algunos intelectuales de ese momento el guajiro o campesino blanco era la personificación de lo cubano y para otros lo era el negro, ambas posturas eran tenidas entonces por antagónicas. Las palabras de Abela revelan esa contradicción a la que se enfrentó alrededor de 1935,

[...] ¿Qué pintar? Debía usar, siguiendo el fuerte nacionalismo que predominaba entonces, temas cubanos ¿Negros otra vez? No, no podía considerar que lo cubano fuese lo negro porque la realidad –la calle como se suele decir– me mostraba lo con-

106 Seoane Gallo, José, *Eduardo Abela, cerca del cerco*, La Habana, Cuba, Letras Cubanas, 1986, p. 193.

trario. Lo contrario seguía siendo para mí lo campesino. ¿Con independencia de que los personajes fuesen negros o blancos? No, porque jamás había visto un campesino negro. ¿Debía entonces pintar campesinos blancos? No, porque ya sabía que en la piel había mezcla como en las costumbres [...] Quiero decir [...] que el campesino que pinté era el que tenía en mis recuerdos, hecho de pocas y viejas vivencias, y de algunas lecturas. Al mirarlo a través del clasicismo italiano renacentista, pero sin perder de vista el muralismo mexicano vi tan sólo esos muñecos de cartón que retrate en «Guajiros».¹⁰⁷

A diferencia de Abela, Carlos Enríquez no asistió a la Academia de San Alejandro, su instrucción artística se reduce a unos cursos de pintura en Guanabacoa y otros en la

Academia de Bellas Artes de Filadelfia. A comienzos de la década de 1930 viajó a París. Uno de sus temas constantes fueron las leyendas y mitos de la vida rural, lo que representó con una peculiar mezcla de sensualidad y violencia. Estas obras se distinguen por su gran movimiento que evoca los ritmos de la música y la danza popular. Una de sus obras más conocida es *El rapto de las mulatas* donde aparecen en una atmosfera de sueño y, en planos visuales entrelazados, mujeres, hombres y caballos. En ella muestra dos mujeres criollas en el momento de ser raptadas por mambises, hombres del siglo anterior que tomaron armas contra las fuerzas colonizadoras, héroes de la cultura cubana por el papel que jugaron en la liberación de la patria. En *Campesinos felices*, Enríquez logró alejarse de las visiones idílicas del campo porque muestra la cruda expresión de la miseria de unos campesinos cadavéricos y reclamantes, en cuyo bohío puede verse un cartel de propaganda política. Otra de sus pinturas es *Virgen del Cobre*, una de las primeras obras de la vanguardia que alude al tema de la religión afrocubana. La Virgen del Cobre es la santa patrona de la Isla, «Enríquez la presenta, distanciándose de la iconografía católica, como una deidad sincrética ligada a la santería en donde es *Ochum* la diosa de los ríos y la belleza,



Gitana tropical, Víctor Manuel, 1929, óleo sobre madera, 46.5 x 38 cm



El rapto de las mulatas, Carlos Enríquez, 1938, óleo sobre tela, 162.4 x 114.5 cm

107 Citado en Gutiérrez, Pérez José (ed.), *Eduardo Abela*, La Habana, Ciencias Sociales, 2005, pp. 34-35.



Campesinos felices, Carlos Enríquez, 1938, óleo sobre tela, 122 x 89 cm



Virgen del Cobre, Carlos Enríquez, ca. 1933, óleo sobre tela, 72 x 50.5 cm

esta virgen tiene rasgos negroides y junto a ella dos personajes danzan vigorosamente».¹⁰⁸

El arte de los minoristas de tema afrocubano no fue bien recibido por sus contemporáneos. La mayor parte de la sociedad no aceptó el nuevo estilo ni los dramáticos temas de estos jóvenes pintores. Algunos intelectuales blancos rechazaron la idea de que los elementos afrocubanos constituyeran parte de la identidad cubana. La clase media negra también reaccionó críticamente contra el afrocubanismo, pues creían que la única forma de integrarse a la sociedad cubana era «evitar los temas raciales candentes y mantener los patrones de conducta establecidos por la corriente principal. Esto implicaba un distanciamiento de toda marca de ‘africanía’, biológica o cultural».¹⁰⁹ Reconocían las contribuciones de los artistas negros a la historia cultural del país, pero sólo la de aquellos que crearon en un estilo europeo. El arte culto seguía entendiéndose como el de ascendencia europea, generar arte ceñido al canon era entendido como medio único de mostrar que los negros se habían desafricanizado, lo que contribuía a superar el prejuicio racial que persistía en la sociedad cubana. La élite negra también se opuso al arte afrocubanista debido a que reforzaba los estereotipos contra los que luchaban, incluso rechazaron el propio término afrocubano «señalando que la distinción entre afrocubano y cubano implicaba que los negros poseían una identidad diferente a la de otros ciudadanos».¹¹⁰

Para algunos autores aún existe controversia en la valoración del Movimiento Afrocubanista debido a que los integrantes de la vanguardia minorista eran blancos y tenían poco o ningún contacto directo con la realidad de los negros cubanos, su apropiación se asemejó a la que los europeos hicieron de los recursos estéticos del arte africano en que ello no representó una verdadera aceptación del «otro». Algunas poesías y pinturas de este periodo reprodujeron imágenes estereotipadas de los negros sin ninguna referencia de su posición dentro de la sociedad cubana, su pobreza, sus pésimas condiciones de vida o la discriminación que sufrían. Los minoristas ponían de manifiesto que «las artes afroides a un tiempo atraían y repelían a la *intelligentsia*, considerándolas rudi-

108 Martínez, Juan A, *Op. cit.*, p. 87. [traducción BRR]

109 Moore, Robin, *Op.cit.*, p.271.

110 *Ibid.*

mentarias aunque vitales, una influencia potencialmente beneficiosa para una tradición occidental demasiado restrictiva y codificada».¹¹¹

Para otro conjunto de autores, el hecho de que un número importante de intelectuales blancos se apropiara de elementos de la cultura afrocubana en un momento en el que gran parte de la sociedad consideraba que éstos no formaban parte de la nación, condujo, aunque forzosamente, al replanteamiento de la identidad nacional porque demostraron que la cultura cubana no era enteramente blanca. «La revalorización del negro en América aun siendo exotizada evidencia, que la cultura del negro se ha vuelto una contribución imprescindible para la formación de la cultura americana, caribeña y cubana, aunque esté considerada como cultura popular».¹¹² Como argumenta Juan A. Martínez, las artes plásticas también ayudaron a crear una «imagen nueva y positiva de los afrocubanos y de su ignorada contribución a la cultura cubana».¹¹³

Artistas afrocubanos

La producción artística de los minoristas tuvo cierto contrapeso en el arte hecho por los propios afrocubanos, quienes no era sólo objeto de representación sino participantes activos en la conformación de la identidad cubana tan urgente, así lo muestran el poeta Nicolás Guillén, el compositor Marcelino Arozamena, el pintor Alberto Peña (Peñita) y los escultores negros Teodoro Ramos Blanco y Andrés Álvarez Naranjo, quienes hicieron una caracterización más bien crítica de las condiciones sociales de los afrocubanos. Sin embargo, el prejuicio de los negros de rechazar todo aquello que hiciera referencia a su herencia cultural africana hizo que el arte de los pocos afrocubanos fuese objeto de una mayor controversia que el de los minoristas.

En contraposición a la poesía que reforzaba los estereotipos de los afrocubanos como personas lascivas y exóticas (e.g. *La Rumba*, *Bailadora de Rumba*), Nicolás Guillén en sus poemarios *Motivos de Son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931) y *West Indies, Ltd.* (1934), expone la injusticia social que sufren negros y mulatos. Los primeros poemas de

111 Rogelio Martínez Furé citado en Moore, Robin, *Op. cit.*, p. 247.

112 Fuente, Alejandro de la, *Op. cit.*, p. 256

113 Martínez, Juan A., *Op. cit.*, p. 81. [Traducción BRR]

Guillén aparecieron en el *Diario de la Marina* y el grueso de los lectores eran la élite negra que, como indica Robin Moore,

No podían aceptar ni el dialecto callejero que Guillén incorporaba a su poesía, ni sus referencias a temas tabú tales como la vergüenza racial de los propios negros o las jerarquías sociales según el matiz del color. Para ellos Guillén, lejos de contribuir a la difusión de problemas vitales para los afrocubanos, había presentado a esta comunidad como débil, dividida y culturalmente atrasada.¹¹⁴

Si bien los estudios acerca de la etnología cubana —como los que realizaba Fernando Ortiz— eran aceptados debido a que registraban el «progreso» que los afrodescendientes habían alcanzado, la inclusión de sus expresiones culturales como arte no podían ser toleradas: conservarlas era sinónimo de atraso, causaba fuertes críticas por buena parte de la sociedad blanca y también por la élite negra. Algunos autores afirman que la poesía de Guillén contribuyó a reevaluar la noción de belleza y el orgullo de ser negro frente a la postura que colocaba todo lo negro como denigrante.

En las artes plásticas destaca el pintor Alberto Peña (Peñita). Sus pinturas se ocupan de la clase obrera afrocubana. En *Sin trabajo*, con la imagen de una mujer negra, sola, monumental y triste delante de un paisaje de fábricas, expresa el apuro del desempleo durante la depresión económica de 1929, su *mater dolorosa* representa la cubanidad como una mujer negra y vieja que, llena de dolor, sobrevive en las calles, lo que contrasta con la imagen hipersexual de la mujer mulata de sus contemporáneos Abela y Enríquez. Por su parte, el escultor Teodoro Ramos Blanco deseaba encontrar el lenguaje de un arte nacionalista en los elementos afrocubanos que no fuesen simples motivos decorativos o exóticos y encontró un camino realizando esculturas de héroes afrocubanos como Antonio Maceo y Mariana Grajales; «[...] lo que verdaderamente distinguía [su] escultura era el despliegue orgulloso de su negritud como símbolo de libertad y rebeldía».¹¹⁵



Sin trabajo, Alberto Peña, 1937, óleo sobre madera, 59.5 x 44.5 cm

114 Moore, Robin, *Op. cit.*, p. 271.

115 Fuente, Alejandro de la, *Op. cit.*, p. 260.

Aunque el pensamiento cubano se desplazó hacia la afrofilia que se manifestó sobre todo en las artes, mantuvo el tema de la cuestión racial sobre la mesa y algunas organizaciones como el Partido Comunista de Cuba incorporaron la demanda de igualdad racial a sus agendas políticas. La historiografía del periodo da indicios de que a lo largo de la década de 1930 los negros se sentían discriminados más por ser pobres que por su color de piel, de modo que la lucha de los afrocubanos marginó paulatinamente las demandas raciales para enfocarse en las demandas de clase, principalmente en las luchas sindicales que los colocaba, aparentemente, en igualdad con los blancos de su misma clase.



Teodoro Ramos Blanco (centro) durante la exposición de sus obras en la Casa de España en Roma, delante de *Heroísmo Materno*, 1928 [primer premio en el concurso nacional Monumento a Mariana Grajales 1929].



IV. EXILIO INVERSO

Fin del Movimiento Afrocubanista

Con la llegada de la década de 1940 las opiniones de los artistas de la clase media acerca del afrocubanismo habían cambiado. Los «motivos negros» que predominaron en sus obras a partir de 1925 y a lo largo de la década de 1930, desaparecieron paulatinamente. El arte llamado afrocubanista comenzó a verse como excesivamente radical y limitado desde el punto de vista estético. Evaluaron que tal arte había cumplido su propósito como fuente de orgullo nacional y como medio de difusión de lo propiamente cubano frente a la comunidad internacional, pero que ya no representaba el espíritu de la época. «Frente al vanguardismo estético [...] que caracterizó a las décadas del 20 y el 30 [...] se percibe cierto avance del conservadurismo. La separación entre cultura letrada y cultura popular continuó ensanchándose en esos años [...]»¹¹⁶

A lo largo de la década, Cuba fue política y económicamente estable, la Segunda Guerra Mundial condujo a un pequeño *boom* económico, por lo que la segunda generación de modernistas cubanos se desarrolló en un entorno tanto más favorable que difería considerablemente de la agitación social y la depresión económica que caracterizó la década crítica (1923- 1933). Aunque el apoyo local a las artes estuvo lejos de lo deseado, la inercia del potente movimiento cultural de los años veinte, la contribución de las pequeñas revistas y sus escritores, el programa de exposiciones del Lyceum,¹¹⁷ junto con María Luisa Gómez

116 *Historia de Cuba*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ediciones Doce Calles, 2009, (*Historia de las Antillas*, vol. 1), p. 403 y cfr. Moore, Robin, *Op. cit.*, pp. 283 y ss.

117 Lyceum Lawn Tennis Club fue una sociedad cultural en La Habana dirigida por mujeres intelectuales, con una sala de conciertos y otra de exposiciones, desarrollaron una importante labor cultural al promover la música y la plástica de vanguardia de 1940 a 1960.

Mena y su Galería del Prado en La Habana, ayudaron a mantener al artista en el foco y dieron impulso al desarrollo de algunos de los artistas plásticos contemporáneos más importantes como Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Roberto Diago y René Portocarrero entre otros.

La corriente principal del movimiento artístico en Cuba de los años cuarenta residió en la experimentación formal y no en la vinculación conceptual del arte con los conflictos sociales. De acuerdo con el investigador Luis Duno Gottberg, durante esa década resurgió el barroco debido «al deseo de la ciudad letrada criolla de repensar la génesis de la cultura cubana y de trazar sus márgenes, dentro de la tradición hispánica del barroco español y/o dentro de la tradición supuestamente integradora del barroco de Indias».¹¹⁸

Ese renovado barroco puede identificarse en los escritores que participaron y se reunieron en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956) dirigida por José Lezama Lima. Ellos propiciaron imágenes de una cubanidad blanca y criolla. La cultura afrocubana tuvo poco lugar en la revista, aunque algunos afrocubanistas como Lydia Cabrera, Ramón Guirao y Emilio Ballagas publicaron trabajos. Con Wifredo Lam los origenistas mantuvieron una relación ambivalente, pues si bien él ilustró tres portadas de la revista, ninguno de sus miembros dedicó un sólo artículo a su pintura.¹¹⁹ De acuerdo con Gerardo Mosquera, los origenistas lo valoraban altamente pero lo sentían ajeno a su proyecto poético-cultural.

El barroquismo de los escritores que participaban en *Orígenes* es próximo al de pintores como Amelia Peláez, cuyas composiciones de colores vivos y gruesos contornos negros representan formas de la arquitectura colonial como balcones y columnas o enseres domésticos como muebles, encajes bordados, etcétera, que expresan el ambiente burgués de las familias de la vieja Habana (e.g. *Peces*, 1943). Una atmósfera similar puede notarse en el trabajo de René Portocarrero. En sus escenas de interior y fachadas de La Habana, predomina el gusto por la exuberancia (e.g. *Interior del cerro*, 1943). Los temas de Peláez y Portocarrero son íntimos, evocan la vida de los criollos blancos en la que lo afrocubano es inexistente. De los pocos pintores que retomaron el tema afrocubano durante la década de 1940 están Mario Carreño, quien pintó *Cortadores de Caña* y *Danza afrocubana* (1943) y Roberto

118 Duno Gottberg, Luis, *Op. cit.*, 195-201 y 278.

119 Las portadas corresponden a los números: 5, 1945; 16, 1947 y 30, 1952.

Diago que, de acuerdo con Gerardo Mosquera, inspirado en los trabajos de Lam intentó un imaginario híbrido de formas vegetales, animales y humanas en sus trabajos realizados entre 1945 y 1949.¹²⁰ El balance historiográfico del periodo indica que a lo largo de la década de 1940 la representación de la cubanidad en la plástica fue construida a espaldas de la herencia cultural africana.

En el ámbito político la década inició en Cuba con la entrada en vigencia de una nueva Constitución en la que se estableció que ningún ciudadano debía sufrir discriminación, garantizaba igualdad de oportunidades laborales y prohibía la formación de agrupaciones políticas de raza. Esa constitución también dio amparo a la convocatoria a elecciones. En agosto de 1940, con apoyo de una coalición política local y la simpatía de los norteamericanos, Fulgencio Batista ganó la elección para presidente. Batista «que al parecer era un mulato con sangre china. Fue el político cubano que tuvo más éxito entre la población negra»,¹²¹ integró en el ejército y la policía a un buen número de afrodescendientes y apoyó los ritos de la santería y de los ñáñigo.

A pesar del mandato constitucional y de lo que algunos investigadores señalan como uso demagógico que dio Batista a su condición de mulato, la década fue igualmente dura para los afrocubanos. En términos generales su condición económica era mejor con respecto a los primeros años del siglo XX, pero pocos lograban desempeñarse en profesiones como abogados, médicos o maestros y lo hacían, mayoritariamente, en oficios y trabajos manuales. Recibían pagos menores con respecto a los blancos, había denuncias de discriminación laboral, hubo ataques a las sedes de los Directorios donde los afrocubanos solían reunirse, se mantuvieron las prohibiciones de ingreso a ciertos establecimientos, y lugares públicos —como los parques— eran espacios de disputa entre negros y blancos.¹²² Las valoraciones negativas hacia los afrocubanos persistieron, se les atribuían actitudes delictivas de di-



Interior del cerro, Rene Portocarrero, 1943, óleo sobre madera, 71 x 57 cm



Peces, Amelia Peláez, 1943, óleo sobre tela, 114.5 x 89.2 cm

120 Mosquera, Gerardo, «The presence of Africa in the visual art of Cuba», *Santería aesthetics in contemporary Latin American art*, Washington, Smithsonian Institution, 1996, p. 233.

121 Thomas, Hugh, *Historia contemporánea de Cuba: de Batista a nuestros días*, Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 295.

122 Cfr. Fernández Robaina, Tomas, *El negro en Cuba 1902-1958: apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1994, pp. 149-163.

versa naturaleza, comportamientos bulliciosos que alteraban el orden y, en general, comportamientos excéntricos lo que llevaba implícito el menosprecio de sus costumbres y tradiciones culturales.

La historia mostraría que el resultado, tanto como en 1901, era que la discriminación y el prejuicio racial no iban a suprimirse a través de decretos.

El periodo cubano de Wifredo Lam, 1941-45

Cuando Wifredo Lam regresó a Cuba en 1941 el furor afrocubanista se había diluido. El ambiente era duro para cualquier hombre de ascendencia racial mixta como lo era él. Recién llegado, en algo como un exilio inverso, Lam expresó sentirse profundamente triste. Su impresión de La Habana fue dolorosa, le parecía que la situación apenas había cambiado desde que él se había ido:

[...] en esos tiempos se consideraba que los negros eran «pintorescos». Ellos mismos hacían monerías para los blancos y lamentaban no tener piel blanca. Las mulatas eran muy apetecidas y con frecuencia se volvían prostitutas [...] Lo que vi a mi regreso era algo así como el infierno.¹²³

Dentro del ambiente artístico fue bien recibido, pero se le consideraba como un caso aparte, y lo es porque su carrera se había desarrollado lejos de Cuba, mientras que en la isla el arte moderno había tenido su propia trayectoria a lo largo de los últimos diez años en los que había logrado consolidarse. Su relación con los pintores cubanos viejos, y aún con los más jóvenes, fue más bien tensa pues el juicio de Lam sobre la plástica cubana era duro:

123 Fouchet, Max Pol, *Ob. cit.*, p.187.

[...] en aquella época yo hablaba aquí en Cuba con los artistas sobre la importancia de llevar al arte la presencia negra pero ellos no me comprendían, pensaban que le hablaba de un negrito con un cesto de frutas sobre la cabeza. Y yo no me refería a eso, sino a algo mucho más profundo, que es lo que trato de reflejar en mi pintura.¹²⁴

Según el crítico de arte Gerardo Mosquera, Lam compartía con los pintores cubanos de esos años elementos formales como la abundancia o barroquismo y el uso de elementos cubistas, pero se diferenciaba por la agresividad, por su visión no idílica. Su «salvajismo» contrastaba con la placidez de Amelia Peláez o Portocarrero, sus experimentaciones cromáticas (sepias, colores tierra, verdes oscuros) no coincidían con lo colorista y tropical. Los temas lo separaron claramente de la línea criollista-blanca que los escritores (origenistas) y pintores alimentaban entonces. Lam, en cambio, revitalizó el tema afrocubano que parecía hacerlo más próximo a pintores que, en la década precedente, habían explorado el tema como Eduardo Abela y Carlos Enríquez.

Su relación con los artistas cubanos se tornó aún más tensa debido a su ausencia en la exposición *Modern Cuban Painters* que Alfred Barr preparó para el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 1943. Una versión indica que Lam se negó participar por un desacuerdo con los organizadores cubanos, pero según Alfred Barr,¹²⁵ Lam prefirió exhibir en una galería particular. Lo que fue un hecho es que simultáneamente a la exposición del MoMA, se llevó a cabo una exposición individual de los trabajos de Lam en la Galería Pierre Matisse en Nueva York, donde *La Jungla* fue exhibida por primera vez causando gran impresión en la crítica norteamericana.¹²⁶ A pesar de este desencuentro, Lam fue invitado a participar en otras muestras colectivas de arte cubano. Su primera exposición individual en Cuba se realizó en

124 Mosquera, Gerardo, «Mi pintura es un acto de descolonización» [entrevista, 1980], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 522.

125 Barr, Alfred, «Una Carta» [1944], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, pp. 466-468.

126 La obra fue adquirida en 1945 por el MoMA, lo que suscitó controversia pues en esos años era inaudito que la obra de un no-blanco entrara en la colección. Fue pintada sobre papel de embalaje que más tarde el museo encolo sobre madera; Lam recibió por ella 300 pesos cubanos. Cfr. Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 427 y *Sobre Wifredo Lam: ponencias de la Conferencia Internacional [...] Op. cit.*, p. 135.

1946 organizada por Lydia Cabrera en el Lyceum Lawn Tennis Club de La Habana.

A diferencia de la relación con los artistas plásticos, el contacto con Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, principales impulsores del movimiento afrocubanista, fue provechoso y cercano. Ambos investigadores fueron fuente de conocimiento y alimentaron la reflexión en torno al problema de la valorización de la cultura negra que Lam había comenzado desde su encuentro con la cultura africana en Europa y su cercanía al movimiento de la *Négritude* a través de Aimé Césaire:

[...] Yo no conocía nada —dice Lam— Pero me reuní con Fernando Ortiz y con otros de los que ya no tengo memoria y ellos me enseñaron quién era Changó, quién Yemayá para pelear con esta otra... y así fue que me sumergí en este mundo.¹²⁷

Cuando Lydia Cabrera y Wifredo Lam se conocieron en La Habana, ella estaba por reeditar *Cuentos negros de Cuba* (1936) y trabajaba en entrevistas que integró algunos años después en el libro *El Monte*. Cabrera sabía mucho sobre la cultura afrocubana debido a que durante su niñez estuvo al cuidado de nanas negras, era una *moana mundele*, es decir, una mujer blanca a quien confiaban información sobre sus dioses, su lengua, sus ceremonias y sus remedios para curar. Igual que Lam, Ortiz y Carpentier, Lydia había pasado algunos años viviendo en París y había regresado a Cuba en 1937. Ella fue un apoyo vital en la carrera de Lam, lo vinculó a los círculos culturales de La Habana y publicó notas sobre él en *Diario de la Marina*. Cabrera incluso participó titulando algunas de las obras de Lam (e.g. *Malembo*, 1943¹²⁸). Con Fernando Ortiz, Lam mantuvo una cierta relación de maestro-alumno por los conocimientos profundos que Ortiz tenía de la herencia afrocubana en general, fuese sobre religión, fiestas, música, comida, lenguaje, etcétera. Un año antes que Lam llegará a Cuba, Ortiz había publicado su más importante ensayo: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

127 Pereira, Manuel, «Lam, hijo del Caribe» [entrevista], *El caimán barbudo*, núm. 116, 1977, p. 113.

128 Herzberg, Julia, «Rereading Lam», *Santería aesthetics in contemporary Latin American art*, *Op. cit.*, p.157.

Desarrollo estilístico 1941-1945

Los trabajos de este periodo en la pintura de Wifredo Lam guardan parentesco con los realizados anteriormente, sobre todo los logros formales obtenidos en París, esto es, el uso de trazos geométricos y partes anatómicas que intercambian lugar, y los nuevos recursos que aparecen en los dibujos para *Fata Morgana*: figuras en simbiosis humano-vegetal-animal, pero la característica primordial es la novedosa mezcla de vocabularios surrealistas y cubistas con elementos iconográficos que aluden a la cosmogonía y práctica de las religiones africanas que sobrevivieron en Cuba. Las imágenes de las pinturas de este periodo provienen de distintos y diversos sustratos culturales africanos y europeos fragmentados, intervenidos, yuxtapuestos en movimiento y aparente caos.

Aunque predominó el lenguaje de lo figurativo (cuyos elementos más constantes son cuartos crecientes de pequeñas lunas, cabezas equinas, cuerpos femeninos, picos de pájaros, follaje, entre otros), guarda cierta distancia con lo real: «Entre el realismo y la abstracción –dos vertientes creadoras igualmente legítimas- queda un espacio figurativo que no es, con certeza, el de la abstracción, ni tampoco el del realismo. Ese es el espacio que ocupa Lam».¹²⁹ La preferencia por las figuras femeninas se mantiene pero las representa en una atmosfera agresiva, casi violenta, con cuerpos voluptuosos verdiazules en fondos rojizos. Otra característica de la pintura de este periodo fue la redefinición de los géneros tradicionales como el del retrato. Los retratos que pintó Lam representan figuras individuales y múltiples con sus partes anatómicas reordenadas y órganos sexuales intercambiados. El retrato se funde con el paisaje, la anatomía de la figura sirve como la flora circundante, las piernas son tallos y los senos frutas.

Realizó también pinturas que son el equivalente a naturalezas muertas, pero éstas guardan relación con altares santeros comunes de ver en las casas cubanas actualmente. De acuerdo con el crítico de arte Álvaro Medina, Lam trabajó en diversos caminos formales simultáneamente y su pintura no cesó de transformarse desde 1943 hasta alrededor de 1950 (e. g. *La Jungla*, *La Silla* y *La Mañana Verde*).¹³⁰

129 Sánchez Vázquez, Adolfo, «Mundo y lenguaje en Lam», *Sobre Wifredo Lam*, *Op. cit.*, p. 171.

130 Medina, Álvaro, «Lam y Chango», Noceda, José Manuel, *Op. cit.*, p. 333.

Gerardo Mosquera ha dicho que la transformación registrada en las obras que Wifredo Lam realizó en Cuba no está en lo formal (siempre quedará en deuda con Matisse, Picasso, la geometría africana y la tradición del arte de Occidente), la aportación que hizo Lam reside en que no sólo representa o ilustra «la cosa negra», sino que inventa desde ella una propia cosmogonía, no es un usufructuario de las formas sino un creador y portador de ellas. Considera que la contribución plástica de Wifredo Lam «debe evaluarse como el primer artista plástico en toda la historia del arte occidental en presentar una visión de la presencia africana en América».¹³¹

¿Cómo dialogó esta pintura y cómo pueden ser explicadas dentro del contexto cubano en lo relacionado con la problemática racial que, de forma muy general, se ha descrito en las páginas anteriores?



Wifredo Lam en su estudio, Cuba, 1943

131 Mosquera, Gerardo, «The presence of Africa in the visual art of Cuba», *Op. cit.*, p. 229. [Traducción BRR]

La pintura de Wifredo Lam en el contexto cubano

Durante el periodo cubano Lam integró a su repertorio pictórico nuevas selecciones de formas que lejos de eludir lo afrocubano —como hacia la corriente dominante en las artes plásticas— lo convocaba de una manera definitiva y poderosa. De las muchas referencias a lo afrocubano que pueden verse en las pinturas fechadas entre 1941-1945, destacaré tres elementos: el cuerpo femenino de características afroides, *Elegguá* —una de las deidades de la santería— y la caña de azúcar.

Aunque la imagen de la guajira (campesina) se promovió en la pintura cubana sobre todo después de la Independencia, fue la figura de la mulata la que dominó como icono de la cubanidad. También en la literatura predominaron personajes mulatos, cuya imagen era la de mujeres y hombres que interiorizan los valores de la clase dominante y adoptaban una posición intermedia que desembocaba en deseos de ascenso social, sobre todo en el caso de las mulatas a través de sus relaciones con hombres blancos.¹³² Hay que tener presente que cuando los «negros» eran considerados como inferiores, el grupo mulato quedaba fuera y era más bien adherido a la cultura blanca, por lo que en términos sociales los mulatos representaban el ideal racial de la teoría del mestizaje, cuyo sustrato era la idea del blanqueamiento. Tanto en la pintura como en la literatura, la mulata fue presentada con el estereotipo de mujer ardiente y sensual que representaba el erotismo tropical.

En *La jungla*, pieza maestra de Lam pintada en 1943, un lienzo de grandes dimensiones en el que predominan trazos verticales, apreciamos figuras femeninas entre la densidad de tallos y hojas distribuidas consecutivamente una al lado de otra, que miran de frente pero cuya anatomía está reordenada, intercambiada, en plena metamorfosis o proceso de transculturación, como señaló Fernando Ortiz. Figuras exuberantes e inquisitivas. Al dotarlas de gruesos labios y prominentes nalgas (esteatopigia) Lam «racializa» en el mejor de los sentidos esos cuerpos. Tanto como en *Mujer casi de espaldas* y *Mujer sobre fondo verde*, las figuras femeninas de Lam están muy distantes de las evocaciones a la sensualidad mulata, son fuertes casi violentas, lejos de la

132 Leclercq, Cécile, *Op. cit.*, p. 415.

docilidad, que muestran una realidad soterrada, pero real. La investigadora Zenaida Madurka relaciona el tratamiento «cubista» que da a las figuras (fragmentación y yuxtaposición) con la descuartización y la mutilación que los afrocubanos sufrieron en el proceso de transculturación, violencia de la que Fernando Ortiz no habla en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.¹³³

El segundo de los elementos iconográficos a destacar es la representación del orisha *Elegguá*. *Orisha* es la palabra yoruba para deidad o dios. Los orishas de la santería, religión afrocubana, son seres espirituales concebidos como dioses y fuerzas de la naturaleza que nacen en el monte y casi siempre se representan con características humanas. Gerardo Mosquera señala que «más allá del sincretismo de las deidades del África con la iconografía católica, algunos dioses ‘cimarrones’ lograron clandestinamente conservar alguna imagen de las que les estaban asociadas [...] El caso más evidente es el de la representación ewe-fon-yoruba de Elegguá [...]».¹³⁴ Elegguá es el guardián de los caminos, abre y cierra los caminos y las puertas, las del cielo y de la tierra, a dioses y mortales, y las abre y cierra a su capricho a la suerte o a la desgracia. Es un niño como el de Atocha, guarda las encrucijadas, es portero del monte y domina los cuatro vientos. Es imprevisible y azaroso, es el principio de la incertidumbre, del cambio. Es, por todo ello, un culto muy generalizado en Cuba. Todos los negros cubanos quieren tener un Elegguá que los proteja, por eso colocan diminutas imágenes votivas en pequeños recipientes a la entrada de sus hogares.¹³⁵ El músico León Argeliers cuenta que:

[...] proliferaban en La Habana, en las calles Monte y Reina [...] unos venduteros que mostraban su mercancía extendiéndola en unos tableros sostenidos por unos marcos de madera en forma de tijeras que se abrían sobre el suelo [...] uno de los productos más llamativos era la venta de estos *Elebwa* [...] eran unos promontorios de forma próxima a una cúpula geodésica, hechos de argamasa de cemento y arena manipulada con algún

133 Madurka, Zenaida, «La geografía femenina: en encrucijadas y precipicios en los cuadros de Carlos Enríquez y la narrativa de Lino Novás Calvo», *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, núm. 14, enero - diciembre 2006, pp. 95-122.

134 Mosquera, Gerardo, *Contracandela. Op. cit.*, p. 154.

135 Cabrera, Lydia, *El Monte*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1993 [1954], pp. 73-90.

molde. Se le practicaba un agujero por la base que se le dejaba así, abierto, para que el adquiriente lo llevara con su 'padrino' para que lo 'cargara' con productos de sus 'poderes' mágicos [...] Se les ponían dos caracolillos de la especie conocida como caurí [...] y se completaban con un tercer caurí a manera de boca, y una púa [...] en el pináculo de la cabeza. Recuerdo que, en una ocasión, coincidí con Lam, recorriendo la calle Reina, frente a uno de estos comerciantes callejeros, él escogió un *Elebwa*, que adquiriría por unos cincuenta centavos.¹³⁶



Elegguá

En *La mañana verde* una figura corpulenta con muchas cabezas y enormes alas, domina desde el centro toda la composición. Puede verse representado a Elegguá en la pequeña cabeza que sobresale por encima de la cabeza de la figura alada. En *Presente eterno*, una pintura de grandes dimensiones, aparecen tres figuras en un ambiente tupido de hojas de palmeras. La figura central, un cuerpo polimorfo con atributos femeninos, aparentemente sentada con brazos y piernas cruzados, desprovista de ojos y boca en forma de vulva, sostiene en la mano un *Elegguá*.¹³⁷

En *Altar para Elegguá y Mesa en el jardín* el tratamiento no es cubista sino un impresionismo particular que recuerda bodegones de la pintura clásica. En estas composiciones el título se convierte en la «brújula orientadora» ya que en ambas aparecen elementos similares en un tratamiento formal idéntico, de modo que los títulos podrían intercambiarse; como ha observado Yolanda Wood, Lam «resemantiza sus referentes». ¹³⁸ En ambas vemos una forma esférica al centro de la pintura, pero sólo en una reconocemos un Elegguá porque tiene ojos, nariz y boca.

Uno de los elementos que apareció en la pintura de Lam durante su viaje al Caribe fue el follaje, sugerido ya en los dibujos para el poema *Fata Morgana* (ca. 1939-40). En las pinturas de este periodo, el

136 León, Argeliers «Notas Liminares» [1989], *Visiones sobre Lam*. Fernando Ortiz, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2002, p. IX-X.

137 Para una interpretación de ésta pintura, Garrigues, Suzanne, «Cultura y Revolución en la Eterna Presencia de Wifredo Lam», *Plástica del Caribe: ponencias de la Conferencia Internacional, II Bienal de La Habana*, 1986, La Habana, Letras Cubanas, 1989, pp. 183-191.

138 <http://www.arteamerica.org/15/dossier/cesairelam.htm>.

follaje son cañas de azúcar, hojas de palma, hojas de tabaco, bejuco, etcétera; fue un elemento nuevo que se convirtió en uno de los rasgos distintivos de su vocabulario caribeño y cuya aparición, como se mencionó antes, puede atribuirse a la lectura que hizo de un par de ensayos aparecidos en la revista *Tropiques* en 1941 y 42, en los que se habla de las plantas como seres obstinados, del «hombre-planta», del «hombre-animal», de Martinica como un hombre-planta al que se conmina a reconocer su propia naturaleza.¹³⁹ En Cuba una de sus fuentes de inspiración fue la flora tropical que había en el jardín de su casa de Marianao. Lam pasaba el tiempo observando cómo crecía la fruta bomba (papaya) plátanos, aguacates y otras especies. La característica del follaje en sus pinturas, como señaló Fernando Ortiz, aunque típicamente tropical, no es una vegetación selvática sino agraria, vegetación trabajada por la mano del hombre.¹⁴⁰

En el óleo *La Silla* ésta parece integrarse orgánicamente con el frondoso fondo de hojas de cañas de azúcar y de tabaco, las hojas enmarcan y envuelven a la vez, tal como sucede con la flora en el trópico. Las cañas de azúcar aparecen también en *La Jungla* —que es fondo— y en *La Mañana Verde*.

En Cuba, como en casi todas las islas del Caribe, a los cañaverales está dolorosamente unida la historia de los afrodescendientes. La caña, un cultivo de plantación,¹⁴¹ está emparejada al drama de la esclavitud, pues para satisfacer la gran demanda de mano de obra que el cultivo imponía, millones de esclavos negros fueron trasladados por fuerza en barcos cargueros desde la costa africana a toda la región durante casi cuatro siglos de Colonia. Después que Cuba logró independizarse de España en 1902 y a lo largo de la primera mitad del siglo XX, la economía cubana dependió principalmente de la industria azucarera cuya producción estuvo determinada por la demanda Norteamericana. A finales de la década de 1930 la crisis económica revivió un debate sobre la extrema dependencia de la economía cubana del azúcar, en el que

139 Bernal Bermúdez, María Clara, *Op. cit.*, pp. 193-195.

140 Ortiz, Fernando, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, *Op. cit.*

141 Es un sistema agrario en el que se monopolizan grandes extensiones de tierra, que requiere gran demanda de mano de obra y cuyos cultivos están destinados a la exportación, por lo que su producción está determinada por la demanda de los países que controlan el capital y no en atención al país que dota de tierras para dicho cultivo.

Fernando Ortiz participó con la publicación de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*,¹⁴² un estudio sobre el impacto de ambos cultivos en la economía y la sociedad cubana. Dentro del elaborado argumento, Ortiz no hace una crítica a la crisis económica, hace una «crítica al azúcar» y al poder económico de la sacarocracia: «si ‘caña’ en Cuba significa fuerza o poder, criticar la caña significa criticar el poder».¹⁴³ Es muy probable que Lam conociera este ensayo por que, durante las entrevistas con J. A. Núñez, menciona haber leído las investigaciones de Ortiz.

La caña quedó unida a la dolorosa historia de las comunidades africanas desmembradas y arrojadas a la isla, al drama de la esclavitud. El paisaje de los cañaverales en su tierra se había formado por siglos de violencia y explotación, ¿la representación reiterativa de las cañas de azúcar nos lo recuerda? Considero que Lam logra con la representación de ese elemento y toda su carga histórica, una respuesta de afirmación frente a una sociedad cubana que humillaba a su población afrodescendiente, sin mirar el espejo en el que todos eran nuevamente colonizados y humillados por la sujeción económica que a través de la demanda azucarera imponían los Estados Unidos.

Frente a los estereotipos de «el negro» como tema en la pintura, al desprecio social de la cultura de los afrodescendientes y de todo aquello que justificaba la discriminación y el prejuicio racial, Lam hizo aparecer en su arte lo afrocubano «de cuerpo entero» como señaló Fernando Ortiz, de un modo en que lograba ennoblecerlo porque lo alejaba de los estereotipos y devolvía complejidad. La pintura es un lugar simbólico porque se despliega en un espacio público que no es físico, sino que se constituye a través de la producción simbólica y estética que contribuye a la formación de una idea de sociedad. La pintura de Wifredo Lam responde a una comunidad interpretativa cuyos valores paradigmáticos designaba lo afrocubano como perteneciente al espacio de lo no visible, de la cultura callejera, a pesar, incluso, de que un número importante de destacados intelectuales no-negros la hubiesen «exaltado» durante el interludio afrocubanista. Él no fue un pintor político a la manera de los muralistas mexicanos, no firmó manifiestos y generalmente evitó la re-

142 Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, La Habana, Jesús Montero, 1940.

143 Santí, Enrico Mario, *Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación*, Madrid, Colibrí, 2002, p. 18.

tórica polémica, lo es en cambio porque su pintura alcanzó a constituir un contradiscurso.

Al distanciarse de los arquetipos de negros con cestos de fruta en la cabeza y la sensualidad sumisa que algunos pintores del afrocubanismo habían exaltado, e ir en dirección distinta a la de pintores como Portocarrero, y Pelaez, rechaza el lugar de exclusión asignado a lo afrocubano; él se desplaza y hace aparecer las manifestaciones culturales afrocubanas, criminalizadas, proscritas, elaboradas por «tráns-fugas», según el discurso explicativo dominante, en el escenario del arte. La acción de rechazar el «lugar» social asignado que implicaba «olvidar» y «eliminar» la huella de la herencia negra, es un acto político. Lo político no en relación con el apoyo a un partido político o el compromiso con una postura ideológica, sino porque su pintura es un acto de enunciación, de significación política, es decir, en relación con la conquista y ejercicio de la libertad para la construcción de un orden social deseable.

Sus pinturas son una «aparición» de lo afrocubano en el espacio público que reconoce, al mismo tiempo, tanto la prohibición del aparecer como la posibilidad de anular dicha prohibición o ponerla en crisis, precisamente, mediante la aparición. Esto produce un cuestionamiento a las reglas previstas y asumidas en el orden social cubano de la década de 1940. La pintura de Wifredo Lam, obligó de algún modo a abrir un espacio de posibilidad para la discusión con –y el reconocimiento de– aquellos que no eran vistos como instancias de interlocución válidas, en este caso, los afrocubanos.

La pintura de Lam resultaba exasperante, no se comprendía y tuvo una difícil aceptación. Una nota de Mirta Aguirre publicada en 1946 a razón de la exposición en el Lyceum, de la que cito unos reglones, da una idea tal dificultad:

¿Qué pasa, René [Portocarrero]?

¡Que no se sabe lo que quiere significar este cuadro! [...] es] el delirio de lo tropical. De lo antillano, sobre todo. Y más que Cuba, Guadalupe y Martinica. Como si dijéramos, *una Cuba en la que lo negro hubiera imperado decisivamente*. En suma algo que llevamos dentro y que hasta hoy anduvo ahogado.¹⁴⁴

144 Aguirre, Mirta, «Antillas en Wifredo Lam» [1946], Noceda, José Manuel, *Op. cit.*,

La discusión no es si decantarse por un lenguaje estético africanizante era más o menos conservador, sino lo que ello puso de manifiesto, es decir, la existencia de una lucha simbólica por la representación y el poder interpretativo, en el que Wifredo Lam participó. Por ejemplo, la elección que Lam hizo de un elemento como Elegguá proveniente de la cultura «callejera», cuestionó la definición del «valor». El valor estético es el resultado de un ejercicio de poder, una disputa entre concepciones distintas de lo que es arte y lo que no, en las que van implícitas ideas distintas de sociedad. En el caso particular de lo afrocubano no hubo disputa, el valor estético fue impuesto y la comunidad artística, los programas de enseñanza, los suplementos culturales, los museos, las editoriales, etcétera, reproducían y mantenían la relación entre arte y «blancura».

Wifredo fue constante al opinar que su arte era un instrumento de liberación política y cultural. En una de las conversaciones que mantuvo con el etnólogo francés Max Pol Fouchet, explica que a su regreso a Cuba en la década de 1940:

La poesía era en Cuba o bien política y comprometida, como la de Nicolás Guillén y algunos otros, o bien escritas para los turistas [...] Yo rechazaba esta última forma de poesía porque no tenía relación alguna con un pueblo explotado [...] Mi pintura no sería el equivalente a la seudo música cubana para clubes de baile [...] deseaba con toda mis fuerzas pintar el drama de mi país, pero expresando cabalmente el espíritu negro, la belleza de las artes plásticas negras. De este modo yo sería un caballo de Troya del cual surgieran figuras alucinantes capaces de sorprender y perturbar el sueño de los explotadores.¹⁴⁵

Además de mostrar cuan comprometido y consciente estaba de la lucha afrocubana al expresar la beligerancia que lo motivó a pintar en esos años y que deseaba imprimir a su obra, Lam consiguió ir, a través de su pintura, al redescubrimiento y vuelta al encuentro de aquello que el colonizador se empeñó en suprimir y silenciar: pensar en negro. Él se apropió del lenguaje del modernismo para comunicar significados

pp. 196-199. [subrayado mío]

145 Fouchet, Max-Pol, *Op. cit.*, p.188.

de raíz africana y afrocaribeña, es el lugar de la enunciación lo que convierte esa acción en una acción política, pues Lam es un artista marginal porque es un artista negro.

Con independencia de lo que acertadamente señala María Bernal Bermúdez sobre los significados militantes que fueron acomodados a la pintura tras su terminación tanto por los críticos como por el propio Lam,¹⁴⁶ es claro que el hecho de representar deidades y toda clase de alusiones a la religión, cultura e historia de los afrocubanos en un contexto de fustigante racismo, puede considerarse un acto subversivo. En un ensayo sobre la obra de Lam el artista Robert Linsley describe así la acción llevada a cabo por Lam:

Su pintura es un ataque al colonialismo comparable al Cuaderno de Césaire [...] porque cualquier afirmación de africanidad hecha por un negro dentro del contexto colonial, era un acto de desafío.¹⁴⁷

La pintura de Lam hace aparecer aquello que en el orden social se le había asignado al espacio de lo no «visible» y lo no «decible». Hizo aparecer como discurso lo que era escuchado como ruido.

146 Bernal Bermúdez, María Clara, *Op. cit.*, p. 220.

147 Linsley, Robert, «Wifredo Lam: painter of negritude», *Op. cit.*, p. 532.



La Jungla, Wifredo Lam, 1943, gouache sobre papel [encolado] 239.4 x 229.9 cm



Mujer casi de espaldas, Wifredo Lam, 1944, óleo sobre papel, 107 x 84.8 cm



Mujer sobre fondo verde, Wifredo Lam, ca. 1942, óleo sobre papel, 106 x 84.2 cm



Presente eterno, Wifredo Lam, 1944, óleo sobre tela, 215.9 x 196.8 cm



Altar para Elegguá, Wifredo Lam, 1944, óleo sobre papel. 148 x 95 cm



Mesa en el jardín, Wifredo Lam, 1944, óleo sobre papel. 148 x 95 cm



La silla, Wifredo Lam, 1943, óleo sobre tela, 131 x 97.5 cm



La mañana verde, Wifredo Lam, 1943, óleo sobre papel, 180 x 125 cm

CONCLUSIÓN

Una primera conclusión es más bien una lección: el arte como un campo de estudio fue un terreno a veces fangoso en el que las palabras perdían fácilmente peso y densidad. El ejercicio de estudiar a Wifredo Lam parecía entonces innecesario, pero si esa cualidad es cierta, también lo es que el arte, como una actividad humana más, tiene además de una capacidad expresiva, capacidad crítica e incluso sediciosa, eso alentó este intento que dio sus propios resultados.

El objetivo del trabajo fue responder cómo podían explicarse algunas pinturas de Lam en el contexto cubano, no sus aportaciones formales —que fueron muchas para la pintura en Cuba y para el arte de Latinoamérica continental e insular—¹⁴⁸ sino ubicarlas discursivamente. Los años en los que Wifredo Lam regresó y fijó su estancia en Cuba entre 1941 y 1945, fueron años de fugaz estabilidad política y bonanza económica, pero precedidos por rápidos cambios sociales y políticos no exentos de violencia que modificaron el lugar que tenía la cultura del afrocubano dentro de la sociedad y los modos en que se establecían las relaciones raciales. Lo que ocurrió a lo largo de las primeras cuatro décadas de la República Neocolonial¹⁴⁹ fue un desplazamiento desde el rechazo de lo negro (afrofobia) hasta su aceptación, aunque acotada (afrofilia) y el reconocimiento de su saber y de su cultura como parte de lo cubano (lo nacional) que fue concretándose primero con la aparición del afrocubano como un sujeto social, una vez proclamados por la constitución de 1902 como ciudadanos y, después, en su aparición como sujetos de representación dentro del Movimiento Afro-

148 Lo cual ha sido ampliamente atendido por un nutrido grupo de especialistas, algunos de ellos los he mencionado en el capítulo I.

149 La República Neocolonial, tal como la historiografía cubana señala, abarca de 1902 a 1958.

cubanista. Este desplazamiento es, quizá, uno de los más importantes dentro del pensamiento cubano inscrito en un cambio de paradigmas que aconteció en toda la región latinoamericana y del Caribe con respecto a la herencia viva de África. Pero quienes impulsaron ese cambio fueron unos pocos intelectuales que debían hacer frente al prejuicio y la discriminación racial, hondamente arraigados en amplios sectores de la población, incluidos los propios afrocubanos. Ideas como la del «blanqueamiento» y la desafricanización, desarrolladas a lo largo del siglo XIX como sinónimo de progreso y modernización, prevalecieron y su práctica fue complementada con las políticas segregacionistas que los estadounidenses impusieron desde 1902. Cuando en la década de 1920 el grupo de avanzada artística que elocuentemente se denominó Minorista, (movimiento de expresión nacional, abiertamente político y comprometido socialmente), tomó los temas de la cultura popular y callejera de los negros cubanos para integrarlos en la música, la poesía, la pintura y la escultura -que hoy se llama afrocubanismo o Movimiento Afrocubanista- lo hizo para contrarrestar la disolución que la cultura local sufría como efecto de la colonización norteamericana, pero paralelamente logro vehicular el conflicto racial existente, cuya gravedad puede evaluarse por la represión y asesinatos contra los integrantes del Partido Independiente de Color en 1912. En términos generales hay una ambivalencia, pues si bien el movimiento contribuyó a la lucha de los afrocubanos por sus derechos al evidenciar que sus aportes eran imprescindibles en la comprensión de la cultura cubana, actualmente puede reconocerse que tanto artistas como pensadores que participaron en el movimiento no lograron distanciarse de los estereotipos y siguieron presentando a los afrocubanos como personas lascivas y exóticas sin cuestionar las condiciones sociales en que vivían.

En el ámbito político, a pesar de los derechos ganados en la Constitución de 1902 y reforzados en la de 1940, referidos al reconocimiento de su ciudadanía y la mejora de oportunidades laborales y educativas, los afrocubanos siguieron conformando la mayor parte de la clase pobre y su cultura siguió percibiéndose como inferior con respecto a la herencia cultural hispana o frente a los productos culturales norteamericanos.

Para cuando Lam regresó de su larga estancia, de casi dieciocho años en Europa, persistía un fuerte prejuicio y discriminación racial y la cultura de los negros ocupaba un lugar marginal, el Movimiento

Afrocubanista se había diluido y la corriente cultural predominante se desarrollaba alrededor de la revista *Orígenes* dirigida por José Lezama Lima. Los origenistas siguieron un camino inverso al de los artistas blancos del Movimiento Afrocubanista, pues buscaron con cierta obsesión la «pureza» de la influencia española en la cultura cubana de espaldas a la evidente presencia negra. Ellos dieron el tono a la década de 1940 que se caracterizó por un estrecho contacto con los modelos y la cultura europea de marcada herencia hispánica manteniéndose al margen de los temas políticos.

En este contexto en el que dignificar la cultura de los afrocubanos era quizá más difícil que luchar contra la idea de inferioridad racial, la pintura de Wifredo Lam adquiere su carácter contradiscursivo al colocar en plano de igualdad los acervos culturales de origen africano con respecto a los de origen blanco en sus pinturas. La aparición de la caña, el cuerpo femenino de rasgos negroides y *Elegguá* en su obra que hacen referencia a lo afrocubano, ignora el principio de desafricanización que seguía operando en el conjunto de la población e imponía a los afrocubanos el borramiento u ocultamiento de sus expresiones y de su legado cultural.

El poder enunciativo de la pintura de Lam se reforzó por el reconocimiento que él mismo había ganado como artista en la órbita del arte europeo. Era un autor reconocido, de modo que su pintura constituye una «voz» que participa no sólo en el espacio de la resistencia cultural, sino en lo que Jean Franco llama la lucha por el poder interpretativo,¹⁵⁰ porque si lo negro y el negro en la pintura cubana habían sido materia prima de relatos que no eran suyos, Lam representa la voz misma del afrocubano y no es un usufructuario de las formas pues en su pintura lo negro no es un elemento de inspiración sino que habla desde él, un ser consciente de su legado y del valor de éste y, por tanto, de su dignidad. También simboliza una nueva conciencia del afrocubano dolorosa y contradictoria, un negro de pie en un espacio que comenzó a abrirse desde las largas luchas de resistencia individual (cimarronaje) y colectiva (palenques). El arte de Wifredo Lam puede considerarse político porque evidencia la invisibilidad de lo negro en la cultura cubana, tanto cuando ésta se manifiesta como negación social

150 Franco, Jean, «Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 109-116.

como cuando es tomada en cuenta, pero se proyectan sobre ella valores negativos. Lam contribuyó, como las acciones de otros afrocubanos, a construir una imagen positiva de la cultura de los afrodescendientes dentro del contexto cubano de la década de 1940

Hoy, aunque legalmente han desaparecido, el racismo y el prejuicio racial en Cuba persisten en el espacio privado de la vida social.¹⁵¹ Que la Organización de las Naciones Unidas designara al 2011 como el *Año Internacional de los Afrodescendientes* es síntoma de que la discriminación no se ha erradicado, debe admitirse que hay una epidemia de prejuicios relacionados con el color de la piel. La pregunta es si el arte puede combatir los estragos de siglos de racismo o si puede combatir el desprecio que algunos negros sienten sobre sí mismos, si puede subvertir un orden explicativo dado, si puede subvertir la mirada de la supremacía blanca y hacernos ver que la raza es una construcción de la modernidad europea.

Muchas preguntas y dudas surgen en torno a la relación del arte y su papel en las relaciones raciales y muchas otras sobre la pintura de Lam, pero un tema al que inesperadamente da pie este trabajo es el de una revisión historiográfica en la que se develan distintas narrativas mediante las cuales es posible seguir el proceso de cómo cambió la concepción sobre su pintura.

151 La discusión actual de ello es permanente, como lo destacan artículos del dossier «Afrodescendiente» de *La Jiribilla*, [http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n529_06.html]. Donde se puede leer a Mabel Machado: «Coordenadas culturales para (re) pensar la problemática del racismo»; Fernando Martínez Heredia: «El racismo es una naturalización de la desigualdad entre las personas»; Rodrigo Espina: «Color de la piel y educación en la Cuba actual» entre otros.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Afro-Cuban voices: on race and identity in contemporary Cuba*, PEDRO PÉREZ SARDUY y JEAN STUBBS (eds.), Gainesville, University of Florida, 2000.
- ARREDONDO, ALBERTO, *El negro en Cuba: ensayo*, La Habana, Editorial Alfa, 1939.
- BERNAL, BERMÚDEZ, MARÍA CLARA, *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2006.
- Caribe imaginado: visiones y representaciones de la región*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, UNAM, Mora, 2009.
- CARPENTIER, ALEJO, *Obras completas. Conferencias*, México, Siglo XXI, 1983, tomo 14.
- CÉSAIRE, AIMÉ, *Discurso sobre el colonialismo*, (introd. Immanuel Wallerstein), Madrid, Tres Cantos, Akal, 2006.
- Catálogo de la exposición Wifredo Lam: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 29 de septiembre -14 de diciembre de 1992*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pp. 21-41.
- DUNO GOTTEBERG, LUIS, *Solventando las diferencias: la ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- FERNÁNDEZ ROBAINA, TOMAS, *El negro en Cuba 1902-1958: apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1994.
- FOUCHET, MAX POL, *Wifredo Lam*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
- FUENTE, ALEJANDRO DE LA, *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*, Madrid, Colibrí, 2000.
- GASCH, SEBASTIÁN, *Wilfredo Lam a París*, Barcelona, Poligrafía, 1976.
- GUANCHE, JESÚS, *Procesos etnoculturales de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

- GIDDENS, ANTHONY, *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- GUIRAO, RAMÓN, *Órbita de la poesía afro cubana*, 1928-37, La Habana, Ucar, García y cía. 1938.
- GUTIÉRREZ, PÉREZ JOSÉ y OFELIA FLORES VALDÉS, *Eduardo Abela*, La Habana, Ciencias Sociales, 2005, (colección Arte Cubano-Pintores).
- HELG, ALINE, *Our rightful share: the Afro-Cuban struggle for equality, 1886-1912*, Chapel Hill, Carolina del Norte, University of North Carolina, 1995.
- HUNG HUI, JUAN, *Chinos en América*, Madrid, Mapfre 1992.
- IZNAGA BEIRA, DIANA, *Transculturación en Fernando Ortiz*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989.
- Lam en Cuenca y la Cuenca de Lam* (CARMEN PÉREZ GARCÍA y MIGUEL ÁNGEL LÓPEZ GUERRERO coord.) La Mancha, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- LECLERQ, CÉCILE, *El lagarto en busca de identidad. Cuba: Identidad nacional y mestizaje*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004.
- LEIRIS, MICHEL, *Wifredo Lam*, Milano, Fratelli Fabbri, 1970.
- LEO, OCTAVIO DI, *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil. 1889-1969*, Madrid, Colibrí, 2001.
- MARTÍ, JOSÉ, *Obras Completas* [recurso electrónico], La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2007, (Colección digital).
- MARTINEZ, JUAN A., *Cuban art and national identity: The vanguardia painters, 1927-1950*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.
- MOORE, ROBIN, *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002.
- MOSQUERA, GERARDO, *Contracandela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1993.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, *Wifredo Lam*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- NOCEDA, JOSÉ MANUEL, *Wifredo Lam. La cosecha de un brujo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- Orígenes y la Vanguardia cubana. Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Moderno, 2000.
- ORTIZ, FERNANDO, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, La Habana, Jesús Montero, 1940.

- _____, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, Cuba, Ministerio de Educación/Dirección de Cultura, 1950.
- PÉREZ DE LA RIVA, JUAN, *Contribución a la historia de la gente sin historia*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974, p. 247.
- Plástica del Caribe: ponencias de la Conferencia Internacional, II Bienal de La Habana*, 1986, La Habana, Letras Cubanas, 1989, (Giraldilla)
- RANCIÈRE, JACQUES, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma d Barcelona, 2005.
- _____, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- ROJAS MIX, MIGUEL, *Cultura afroamericana: de esclavos a ciudadanos*, Madrid, Anaya, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1988 (Biblioteca Iberoamericana).
- Santería aesthetics in contemporary Latin American art* (ed. ARTURO LINDSAY) Washington, Smithsonian Institution, 1996.
- SANTÍ, ENRICO MARIO, *Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación*, Madrid, Colibrí, 2002.
- STOKES SIMS, LOWERY, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982, U.S.A.*, University of Texas Press, 2ª ed., 2003.
- Sobre Wifredo Lam: ponencias de la Conferencia Internacional, 1ª Bienal de La Habana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- TESTA, SILVINA, *Como una memoria que dura: cabildos, sociedades y religiones afrocubanas de Sagua la Grande*, La Habana- Bogotá, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, Ediciones La Memoria, 2004.
- THOMAS, HUGH, *Historia contemporánea de Cuba: de Batista a nuestros días* (trad. Neri Daurella), Barcelona, Grijalbo, 1982.
- TRABA, MARTA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- TUSELL GÓMEZ, JAVIER, *Arte, historia y política en España, 1890-1939*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Visiones sobre Lam. Fernando Ortiz*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2002.
- Wifredo Lam, 1902-1982: Obra sobre papel Colección Museo Nacional Palacio de Bellas Artes Habana Cuba*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1992.
- Wifredo Lam and his contemporaries, 1938-1952*, Catálogo de la exposición Studio Museum in Harlem, 6 de diciembre de 1992- 11 de abril de 1993, New York, Studio Museum in Harlem, 1992.

WILLIAMS, ERIC, *De Colón a Castro: La historia del Caribe 1492-1969*, México, Instituto Mora, 2009.

REVISTAS

ACHUGAR, HUGO, «La política de lo estético», *Nueva Sociedad*, núm. 116, 1991, pp. 122-129.

ALVARADO RAMOS, JUAN ANTONIO, «Relaciones raciales en Cuba. Notas de investigación», *Temas*, núm. 7, 1996, pp. 37-43.

BENJAMIN, JULES ROBERT, «The Machado and Cuban Nationalism, 1928-1932», *The Hispanic American Historical Review*, núm. 1, febrero 1975, pp. 66-91.

GONZÁLEZ, ÁNGEL y JOSÉ VEIGAS, «Una pistola para el cabello blanco» *El caimán barbudo*, núm. 157, 1981, pp.16-17 y 26.

GUANCHE PÉREZ, JESÚS, «Avatares de la transculturación orticiana», *Temas*, núm. 4, octubre-diciembre, 1995, pp. 121-128.

LINSLEY, ROBERT, «Wifredo Lam: painter of negritude», *Art History*, vol. 11 no. 4, December 1988, pp. 527-544.

PAREDES, DIEGO, «De la estetización de la política a la política de la estética», *Revista de Estudios Sociales*, diciembre, 2009, pp. 91-98.

PEREIRA, MANUEL, «Lam, hijo del Caribe» [entrevista], *El caimán barbudo*, núm. 116, 1977, pp.109-115.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

<http://www.christies.com>

<http://www.wifredolam.net>

<http://memorandumvitae.blogspot.com>

<http://pares.mcu.es/cartelesGC>

LISTA DE IMÁGENES

(en orden de aparición)

1. Firma de Lam
2. Mapa de Cuba
3. Fotografía de Yam Lam, *ca.* 1920.
4. *Retrato de Yam Lam*, Wifredo Lam, 1914, lápiz sobre papel, 14 x 11 cm, col. del artista.
5. Fotografía de Ana Serafina Castilla Lam, *ca.* 1940
6. Fotografía de Ma'Atoñica Wilson, *ca.* 1900.
7. Wifredo Lam con Eva Piriz delante del Museo de Prado en Madrid, 1929
8. *Libertat!*, Carles Fontserè, *ca.* 1936-1939, 140 x 100 cm
9. *Victoria hoy más que nunca*, JoshepRenau, 1938, 99 x 69 cm
10. Fotografía de Wifredo Lam y Helena Holzer, Marsella, 1941
11. Fotografía de Wifredo Lam en su estudio de París, 1940
12. *Sin título* [campesina española], Wifredo Lam, 1925, dibujo en sepia, 60 x 45 cm, col. Particular, Madrid, España
13. *Casas colgadas III* [Paisaje Cuenca], Wifredo Lam, 1927, óleo sobre tela, 94 x 118 cm, col. particular, Santo Domingo, República Dominicana
14. *Composición II*, Wifredo Lam, 1931, óleo sobre tela, 75.5 x 70.5 cm, col. particular [dedicada: A mi amigo José Mayoral]
15. *La Guerra Civil Española*, Wifredo Lam, gouache sobre papel, 210.8 x 236.2 cm, col. particular, Caracas, Venezuela
16. *La ventana*, Wifredo Lam, 1936, óleo sobre tela, 97 x 76 cm, col. particular, Ginebra, Suiza
17. *Madre e hijo*, Wifredo Lam, 1939, gouache sobre papel, 104.1 x 74.3 cm, col. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.
18. *El despertar*, Wifredo Lam, 1938, gouache sobre papel, 105 x 75 cm, col. particular, París, Francia
19. *Padre e hijo*, Wifredo Lam, 1938, gouache sobre papel, 105 x 75 cm, col. particular, París, Francia
20. *Mujer en violeta*, Wifredo Lam, *ca.* 1938, gouache sobre tela, 95.3 x 65.4 cm, col. particular
21. *Sin título* [Ilustración para *Fata Morgana*], Wifredo Lam, 1940-41, tinta sobre papel, 14 x 20.3 cm, col. particular
22. *Sin título* [Ilustración para *Fata Morgana*], Wifredo Lam, 1940-41, tinta sobre papel, 14 x 20.3 cm, col. particular
23. Fotografía de Wifredo Lam, *ca.* 1912
24. Fotografía de *Soldados mambises*, Anónimo, s/f, Biblioteca Nacional José Martí de Cuba

25. Fotografía del Partido Independiente de Color s/f
26. *Diablito*, Patricio de Landaluze, s/f, óleo sobre tela, 35.5 x 27 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
27. *El triunfo de la Rumba*, Eduardo Abela, 1928, óleosobre tela, 65 x 54 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
28. *Guajiros*, Eduardo Abela, 1938, óleo sobre tela, 84 x 71 cm, Museo Nacional de Cuba, La Habana, Cuba
29. *Gitana tropical*, Víctor Manuel, 1929, óleo sobre madera, 46.5 x 38 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
30. *El rapto de las mulatas*, Carlos Enríquez, 1938, óleo sobre tela, 162.4 x 114.5 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
31. *Campesinos felices*, Carlos Enríquez, 1938, óleo sobre tela, 122 x 89 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
32. *Virgen del Cobre*, Carlos Enríquez, ca. 1933, óleo sobre tela, 72 x 50.5 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
33. *Sin trabajo*, Alberto Peña, 1937, óleo sobre madera, 59.5 x 44.5 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
34. Fotografía de Teodoro Ramos Blanco (centro) delante de *Heroísmo Materno*, 1928
35. Fotografía de Wifredo Lam a su llegada a Cuba, 1942
36. *Interior del cerro*, Rene Portocarrero, 1943, óleo sobre madera, 71 x 57 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
37. *Peces*, Amelia Peláez, 1943, óleo sobre tela, 114.5 x 89.2 cm
38. Fotografía de Wifredo Lam en su estudio, Cuba, 1943
39. *La Jungla*, Wifredo Lam, 1943, gouache sobre papel [encolado] 239.4 x 229.9 cm, col. Museo Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.
40. *Mujer casi de espaldas*, Wifredo Lam, 1944, óleo sobre papel, 107 x 84.8 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
41. *Mujer sobre fondo verde*, Wifredo Lam, ca. 1942, óleo sobre papel, 106 x 84.2 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
42. Fotografía de algunos Elegguás
43. *Presente eterno*, Wifredo Lam, 1944, oleosobre tela, 215.9 x 196.8 cm, Rhode Island School of Design Museum, Providence, E.U.A.
44. *Altar para Elegguá*, Wifredo Lam, 1944, óleo sobre papel. 148 x 95 cm, col. particular, París, Francia
45. *Mesa en el jardín*, Wifredo Lam, 1945, óleo sobre papel. 148 x 95 cm, col. particular, París, Francia
46. *La silla*, Wifredo Lam, 1943, óleo sobre tela, 131 x 97.5 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba
47. *La mañana verde*, Wifredo Lam, 1943, óleo sobre papel, 180 x 125 cm, col. particular, Bruselas, Bélgica

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la Mtra. Gabriela Ugalde por permitirme participar en el seminario de titulación organizado por ella y por su confianza en el trabajo. A Roberto Machuca, compañero de travesía, por compartir conmigo su conocimiento acerca de América Latina, por su lectura atenta y correcciones a las versiones del texto, pero sobre todo, por su paciencia e impulso para llegar al final. Al Mtro. Jorge Castañeda Zavala por el apoyo para la obtención de bibliografía especializada sobre el tema y su confianza inquebrantable en mí. A Mariana Solís por las correcciones a la redacción. A Fernando González, quien estuvo a cargo del cuidado y diseño editorial, por su presencia en la salida y la meta de esta carrera.

A Leticia Ruiz, mi guía, por su apoyo; a Dolores, mi madre, pues sin su trabajo en casa no hubiera sido posible dedicar horas a la lectura. A Ihonatan, Israel y Alberto.

También gracias a todos los que recorrieron este largo camino conmigo y a quienes conocí en él y soportaron mis largas horas de angustia.

