

Wifredo Lam y el surrealismo sincrético

May Lorenzo Alcalá

Cuando el surrealismo ya languidecía, entre 1939 y 1940, iba a ser revitalizado por dos transfusiones: las obras de Picasso inscritas en esa corriente, el *Guernica* incluido, y los aportes de la segunda leva de artistas que se dejó seducir por André Breton. Esta se concentra en Marsella, lejos pero cerca de la París amenazada, e incluye a personajes tan exógenos como el chileno Roberto Matta y el cubano Wifredo Lam, entre otras cosas porque, como dice Catherine David, el movimiento anda a la búsqueda de un segundo aliento y lo hallará en los cuarenta en las Américas, las Antillas, Oceanía...¹.

Es posible que esa búsqueda de exotismo no fuera nada más que una actitud frívola y exhibicionista de André Breton, que tenía la tendencia de todo patriarca vanguardista; como Marinetti, que tildó de futurista a Emilio Pettoruti –quien efectivamente tuvo una etapa previa al cubismo sintético, cercana a esa corriente– y a Jorge Luis Borges cuando éste cultivaba el ultraísmo, el poeta de *Fata Morgana* no se turbará al calificar de surrealista a Aimé Césaire –a quien descubre en Martinica, a través de la revista *Tropiques*, de la que se hará frecuente colaborador–, al arte haitiano cuando, en Puerto Príncipe tome contacto con la pintura vinculada al culto vudú, y a Frida Kahlo, quien rechazó su invitación a exponer con los surrealistas en 1936.

Aún así, no debe descartarse que Breton tuviera también la percepción de que el automatismo podía enriquecerse a partir de bases culturales diferentes de la europea; en este sentido el aporte de los dos latinoamericanos es sumamente apreciable ya que el chileno Matta, junto con Gordon Ford, plantearía la búsqueda de los mundos interiores que subyacen más allá de los sueños y que nunca fueron vistos con anterioridad; quiso y logró dar forma a ese invisible universo de la mente que definió como morfologías psicológicas, una idea completamente nueva para el surrealismo, un giro conceptual que el propio Breton definiría como automatismo absoluto y a su producto como surrealismo abstracto².

¹ Catherine David, La invención del nuevo mundo, en Wifredo Lam, Obras sobre papel, Fundación la Caixa, Barcelona, 1993.

² Josefina Alix, Matta y España, la tierra de un hombre, en Matta, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Caixa Catalunya, 1999.

Matta se deshace de la imposición de representar los sueños para pintar su paisaje mental o interior, en tanto que Wifredo Lam acusa el impacto del retorno a Cuba, en 1941, y de sus sucesivos viajes a Haití, en 1944 y 1946, y elabora un discurso de resistencia a la visión europea desde la cultura afroamericana. Sus obras maduras son el producto de la mimesis³, de un juego de espejos enfrentando la iconografía ancestral cubana a las pautas estéticas occidentales y la síntesis artística de ambas, al inconsciente colectivo de su pueblo.

Un hombre de dos mundos

Wifredo Lam nació en 1902, en Sagua la Grande, una pequeña población en el medio de la isla de Cuba, en el seno de una familia doblemente mestiza: su padre era chino y su madre mulata. Una tía santera lo introdujo en los ritos de la religión sincrética, es decir que desde temprano incorporó, aunque fuese inconscientemente, la idea de resistencia a las imposiciones de la cultura dominante y sintió en carne propia la condena de la pertenencia incompleta.

Desde allí, de la pequeña aldea comenzó un largo periplo que no terminaría hasta su muerte: recibió formación académica en La Habana, de allí viajó a Madrid donde vivió y pintó⁴ hasta la victoria de las tropas franquistas; entonces cruzó a Francia y se encontró con Picasso y Breton quienes, junto con el Museo del Prado y sus tesoros, fueron los maestros que lo dotaron de instrumental técnico y estético.

La toma de Francia por los alemanes lo devuelve a las Antillas, junto a otros artistas que huyen de la Europa en guerra, y el reencuentro con su cultura original le potencia una expresividad que estaba adormecida. Cuba y Haití, la santería y el vudú, el mestizaje y el monadismo, la utopía⁵ y la resistencia le darán un nuevo contenido a sus obras, contenido que se seguirá enriqueciendo de las mismas fuentes aunque esté en París o en Nueva York.

Si la obra de Lam acusa «influencias surrealistas en cuanto a realización artística e ideas (... y) en la fusión del espacio y las formas pudiera considerarse más hija del cubismo»⁶, la ideología subyacente y, posiblemente, el

³ Charles Merewether, En la encrucijada del modernismo, en Wifredo Lam, Obras sobre papel, Fundación la Caixa, Barcelona, 1993.

⁴ Obras sobre la guerra civil, Colección Privada. Caracas

⁵ May Lorenzo Alcalá, La utopía latinoamericana en Xul Xolar, Matta y Lam, Fundación Pan Clu-Museo Xul Solar, Buenos Aires, 1999.

⁶ Catherine David, op. cit.

método utilizado para extraer el inconsciente colectivo y plasmarlo en arte serán desde entonces afroamericanos.

De la subjetividad al inconsciente colectivo

Para un artista latinoamericano –y para todos los procedentes de la periferia–, especialmente para aquellos que han recibido una mayor influencia europea o norteamericana, la subjetividad es un arma esencial para defenderse de las fuerzas centrífugas que lo arrastran hacia los países centrales. En ese sentido, en Lam no hubo un desarrollo permanente de lo que se llamaría un estilo propio, sino un zig-zag estilístico –del cubismo al surrealismo y entre ambos a la vez.

Aún en la obra previa a su vuelta a Cuba, los temas y analogías entre figuras humanas y otros seres de la naturaleza eran el resultado de su voluntad de crear un lenguaje de formas míticas procedentes del inconsciente; voluntad abonada, en lo consciente, por la exaltación del primitivismo –africano o de Oceanía– que habían puesto de moda los cubistas. Pero en los dibujos y pinturas de los cuarenta lleva el método surrealista –el automatismo– al límite. En este sentido, Merewether desarrolla una compleja e interesante tesis sobre el proceso creador de Lam a partir de su retorno al Caribe, donde hace suyo el proyecto intelectual de los antropólogos Fernando Ortiz y Lydia Cabrera para la reivindicación y reinención de una identidad nacional de base popular. Dice que «pudo haberse transformado en un agente de Occidente o, como aquel personaje de Joseph Conrad que compartía los secretos, en un agente doble de la cultura afrocubana»⁷.

Ni lo uno ni lo otro; Lam eligió utilizar los secretos occidentales para, a caballo de ellos, desvelar los secretos ancestrales. Como vuelto al regazo de su tía santera, el artista descubre el complejo potencial que implica su posición de artista afroamericano formado en Europa. Y ese potencial, paradójicamente, no se asienta en la subjetividad sino, más bien, en el inconsciente colectivo afrocaribeño.

Los autores mencionados, Catherine David y Charles Merewether, sólo sugieren la influencia que puede haber tenido el paso de Lam por Haití. Debemos recordar que el cubano tiene su primer acercamiento a la Española en 1944, cuando viaja con Breton, pero en 1946 vuelve a esa isla, donde permanece seis meses. En ese periodo todavía estaban activos los

⁷ Merewether, op. cit.

tres patriarcas de la pintura ritual haitiana: Héctor Hippolite, Saint Brice, ambos *hougán*⁸, y Prefete Duffaut, que decía pintar por posesión divina y es, justamente, en 1946, cuando se produce la liberación del vudú, cuya práctica había permanecido sumergida por las sucesivas proscripciones a que lo sometieran el estado, la iglesia católica y la protestante.

En contraposición, el falso *naïf*, surgido a partir de 1943, cuando se generalizan las escuelas de arte ingenuo –*contradictio in terminis*– a iniciativa del acuarelista norteamericano Dewitt Peters⁹, no había adquirido aún el impulso que lo llevaría a convertirse en *souvenir* característico, tanto en las calles de Puerto Príncipe, como en las de Santo Domingo o Nueva York. Por ello no es arbitrario pensar que el contacto de Lam con la pintura ritual haitiana puede haberle influido más allá de la iconografía y que el método de los *hougán* haya alumbrado el camino para la apelación a zonas más complejas del inconsciente.

Hay una experiencia colectiva más reciente que nos permite aventurarnos por ese camino: la del grupo *Saint Soleil*, liderado y orientado por Tiga (Jean Claude Garoute), un artista haitiano hoy reconocido internacionalmente. En la década del setenta, en su taller de las afueras de Puerto Príncipe, respondió al interés de los lugareños –campesinos iletrados en su mayoría– por sus pinturas, pinceles y el barro para cerámicas, facilitándoles materiales con los que realizaban piezas de arte vinculado al culto vudú. Este *arte bruto* –que hubiera fascinado a Picasso– representa, aún hoy, y sin proponérselo, la resistencia al falso naïf.

Con un procedimiento cercano al automatismo de los surrealistas, Tiga logró que sus seguidores apelaran, no ya al inconsciente individual, sino al inconsciente colectivo de su pueblo, fuertemente amarrado a la simbología y tradiciones del vudú. Más tarde y hasta la actualidad, Tiga mantiene un grupo en Puerto Príncipe de composición mucho más heterogénea, ya que lo integran haitianos y extranjeros, a los que convoca solamente a sacar lo que tienen dentro (sic). Los resultados son muy diferentes, justamente por las diversas bases culturales de las que surgen, pero mantienen una frescura y espontaneidad notables.

Si bien el procedimiento del grupo de Tiga es menos complejo que el utilizado por Lam, no puede sino asociárselo y hace pensar que, efectivamente, el paso del artista cubano por Haití en los años 1944 y 1946 debe haber sido determinante para la elaboración de su obra posterior. Porque,

⁸ Hougan, *sacerdote vudú*.

⁹ No puede ignorarse la influencia benéfica que han tenido el desarrollo y la generalización del llamado arte naïf haitiano como fuente de recursos para muchos de los habitantes de ese país. Sin embargo, debe señalarse que se trata sólo de una artesanía con técnicas adquiridas.

como dice Merewether, durante esa etapa, Lam parece haber logrado el equivalente pictórico de la iniciación y el trance¹⁰.

El aporte de Lam al surrealismo es mucho más rico de lo que se ha evaluado hasta ahora; no sólo consigue someter los cánones europeos a la mirada paródica latinoamericana –a la manera de Estanislao del Campo en la poesía gauchesca argentina– y deglutir lo europeo y afrocaribeño, para regurgitar un producto modificado químicamente –a la manera de la antropofagia de Oswald de Andrade– sino que subvierte el automatismo al sacarlo de la estricta apelación a lo subjetivo, para desbordarlo en el inconsciente colectivo del pueblo afrocaribeño.

Lam y la construcción de una utopía latinoamericana

Las vanguardias históricas fueron utópicas por su propia naturaleza: el objetivo era cambiar de raíz la concepción del arte, lo que significaba cambiar el mundo; pero no siempre tuvieron una posición muy clara respecto de cómo sería ese mundo modificado por el arte. En algunos casos, se expresaron a favor de movimientos políticos –el fascismo o la revolución soviética– pero no como parte de su estética¹¹ sino como ideología más o menos grupal.

América tampoco fue un territorio de elaboración de nuevas concepciones utópicas sino, en todo caso, escenario para la experimentación de las elaboradas en Europa¹²; sin embargo Lam, junto con Matta y el argentino Xul Xolar, a quien los primeros nunca conocieron, construyó, pieza por pieza, a la manera de un rompecabezas cuya estructura final nadie conocía, una utopía latinoamericana¹³.

Ella gira en torno a tres ejes fundamentales: las adaptaciones del cuerpo humano, la dilución de los límites entre los reinos de la naturaleza y la anticipación de mundos futuros. El último no tiene aportes de Lam porque, como dice Faith Smith¹⁴ «su proyecto era una construcción que, de manera establecida, pretendía contener la esencia del pasado y sus atributos», pero los dos primeros pueden detectarse fácilmente en el conjunto de su obra posterior al retorno al hogar. Sus adaptaciones del cuerpo humano tienden a darle mayor funcionalidad, a colaborar con la evolución prestándole ideas, a corregir las imperfecciones de la naturaleza.

¹⁰ Op. cit.

¹¹ *El movimiento que se acercó más a ello fue el futurismo, con la funcionalidad que le otorgó a la guerra.*

¹² *May Lorenzo Alcalá, capítulo Sao Francisco en Islario, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.*

¹³ *May Lorenzo Alcalá, op. cit., en 5.*

¹⁴ *Faith Smith, en Wifredo Lam, Obras sobre papel, Fundación la Caixa, Barcelona, 1993.*

La obra *Los invitados*, de 1966, es un buen ejemplo de esa vocación de semidiós. En ese cuadro pueden verse manos como pinzas, cabezas de diversas formas de acuerdo a las necesidades de la posición y pies enormes para balancear el desarrollo lateral de los cuerpos. Es legítimo argumentar que estas modificaciones, en Lam, responden al interés de representar deidades yorubas u orishás, pero ello no invalida la evidencia de que, dios semejante a hombre, los visualizase con esas conformaciones.

La fusión de animales y vegetales con humanos representa muchas veces, en Lam, una iconografía religiosa: la *Mujer caballo* de 1942 no es una obra aislada, sino una temática que se repite abundantemente, porque representa un estadio en la práctica religiosa de la sanación. En cambio, en *La jungla*, de 1943, obra paradigmática por excelencia, se desvela la otra intencionalidad que subyace en muchas más: los hombres en fila, apretados y estrechos, obligados a no ocupar el espacio de los cuerpos, se mimetizan en plantas y palmeras para convertirse en selva, con la doble lectura que ello habilita.

En otras dos obras de gran tamaño, *El tercer mundo*, de 1965 –donada por el artista al pueblo de Cuba y que preside la sala dedicada a él en el nuevo Museo de Arte Cubano de La Habana– así como *Huracán* de 1945, las figuras humanas se traspasan en pájaros y plantas y dan una idea clara de la concepción de un mundo donde no hay límites entre los reinos de la naturaleza.

El nuevo mundo aparece así, en Lam, como el lugar donde la creación no está acabada: un camino que se recorre todavía y desde donde se mira a Occidente como los niños observan a los padres: con sabiduría primordial, desconfianza en las verdades que les cuentan, amor y temor, deseo de imitación y, a la vez, rechazo por sus pautas de conducta.

Tanto por enriquecimiento del automatismo, que apelaría en Lam al inconsciente colectivo, como por la estructuración conjunta –con Matta y Xul Solar– de una utopía latinoamericana, autónoma y original, Wifredo Lam ocupa un lugar, en las artes plásticas universales, mucho más sustantivo que por el exotismo de sus imágenes, exotismo no siempre comprendido, que le ha llevado a las salas de los museos de mayor prestigio del mundo.