

Espacio americano y teoría europea. Diálogos en literatura y pintura

Cristina Elgue-Martini

RESUMEN

En un primer momento, el artículo se aproxima a la poética de Alejo Carpentier entendida como resultado de procesos de transculturación que consideran los contactos transoceánicos del escritor con las vanguardias europeas, en especial, con el movimiento surrealista francés, y con la antropología. En un segundo momento del análisis, se consideran las pinturas de Wilfredo Lam de los 1940's desde los postulados de "lo real-maravilloso" de Carpentier y se las hace dialogar asimismo con la obra de Jackson Pollock producida en las décadas de 1930 y 1940. Tanto la obra de Lam como la de Pollock manifiestan procesos de transculturación en las que la psicología profunda de Carl Jung constituye un elemento insoslayable, lo mismo que el surrealismo y el cubismo.

Palabras clave: Alejo Carpentier - Wilfredo Lam - Jackson Pollock - espacio americano - teoría europea

ABSTRACT

Primarily, the article approaches Alejo Carpentier's poetics understood as the result of processes of transculturation that incorporate the author's transoceanic contacts with the European avant garde movements, mainly French surrealism, and anthropology. Secondly, the analysis considers the paintings produced by Wilfredo Lam in the 1940's following the principles of Carpentier's magic realism and next compares them with Jackson Pollock's production of the 1930's and 1940's. Both Lam's and Pollock's work shows processes of transculturation in which Carl Jung's deep psychology, as well as surrealism and cubism, are essential constitutive elements.

Keywords: Alejo Carpentier - Wilfredo Lam - Jackson Pollock – American space – European theory

Introducción

En esta presentación, aspiro, en un primer momento, a realizar una aproximación a la poética de Alejo Carpentier, entendida como resultado de procesos de transculturación que consideran los contactos transoceánicos del escritor con las vanguardias europeas, en especial con el movimiento surrealista francés, y con la antropología. En un segundo momento del análisis, me propongo considerar las pinturas de Lam de los años 40 desde los postulados de "lo real-maravilloso" de Carpentier y hacerlas dialogar, asimismo, con la obra de Jackson Pollock, producida en las décadas de 1930 y 1940. Tanto la obra de Lam como la de Pollock manifiestan procesos de transculturación en las que la psicología profunda de Carl Jung constituye un elemento insoslayable, igual que el surrealismo y el cubismo.

1-El campo literario

Alejo Carpentier (1904-1980)



Aunque *El reino de este mundo* (1949) es uno de los primeros relatos mágico-realistas que adquirieron valor paradigmático, más que al relato mismo, quiero dedicarme al análisis del prólogo, debido a que, en él, Carpentier define la nueva estética. Comienza por caracterizar "lo real-maravilloso" en los siguientes términos:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (11)

Carpentier señala, en esta definición, dos fuentes en la gestación de "lo real-maravilloso": la realidad y la exaltación del espíritu, que remiten, respectivamente, al objeto y al sujeto. Consideremos primero el objeto. Según el autor, la realidad americana tiene carácter maravilloso tanto en su geografía y en su historia, como en la mentalidad de sus pueblos; pero ¿qué entiende Carpentier por una realidad maravillosa? Aplicado a la geografía, el epíteto alude a la "magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de formas de nuestra naturaleza -con todas sus metamorfosis y simbiosis" (10); con respecto a la historia, "lo real-maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente" (12); referido finalmente a la mentalidad de los pueblos hispanoamericanos, lo maravilloso apunta a lo que los antropólogos, a falta de mejor denominación, llamaron por esa época "mentalidad primitiva" o "arcaica". En otras palabras, la realidad del escritor mágico-realista no es ya la realidad de cuño positivista. Se trata ahora de una realidad mágica, pero mágica no en el sentido con que el término había sido utilizado por los críticos europeos de la década del veinte -para aludir a una cualidad espiritual o ideal de la realidad-, sino específicamente con el significado que le atribuyen los antropólogos al describir la mentalidad primitiva.

Brevemente, y basándome en Lucien Lévy-Bruhl¹, la magia surge del carácter "místico" de este tipo de mentalidad, debiendo entenderse por "mística", "la croyance à des forces, à des influences, à des actions imperceptibles aux sens, et cependant réelles" (30)². Para el primitivo, toda realidad está penetrada de misticismo y en virtud de la *ley de participación*, que rige los vínculos de sus representaciones colectivas, en estas representaciones colectivas de la mentalidad primitiva, "les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être, d'une façon incompréhensible pour nous, à la foi eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes" (77). Esta es la llamada participación vivida, a la que sucede la participación representada, estadio en el que, según Lévy-Bruhl, las fuerzas místicas se encarnan en seres más o menos divinos, surgiendo de esta manera los mitos y los símbolos.

Este carácter "mágico" o "místico" de la mentalidad primitiva desde la que se aprehende la realidad es lo que permite dar cuenta de las principales características del "realismo mágico americano", donde el milagro en el desarrollo de las acciones, la presencia de una naturaleza mimética y orgánica donde se confunden orden y grado de

¹ Aunque en sus ensayos Carpentier no hace referencia a Lévy-Bruhl, teniendo en cuenta el interés del escritor cubano por los temas antropológicos y que su estadía en París transcurre entre 1928 y 1939, no debe descartarse la posibilidad de que conociera la obra del sociólogo y antropólogo francés.

² Resulta claro que el adjetivo no está utilizado con el contenido adjudicado al misticismo religioso de nuestras sociedades.

los objetos, plantas, animales y seres humanos se explica no en términos de una "desrealización", sino como consecuencia de la realidad antropológica del referente.

En efecto, en lo que respecta a la concepción y valoración del mundo natural, la naturaleza distinta y antagonista del hombre de la novela realista-naturalista americana se transforma en un mundo animado, esencial y afectivamente unido al hombre. En lo que se refiere al desarrollo de las acciones, el milagro, que había sido eliminado por la novela naturalista, encuentra ahora un lugar privilegiado. Claro que empleo "milagro" desde la perspectiva racional occidental, ya que, considerado desde la mentalidad del hombre de esta narrativa, el milagro tiene una explicación antropológica. Como lo indica Carpentier en el Prólogo de *El reino de este mundo* "pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución" (12). También, la realidad antropológica del referente explica la presencia del mito y el símbolo -correspondientes al estadio de la participación representada, según Lévy-Bruhl-, que en la narrativa mágico-realista sustituyen a la alegoría del realismo-naturalismo.

Dije que "lo real-maravilloso" tiene dos fuentes: el objeto, al que acabo de referirme, y el sujeto. Con respecto al segundo, según Carpentier, para percibir "las inadvertidas riquezas de la realidad" es necesaria "una exaltación del espíritu": "la sensación de lo maravilloso presupone una fe" (11). Ahora bien, la fe que les permitió captar esa "inesperada alteración de la realidad (el milagro)" no se manifestó espontáneamente en los escritores hispanoamericanos de la generación de Carpentier; fue, por el contrario, en gran medida, el fruto de medulosas investigaciones acerca de "las realidades sincréticas"³ de la América mestiza y, al mismo tiempo, de la experiencia surrealista.

A pesar de que el prólogo de *El reino de este mundo* es acerbamente crítico del movimiento de Bretón, Carpentier nunca dejó de reconocer la importancia que tuvo el surrealismo en su formación intelectual y artística. Recordemos que fue miembro del grupo surrealista desde su llegada a París en 1928 y que, aunque en 1930 se unió a los disidentes que firmaron el virulento manifiesto contra Bretón, la ruptura con la escuela no significó para Carpentier el rechazo de sus postulados. Los artículos sobre pintores vanguardistas -Francis Picabia, Alberto Martini, Per Krogh, Giorgio de Chirico- que escribió para la revista *Social* de La Habana durante su estada en París muestran ya un explícito reconocimiento al movimiento, ya influencias ideológicas o estéticas del mismo. Mucho más tarde, en una entrevista de Luis Harss, Carpentier expresa su deuda para con el surrealismo. Así registra Harss la evaluación que Carpentier realizaba en los 60 a propósito de la época de su estada en París:

Lo carcomía el deseo de expresar el mundo de América, de hacer que sus riachuelos perdidos afluyeran a la mar. Agradece a los surrealistas su despertar del sueño milenarío⁴; ellos le revelaron su verdadera imagen. Los que habían viajado a América, a México en particular, habían vuelto con flamantes noticias de las viejas civilizaciones. Acaso el interés que sentían por lo primitivo no tardó en convertirse en una afectación, pero en él desencadenó un impulso atávico. (Harss, 55)

³ La expresión es de Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana" en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 13.

⁴ El énfasis es mío.

Las teorías de Bretón, la convivencia con el grupo surrealista en París y, sobre todo, la vivencia del objeto surrealista dejaron profundas huellas en Carpentier. Al volver a América, no solo le permitió percibir "escalas y categorías de la realidad" que habían permanecido antes ocultas, sino que le brindó los medios expresivos para plasmarlas artísticamente y superar así el nativismo de su primera novela⁵, erigiéndose en "Cronista de Indias" de su continente, tal la función que el autor cubano asignaba al escritor hispanoamericano.

En un trabajo publicado en 1995 analicé *Los Manifiestos Surrealistas* de Bretón con vistas a considerar su presencia en Carpentier y llegué a la conclusión de que lo maravilloso surrealista puede ser considerado como punto de partida de lo real-maravilloso porque: 1) el significado del término maravilloso en la estética de Carpentier es el mismo que en los Manifiestos de Bretón; 2) si bien en Carpentier hay una mayor ponderación de la realidad, el mejor surrealismo no rechazó la realidad empírica sino que intentó superarla, revelando sus aspectos mágicos, su misterio; 3) la revelación, tan importante para el escritor mágico-realista, era función esencial del poeta surrealista; 4) aunque Carpentier rechazó el método surrealista de acceso a la supra-realidad, descubrió las "inadvertidas riquezas de la realidad" americana a través de una percepción estética agudizada por la experiencia surrealista; 5) la fe que supone la sensación de lo maravilloso para Carpentier fue, también, un rasgo distintivo de la doctrina de Bretón; 6) la fe de Carpentier, lo mismo que la de Bretón, opera en un universo mágico donde las leyes de la lógica discursiva han perdido su vigencia (Elgue 167); 7) el humor negro que aparece, por ejemplo, como estrategia discursiva en la primera página de *El reino de este mundo*, poniendo en relación las cabezas de cera que adornan la tienda del peluquero y las cabezas de terneros de la tripería contigua, fue un recurso utilizado por los surrealistas para criticar el mecanismo mental convencional, otorgando al contexto un carácter grotesco y alucinante que contribuye a la desrealización momentánea del objeto.

Para cerrar este primer apartado, quisiera citar a Roberto González Echeverría, cuya opinión resulta esclarecedora de mi posicionamiento. Escribe el crítico cubano-estadounidense: "Hay dos vertientes del realismo mágico, a veces distinguibles por (...) dos rúbricas (...). La primera, realismo mágico, que surge del libro de Roh, es la fenomenológica; la segunda, lo real maravilloso, de ascendencia surrealista, es la ontológica" (134).

2-El campo de la pintura

Wilfredo Lam (1902-1982)

Desde mi experiencia perceptiva, uno de los pintores cuya obra expresa con mayor cercanía la vivencia y la estética de lo real-maravilloso de Carpentier es la de Wilfredo Lam. En efecto, su estilo híbrido está caracterizado, como expresé al referirme a "lo real-maravilloso", por "la presencia de una naturaleza mimética y orgánica donde se confunden orden y grado de los objetos, plantas, animales y seres humanos".

Lam nació en Sagua La Grande, una ciudad de provincia en el norte de la isla de Cuba. Su padre era un inmigrante chino y su madre era hija de un mulato cubano y de

⁵ Se trata de *Ecué-Yamba-O*, publicada en Madrid en 1932. A propósito de ella diría Carpentier "Al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación". "Problemática de la actual novela latinoamericana", p. 12 y 13.

una congoleña que había sido esclava. Su infancia se desarrolló, entonces, en un medio en el predominaba la etnia africana y la hibridación religiosa. A través de su madrina, que era una reconocida curadora y sacerdotisa de la Santería, conoció de niño los ritos Orishas africanos, que constituyeron un importante elemento en las primeras etapas de su construcción identitaria, que se expresaría, luego, fuertemente en su arte. Establecido en la Habana, Lam estudió en la Escuela de Bellas Artes y de allí pasó a Madrid en 1923, donde fue discípulo de Fernando Álvarez de Sotomayor, maestro de Salvador Dalí y, por entonces, Director del Museo del Prado. En la década del 30, era ya evidente la impronta surrealista en la pintura de Lam, pero también las huellas de Matisse y de Torres García, quien, a partir de 1917, había entrado en contacto con las vanguardias, sobre todo a través del Rafael Barradas, cuyo “vibracionismo” ha sido considerado como variante del futurismo (Battezzare, 16). Por esa época, Torres García estaba nuevamente en Europa después de pasar casi dos años en Nueva York y, entre 1928 y 1931, ensayaría su “constructivismo temprano” (Battezzare, 23), nuevo componente de esa conciencia en red de la Europa vanguardista. En 1936, una exposición itinerante de Picasso fue inspiradora para Lam, tanto estética como políticamente. Establecido en París ese mismo año, tuvo el apoyo de Picasso a través de quien revalorizó su temprana vivencia del arte y la cultura africana. Como en el caso de Carpentier, entonces, la experiencia europea confirmó su vocación americana. En el mismo año, Lam viajó a México donde estableció contactos con Frida Kahlo y Diego Rivera. Por ese entonces se convirtió en artista consagrado. Tuvo una exposición individual en la Galerie Pierre Loeb de París en 1939 y, el mismo año, su trabajo se expuso junto al de Picasso en las Paris Galleries de Nueva York.

Por efecto de la Segunda Guerra Mundial, un importante diálogo estético-cultural tuvo como escenario al Caribe. Participaron de él Claude Lévi-Strauss, André Masson y André Bretón, cuyo poema “Fata Morgana”, escrito en Marsella en 1940, ilustró Wilfredo Lam.

Lam volvió a Cuba a comienzos de la década de 1940 y leyó las teorías de Carl Jung, que se integraron como nuevo componente de su identidad americana. Produjo, entonces, una de sus composiciones más destacadas, “La jungla” (1943), seguida de otras muy significativas como “La presencia eterna” y “Arpa cardinal”. Vemos en estas composiciones la “magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de formas de nuestra naturaleza—con todas sus metamorfosis y simbiosis”. Estoy citando a Carpentier cuando en el Prólogo del *Reino de este mundo*, caracteriza la maravillosa geografía americana.

En una entrevista realizada en 1976 por el crítico Max-Pol Fouchet, Lam se expresó en términos que también recuerdan la necesidad que experimentaba Carpentier por expresar su América. Decía Lam en esa oportunidad: “Quería de todo corazón pintar el drama de mi país y expresar en detalle el espíritu negro y la belleza del arte de los negros. De esta manera podía actuar como un caballo de Troya del cual saldrían figuras alucinantes, capaces de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores” (Ctdo. en Vicente n/a).

La exposición retrospectiva de su obra organizada por el Centro Pompidou y la Tate⁶ confirma que su arte es un componente ineludible del modernismo. Conforme

⁶ Más de 400 obras -pinturas, dibujos, fotografías, además de revistas y libros- integran la muestra que fue presentada entre septiembre de 2015 y febrero de 2016 en el Centro Pompidou de París, que actualmente se expone en el Reina Sofía de Madrid (12 de abril-15 de agosto de 2016) y será luego recibida por la Tate Modern de Londres (14 de septiembre 2016 al 8 de enero de 2017) (“Retrospectiva de Lam en tres de los museos más importantes del mundo”).

explica Catherine David, la curadora de la retrospectiva, el aporte de Lam al modernismo “consistió en integrar a un espacio moderno que contribuyó a abrir -fue un formidable inventor de formas- una cantidad de elementos que nunca hubiesen entrado por sí solos: referencias a la cultura caribeña y figuras híbridas sumamente complejas” (“Retrospectiva de Lam en tres de los museos más importantes del mundo”).

Jackson Pollock (1912-1956)

Quiero, ahora, establecer un diálogo entre las imágenes míticas pintadas por Lam a su regreso a Cuba con las producidas por Jackson Pollock por la misma época. Pollock saltó a la fama con el famoso *Mural* de 1943-44 para Peggy Guggenheim. El mural revela las influencias más importantes de la formación del pintor hasta ese momento: los ritmos del pintor regionalista Thomas Hart Benton, el trabajo de los muralistas mexicanos, la pintura sobre arena de los indios navajos, el psicoanálisis de Jung -a quien Pollock frecuentó a través de su psiquiatra Joseph L. Henderson-, el automatismo surrealista, a través sobre todo de Joan Miró e, indudablemente, la abstracción de Pablo Picasso, nunca demasiado alejada de lo figurativo. Como en Carpentier y Lam, América es un componente fundamental del arte de Pollock. En 1943, expresaba en una entrevista:

Siempre me ha impresionado la calidad plástica del arte de los indios americanos. Los indígenas lograron la verdadera aproximación pictórica con su capacidad de lograr las imágenes apropiadas, y con su entendimiento de lo que constituye la verdadera materia objeto de la pintura. Su color es esencialmente el Oeste, su visión tiene la universalidad básica del verdadero arte. (Emmerling 18)

Me interesa detenerme en el concepto de “la universalidad básica del verdadero arte”. En los tres artistas objeto de mi análisis, el “universalismo” fue incorporado, sin duda, por la teoría y práctica de los surrealistas; pero en Lam y Pollock, este concepto se enriqueció a través de sus lecturas de Jung. En el campo de la psicología, el referente tanto de Lam como de Pollock no fue Freud, sino Jung y su teoría de los arquetipos. En este sentido, el juicio de Emmerling a propósito de Pollock que cito a continuación, podría aplicarse también a Lam:

En el caso de Pollock, al interés por la psicología profunda de Jung se sumó su fascinación por cuadros que representan la unión anímica entre el ser humano y el animal. También en ese sentido, las características del arte de los indios del Norte y Centroamérica cobran una gran relevancia. Desde el principio, Pollock (...) se interesó por el papel del chamán, que sirve de mediador entre las esferas animal y humana. La grave, casi mortal enfermedad que debe padecer y de la que sale iluminado, lo capacita para tomar contacto con las dos esferas y transmitir una sabiduría más humana. La teoría de Jung, según la cual un chamán experimenta uno o varios ciclos de nacimiento, muerte y reencarnación, fue uno de los pocos aspectos que Pollock discutió con sus terapeutas⁷. (23)

⁷ Cabría señalar, para una mejor comprensión de los conceptos desarrollados, que, conforme a Jung, los arquetipos universales son disposiciones preconscientes que permiten al ser humano reaccionar de una manera humana. Al entrar en el campo de la conciencia, los potenciales creativos se actualizan como

El *Mural* significó un cambio fundamental en la pintura estadounidense; para el crítico de arte Clement Greenberg “era lo más grande que los Estados Unidos habían producido hasta ese momento” (ctdo. en Adams n/a). Tanto la pintura de caballete como los conceptos de fondo y forma pertenecían definitivamente al pasado, según lo entenderían los miembros de la Escuela de Nueva York.

De la misma época del *Mural* es *Composition with Pouring II* (1943), en la que Pollock introduce una técnica: el *pouring*, que, si bien ya había sido utilizada por otros pintores, Picabia por ejemplo, se volvería internacionalmente famosa, junto con el *dripping*, a través de sus composiciones. Al tiempo que introducía estas técnicas, Pollock ubicó sus lienzos en el suelo para poder derramar la pintura moviéndose alrededor de ellos. *Gothic* (1944) es otra muestra interesante del nuevo arte abstracto del pintor, al que Greenberg calificó como “aterrador, mórbido y extremo”, en referencia directa al título de esta obra (ctdo. en Emmerling 54). Siguió la serie de los *Sonidos en el pasto* y en 1947 un hito: *Full Fathom Five*, cuyo título, que proviene de la canción de Ariel de *La Tempestad*, le fue sugerido por un vecino de Long Island, Ralph Manheim, traductor de Carl Gustav Jung. Según Emmerling, “la creación del cuadro se suele relacionar a menudo con el libre fluir del inconsciente” (65). *Cathedral* y *Comet* (1947) siguen la misma línea. *Ritmos de otoño* (1950), en la que dominan los matices marrones, grises, negros y blancos, marca otro momento significativo.

La década del 50 no fue propicia para Pollock. En la apreciación del público y de la crítica, su arte no habría superado los logros de la década anterior. El pintor murió en un accidente automovilístico en 1956. Conducía borracho. Debía realizar una exposición individual en el MOMA, lo que se había transformado en una presión intolerable, ya que la inspiración parecía agotada y el oficio anulado por el alcoholismo. La muestra se transformó finalmente en retrospectiva.

A manera de conclusión

Los diálogos transoceánicos planteados en el tratamiento de los textos de Carpentier, Lam y Pollock han develado complejos procesos de transculturación, en los que las vanguardias europeas -especialmente el surrealismo-, la antropología y la psicología profunda resultan elementos insoslayables como potenciadores del distintivo carácter americano de las obras.

Obras Citadas

- Adams, Henry. “Decoding Jackson Pollock. Did the Abstract Expressionist Hide his Name amid the Swirls and Torrents of a Legendary 1943 Mural?” en *Smithsonian Magazine*. Nov. 2009. Digital.
- Battegazzore, Miguel, A. J. Torres-García. *La Trama y los Signos*. Montevideo: Impresora Gordon, 1999.
- Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

imágenes. Se trata de “imágenes arquetípicas”. Si bien hay muy pocos arquetipos básicos a nivel inconsciente, las imágenes que se conectan con estos arquetipos son infinitas. Los arquetipos nos ligan con la especie, mientras que las imágenes arquetípicas a nivel consciente se relacionan con la cultura.

- _____. "Problemática de la actual novela latinoamericana" en *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976. 7-39.
- Elgue de Martini, Cristina. "André Bretón en dos narradores hispanoamericanos: Alejo Carpentier y Enrique Molina" en Trinidad Blanco de García *et al. Modernidad y Literatura*. Córdoba, Arg.: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1995. 149-180.
- Emmerling, Leonhard. *Jackson Pollock. 1912-1956*. Köln: Taschen, 2003.
- González Echeverría, Roberto. "Alejo Carpentier" en Roy, Joaquín (Comp). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia, 1978. 127-160.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.
- Vicente, Alex. "Redescubrir a Wilfredo Lam". *El País*. 16/10/2015. Digital
- "Retrospectiva de Lam en tres de los museos más importantes del mundo" en *Martí. Arte y Cultura*. Septiembre 29, 2015. Digital.