

**MI PINTURA ES UN ACTO DE DESCOLONIZACIÓN: LA ENCRUCIJADA CULTURAL Y
POLÍTICA DE WIFREDO LAM**

**MY PAINTING IS AN ACT OF DECOLONIZATION: WIFREDO LAM IN THE CULTURAL
AND POLITICAL CROSSROAD**

Resumen: Este ensayo propone abordar la praxis artística de Wifredo Lam como *aisthesis* decolonial, impulsada por un sujeto que se refirió a su pintura en términos de una “descolonización mental” (Mosquera, 1980, p.12). El ensayo adopta una perspectiva decolonial de análisis que valoriza la obra de Lam no en términos estéticos y culturalistas, sino de las búsquedas epistémicas, subjetivas y políticas implícitas en sus prácticas. En la primera parte, se revisan las cartografías y redes trasatlánticas del pintor. En la segunda, se examinan algunos de los abordajes de su obra y se puntualizan las perspectivas culturalista y poscolonial. En la tercera y última parte, se propone cambiar los términos del análisis de la obra al de las prácticas estéticas, en el contexto de la búsqueda, expresada por el propio Lam, de la descolonización mental. El ensayo resitúa a Lam como parte de los movimientos anticoloniales y antiimperialistas y considera una faceta política e ideológica del artista que ha quedado invisibilizada bajo ciertas perspectivas disciplinarias que lo despolitizan, aun cuando el propio Lam expresó que entendía la descolonización como una lucha que debía desplegarse en el campo del arte.

Palabras clave: Wifredo Lam; descolonización; arte latinoamericano; anticolonialismo; *aisthesis* decolonial

Abstract: This essay analyzes Wifredo Lam’s artistic praxis as decolonial *aisthesis*, carried out by a subject who referred to his painting in terms of a “mental decolonization” (Mosquera, 1980, p.12). The essay adopts a decolonial perspective for its analysis that emphasizes the epistemic, subjective and political searches in Lam’s practices, as opposed to an aesthetic and culturalist approach. The first section revises the painter’s transatlantic cartographies and networks. The second section examines some of the approaches to his work and points out the culturalist and postcolonial analyses. The third and last section, aims to shift the terms of the analysis of Lam’s works to that of aesthetic practices, in the context of a search, as expressed by Lam himself, of mental decolonization. The essay resituates Lam as part of anticolonial and anti-imperialist movements and considers a political and ideological facet of this artist that has become somewhat invisible under certain disciplinary perspectives that depoliticize his works, even when Lam himself expressed that he understood decolonization as a struggle that needed to occur in the domain of the arts.

Keywords: Wifredo Lam; decolonization; Latin American art; anticolonialism; decolonial *aisthesis*

Une salle. Une fenêtre. Une porte.
La porte donne sur un couloir obscur. La fenêtre sur jardin où
s'amuse des fleurs en robe courte. Un épais rideau de velours. Un canapé. Un fauteuil.
Une table. Dans un coin, un tableau de Wifredo Lam.

(Frantz Fanon, *L'Œil se noie*, 1949, p.65)

Pliegues

Este ensayo¹ explora aspectos plásticos y prácticas artísticas llevadas adelante por Wifredo Lam, abordándolas como zonas de un proceso subjetivo con dimensiones políticas. Adoptaré una perspectiva de análisis que propone una valorización de la obra de Lam no en términos estéticos y culturalistas, sino de las búsquedas epistémicas y subjetivas implícitas en sus prácticas. En sintonía con el *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de su amigo Aimé Césaire (ilustrado por el propio Lam), a contrapelo de los intelectuales colonizados que describiría Frantz Fanon en *Les damnés de la terre* (1961), las búsquedas artísticas de Lam pueden ser interpretadas en términos de la expresión plástica de un sujeto atento a la necesidad de avanzar en la “descolonización mental” (Mosquera, 1980, p.12) desde el campo del arte. Dichas búsquedas están fuertemente ligadas a las dinámicas de las vanguardias y, de modo muy notable, a la memoria, los sueños y la percepción sensible del mundo, dimensiones que cifró plásticamente en sus trabajos. Como decía, mi ensayo desarrolla una perspectiva de análisis que permite destacar las búsquedas subjetivas y epistémicas en las prácticas artísticas de Lam, en función de sus implicaciones con el proyecto multidimensional y amplio de la descolonización, así como de lo que dichas búsquedas tienen, todavía hoy, para enseñarnos. Insisto, prestar atención a este proceso significa apartarnos de la valoración estética como vector orientador del análisis. Más bien, intento alejarme de ciertas claves de análisis que han prevalecido en los estudios sobre *la obra* de Lam, que tienden a envolverla en una serie de registros interpretativos en desmedro de otros que considero más potentes y fértiles.

Más puntualmente, me interesa reenfocar algunas propuestas que lo identifican con el arte africano, fundamentalmente, y recaen en un culturalismo problemático, y con el cubismo y el surrealismo, que lo encasillan en las vanguardias primitivistas. Estos son dos ejes fuertes que concentran gran parte de la crítica escrita sobre Lam y su obra. Para impulsar tal reenfoque, es necesario recordar, en primer lugar, que Lam no emergió ni trabajó aislado del mundo; al contrario, a lo largo de su vida, sus redes fueron variadas, inmensas y significativas con relación a su práctica, como lo ha señalado recientemente

Catherine David (2016) al plantear el contexto transregional en que se desarrolló este artista.

Aquí me interesa enfatizar la red de intelectuales afroantillanos, anticolonialistas y antiimperialistas que formaron parte de su vida y sus trabajos, sobre quienes Lam también influyó. En ese mismo movimiento, quiero acercarme a su práctica artística, siguiendo una propuesta de Alejandro De Oto (2011) sobre gestos, que él encuentra y analiza en Fanon y en Césaire, que desorganizan las configuraciones imaginarias, discursivas, visuales, corporales, del colonialismo². En Lam, esos gestos podrían pensarse como algo del orden de lo que Gilles Deleuze desarrolló bajo la figura del *pliegue*, en sus cursos sobre subjetivación. En la clase llamada “El pliegue del afuera”, Deleuze trabaja esta figura como una interioridad en la cual el sujeto puede aún vivir ante la amenaza de la *línea del afuera*, de *una exterioridad invivable*. Metáfora tomada por Deleuze de la colección de poemas de Henri Michaux, *La vida en los pliegues* (1949), el pliegue “es como el ojo del huracán”, “es en el pliegue donde podemos vivir y respirar” (Deleuze, 2015, p.28). Sin embargo, Deleuze también advierte que tal gesto no es algo que se pueda forzar o llevar adelante denodadamente: “No hay necesidad, pero no respirarás si la línea del afuera no hace un pliegue, si no pliegas la línea del afuera. Y no es fácil plegarla. Es todo un arte de la prudencia, no sucede forzosamente” (2015, p.28). Quiero sugerir que, desde su llegada a Europa en 1921, Lam fue desarrollando una conciencia y una experiencia de esa *línea del afuera*, un proceso que se percibe en una serie de autorretratos; en respuesta a esa experiencia, sus búsquedas artísticas le permitieron realizar una serie de pliegues desde sus prácticas y en su plástica, espacios donde respirar, donde vivir, sin sucumbir ante el *mundo blanco*, para decirlo con Fanon, del arte de vanguardia, pliegues que aún resisten las múltiples apropiaciones que se han hecho del fenómeno Lam en el circuito internacional del arte.

La metáfora del pliegue resulta significativa cuando pensamos en un sujeto racializado como Lam, que proviene del espacio colonial y circula durante gran parte de su vida en espacios metropolitanos europeos o, digámoslo mejor así, un sujeto racializado proveniente del espacio colonial que es un artista formado y circula por los centros metropolitanos europeos del arte en el siglo XX. Aquello que Deleuze llama la línea del afuera es el mundo europeo, el *mundo blanco* en el cual Lam, pese a su consagración como artista, continuó siendo configurado como un otro a través de distintos y sutiles mecanismos de racialización, reproducidos de distintos modos por el sistema artístico internacional y moderno/colonial. En Lam, este pliegue podría pensarse como una interioridad vinculada a

la memoria, a las experiencias del mundo de su infancia y su juventud en Sagua, Cuba, y a una preocupación con la prevalencia de lógicas y prácticas colonialistas en el campo del arte. Una interioridad que Lam produjo desde exploraciones del orden de la *aisthesis*, relacionadas con registros subjetivos y epistémicos contruidos a partir de la experiencia sensible del mundo, exploraciones que proyectaron tensiones sobre las búsquedas estéticas de las vanguardias, estas preocupadas más por aspectos formales relacionados con la representación.

Aisthesis

El concepto de *aisthesis* se remonta a Protágoras (siglo 4 a. C.) y en griego significa *percepción*. Desde Protágoras, se ha mantenido la idea de que existe una relación entre percepción y conocimiento, e incluso que la percepción sensible es conocimiento. Como señala Lorena Rojas Parma, al fundarse en la percepción y en un sentido amplio del conocimiento, la *aisthesis* es un tipo de conocimiento que:

le permite al hombre ser medida de las cosas, que le hace posible hacer un juicio verdadero impregnado de su emocionalidad, su punto de vista e incluso de su corporalidad. Que asume que la verdad es plural, múltiple, cambiante, en perpetuo fluir, pero sin perder la fuerza de la evidencia. Estas características de lo verdadero son familiares al oído contemporáneo. Permiten que la finitud y lo frágil sean parte de la episteme, y esta de la vida. (2015, p.148)

El debate filosófico al respecto es extenso y no es posible resumirlo aquí, aunque destacan las teorías del siglo XVIII de Alexander Gottlieb Baumgarten e Immanuel Kant sobre estética, que establecen una relación específica, y reductiva, respecto de la comprensión amplia de Protágoras, entre *aisthesis* y belleza. Walter Mignolo (2010) ha interpretado esta operación en términos de una “colonización” de la *aisthesis* por parte de la estética, un posicionamiento que tiene implicaciones para una aproximación al campo artístico latinoamericano y caribeño, algunas de las cuales pretendo explorar aquí³.

A estas consideraciones quisiera agregar una más, elaborada por Jacques Rancière con relación al arte del siglo XX y contemporáneo, que destaca que la *aisthesis* implica un entramado de elementos que exceden, atraviesan y condicionan al mero “acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas” (2013, p.10) y las interpretaciones y/o valoraciones que de estos puedan hacerse.

Se trata del tejido de experiencia sensible dentro de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y a exposición, formas de circulación y reproducción– pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento

que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. (Rancière, 2013, p.10)

Un análisis a partir de la noción de *aisthesis* supone, por lo tanto, adoptar una perspectiva enfocada en las búsquedas sensibles y epistémicas implícitas en las prácticas artísticas de Lam, prácticas que en un momento determinado de su vida se ligan profundamente a un registro experiencial, subjetivo, que ocurren en tensión con el entramado que describe Rancière.

Con relación a Lam, dicho entramado abarca las vanguardias europeas, el paulatino proceso de internacionalización de sus obras, cuyo inicio coincidió con los primeros años de su retorno a Cuba, sus colaboraciones con intelectuales y artistas afroantillanos, anticolonialistas y antiimperialistas. En lo que sigue, los dos ejes de análisis que propongo son el de la *aisthesis*, como el tejido sensible que resulta de una práctica artística que trabaja con registros experienciales y subjetivos en determinados contextos, y el de los pliegues y la desorganización de las configuraciones imaginarias, discursivas, visuales, corporales del colonialismo que, como sugerí, podemos pensar también como la *línea del afuera*. En el pliegue que hace en un momento determinado de su vida, un pliegue en el tejido sensible/simbólico imbricado en sus prácticas, Lam va a conjurar la desorganización de esas configuraciones heredadas del colonialismo, a través de su formación artística, y de varios otros elementos del campo del arte, tal como lo describe Rancière.

Desplegaré esta propuesta en tres momentos. En la primera parte del ensayo, reviso las cartografías y redes trasatlánticas que atravesaron la vida de Lam. En la segunda, hago una reseña (no exhaustiva) de algunos de los abordajes de su obra y explico en qué sentido esta ha sido enfocada desde una perspectiva culturalista que, considero, todavía es necesario superar. En la tercera y última parte, la proposición consiste en cambiar los términos del análisis de *la obra*, una noción muy cara a los postulados de la estética kantiana, hacia el de la *aisthesis*, en el contexto de un proceso que involucró la *descolonización mental*, palabras que pronunció Lam en una entrevista (Mosquera, 1980, p.12) en los últimos años de su vida al referirse al cuadro *La Jungla* (1943). A lo largo de todo el ensayo, intento resituar a Lam como parte de los movimientos anticoloniales y antiimperialistas. Mi intención es visibilizar la dimensión política e ideológica, la

preocupación con los efectos persistentes del colonialismo en distintos niveles, que Lam puso en juego mediante el despliegue de ciertas prácticas artísticas y la exploración de un registro plástico, aquello que más arriba propuse pensar en términos del pliegue ensayado ante el mundo blanco del arte. Las implicaciones de estos gestos, con relación a las tensiones políticas de aquellos tiempos anticoloniales, descolonizadores y antiimperialistas, son desplazadas por las líneas de análisis más conocidas, que insisten en destacar otros aspectos (que desarrollo más abajo) en desmedro del que trabajaré aquí, incluso cuando el propio Lam expresó que entendía la descolonización como una lucha que debía desplegarse también en, desde, el campo del arte.

Los lenguajes y mundos de Wifredo Lam

En 1902, nace Wifredo Óscar de la Concepción Lam y Castilla en Sagua la Grande, un pueblo de la provincia azucarera Villa Clara, Cuba. Su padre, Enrique Lam Yam, era un inmigrante cantonés radicado en Cuba. Además de mantener las prácticas y costumbres de su cultura natal en la isla, Lam Yam practicaba caligrafía china y llegó a reproducir las enseñanzas de Confucio y de Lao Tse. Su madre, Ana Serafina Castilla, nació en Cuba, hija de una mujer congoleña libre, quien había ganado su libertad casándose con un hombre mulato. Una tercera e importante figura en su infancia fue su madrina, Mantónica Wilson, “una sacerdotiza [sic] ligada al cabildo de Santa Bárbara (Changó), que todavía existe en el pueblo, ubicado en una región de fuerte tradición afrocubana” (Mosquera, 2008, p.53).

Lam conoció los pinceles y el concepto de trazo en su infancia a través de su padre, así como un sistema de escritura no alfabético sino ideográfico que lo acercaría a un lenguaje basado en símbolos y en relaciones metafóricas. Como señaló Fernando Ortiz:

A Lam para ser predispuesto al simbolismo le bastaba conocer de niño el espíritu y las formas de la escritura china, donde cada letra es un símbolo gráfico, aunque no siempre inequívoco ni inmediatamente legible. Sabido es que la escritura china carece de toda conexión fonética y que por eso puede ser leída en idiomas distintos que entre sí no se entienden al hablar. Sus letras se han formado por derivación de vetustas pictografías de las cosas, representadas directamente o por sus relaciones metafóricas. (1950, s/n)

Esta sensibilidad respecto de los símbolos y su conexión con el mundo de las cosas se combinará con la experiencia vivida, en la cotidianeidad de la infancia, de los rituales de la santería y los toques de tambor que Lam escuchaba desde el barrio chino en las noches de su infancia, que lo introdujeron a otra cosmovisión, la africana. Una cosmovisión que en las colonias se expresa bajo una ritualidad, bajo performatividades específicas, y a través de un conjunto de símbolos sincretizados que, según el propio Lam, tuvieron en él efectos

subjetivos muy marcantes:

Allá en Sagua había una colonia de chinos bastante grande, radicada en la calle Tacón. Yo vivía allí. A una o dos cuadras de mi casa, después de un puente, se encontraba el barrio de Cocosolo, un barrio muy pobre donde vivían casi todos los negros. Muchos de ellos habían nacido en África. El sonido de los tambores llegaba hasta mi casa. Yo observaba, con bastante temor, los bailes violentos y el colorido de las fiestas de los negros. Por ahí cerca había un río, y me decían que no me acercara al río porque podía cogermelo el güije. Todo esto era muy enigmático para mí. A menudo trataba de imaginarme cómo era el güije. En las esquinas de las calles aparecían granos de maíz y gallos muertos con cintas en colores amarradas al cuello. Parece que aquellas cosas me influenciaron de una manera indirecta. Todo eso debe haberme penetrado en lo más profundo. (Mosquera, 1980, p.13)

Ortiz (1950) ha observado la combinación de diversas tradiciones a los fines de dimensionar los múltiples niveles de sentido que se configuran en las obras de Lam, y para señalar la presencia en ella de niveles experienciales de la expresión que alcanzarían tanto al artista como a los espectadores. De acuerdo con Ortiz, observar una obra de Lam es como vivenciar algo de una experiencia ritual, religiosa, mágica, atávica, esotérica. Los símbolos pueden resultarnos inaccesibles, desconocidos, pero resulta evidente que producen una obra cargada de misterio. Hay algo allí que se resiste a ser tomado, capturado, fijado por la mirada, la racionalidad, la sensibilidad de la crítica y la propia historiografía occidental del arte. Sin embargo, los cuadros, casi siempre de grandes dimensiones, producen atmósferas que nos invitan a entrar en ellos, en sus lógicas internas, en un movimiento de transformación que el propio Lam describió en distintas ocasiones. Estos habrían ido resultando de sus prácticas, sobre todo a partir de los experimentos de pintura automática a los que lo introdujo el surrealismo, que para Lam funcionó como vía de acceso, o de regreso, a “ese mundo” extraño, desconocido, de la infancia:

Y de una manera automática, como dicen los surrealistas, me salió ese mundo. Es decir, que cargaba todo eso en el subconsciente, y al dejarme llevar por la pintura automática, a través de ese dibujo impensado donde uno no sabe qué va a pintar, me brotó ese mundo tan extraño. (Mosquera, 1980, p.13)

De este modo, los cuadros de Lam, sobre todo aquellos posteriores a su regreso a Cuba en 1942, no serían solamente el resultado de una sincretización de lenguajes –sin duda marca originalísima de su obra en respuesta a la boga primitivista en el contexto de la cual emerge como artista de vanguardia–, sino dispositivos experienciales, atravesados por una condición subjetiva y una sensibilidad “mestiza” y poscolonial⁴.

Antes de seguir, resulta conveniente resaltar algunos matices que ha hecho Mosquera acerca de las metáforas de Ortiz sobre la cubanidad como síntesis y una observación sobre el grado de supuesta disolución de las tradiciones africanas:

Extendamos a todo el Caribe la famosa metáfora en que Fernando Ortiz definió la cultura cubana como un ajiaco, es decir un sopón de ingredientes muy diversos donde el caldo que queda en el fondo representa la nacionalidad integrada, de síntesis. Habría que ver qué parte de los ingredientes pone cada quien, y a quien toca después la cucharada mayor. De cualquier modo, este ajiaco no es una fórmula idílica, como tanto se la sigue usando hoy, convertido en mito fundacional de la identidad cubana. Y sería necesario hacer notar además que, aparte del caldo de síntesis, quedan huesos y carne duros que nunca llegaron a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo.

Estos son tanto las supervivencias y recreaciones de la tradición africana alrededor de complejos religioso-culturales, como ciertas características propias de los africanos como subgrupos dentro de los etnos “mestizos” creadores de las naciones latinoamericanas, determinadas aquellas características más por la situación social histórica que por lo etnocultural. (Mosquera, 2008, p.49)

Esta observación nos permite matizar el acercamiento propuesto por Ortiz en su fundamental ensayo sobre la obra de Lam y evitar cierto movimiento pendular entre una caracterización *negra* de Lam y sus prácticas artísticas, que obturan otras facetas de su subjetividad “mestiza”, y en la otra dirección una caracterización plenamente transculturada, bajo la fuerte influencia del pensamiento de Ortiz sobre la cultura cubana, que podría diluir la percepción de una negociación de los legados africanos en su subjetividad, sus prácticas y los dispositivos visuales que resultaron de ellas.

Los legados de cuatrocientos años de colonialismo español y portugués están presentes en una suerte de cartografía colonial que Lam transita con sus viajes y sus búsquedas artísticas. Esta cartografía conforma un imaginario cultural que incluye, por diversos motivos, a lugares como el Congo, Cantón, Cuba, España, Francia, Martinica, Nueva York, Italia. No me detendré aquí a hacer un recuento de los numerosos viajes a lo largo de su vida, pero se puede decir, a grandes rasgos, que el quehacer de Lam en el campo del arte se extiende a lo largo de seis décadas en las que estableció distintas residencias en varios países y realizó muchísimos viajes. Despunta con la primera partida, de Cuba a España, que se extiende por quince años (1923-1938), el periodo en París (1938-1941), donde entabla relación con Pablo Picasso, Juan Gris y los surrealistas, el primitivismo y el arte africano, el periodo en Cuba y el Caribe (1942-1952), con viajes a Nueva York, donde expone, y finalmente el periodo de su regreso a Europa a partir de 1952, donde fallece a los setenta y nueve años, en 1982⁵. En estos viajes, tuvo muchos contactos y muy significativos, por ejemplo, con Aimé Césaire, con quien estableció una amistad que duró hasta su muerte, y otros referentes de la Negritud; con André Breton en el viaje de cinco meses a Haití, donde presenciaron juntos ceremonias de vudú; también en ese viaje está presente la relación con los antropólogos Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, con quienes

estableció una fecunda relación.

Lam comienza su carrera, desde los dieciséis años hasta los veintiuno, en la academia San Alejandro de la Habana, bajo el tutelaje de Armando Menocal y Leopoldo Romañach, ambos reconocidos pintores academicistas. En 1923 se traslada a España con una beca para continuar su formación en la Real Academia de Madrid y realiza estudios bajo Fernando Álvarez de Sotomayor en el Museo del Prado. Luego de la trágica muerte de su esposa, Eva Piriz, y su hijo, Wifredo Víctor, por tuberculosis, en 1931 se enlista en el ejército republicano y pelea contra el fascismo.

Es importante recalcar que, a partir de su nueva vida en España, Lam también conoció de cerca obras del siglo XVI, especialmente las de El Bosco y El Greco, ambos artistas de un lenguaje visual fuertemente alegórico. Si bien esto ya ha sido notado, comenzando por Ortiz, quisiera destacar este último dato para recalcar el interés declarado de Lam ante diversos discursos y recursos plásticos, así como la extensa formación academicista que recibió tanto en Cuba como en España. En España también estuvo en contacto con el movimiento de la Generación del 27, así llamado en homenaje al poeta culteranista barroco Luis de Góngora, autor de las *Soledades* (1627), en el año trescientos desde su muerte. Teniendo en cuenta que Cuba había dejado de ser colonia española tan solo cuatro años antes del nacimiento de Lam, no podemos dejar de pensar que la llegada a Madrid y el contacto con un medio artístico vanguardista que buscaba revitalizar el lenguaje poético en español luego de un extenso letargo habrá estimulado preguntas en Lam respecto de los legados academicistas recibidos a lo largo de su formación.

Con respecto a su llegada a París y a su relación con Pablo Picasso, por demás historizada, me parece crucial destacar que Michele Greet (2003) ha problematizado la idea de que Lam haya sido un objeto pasivo de la fascinación de Picasso y luego de André Breton. Greet también sostiene que la experiencia en Europa con el modernismo le permitió a Lam, primero, visibilizar y dimensionar la importancia, en ese contexto, del legado cultural afro que le era propio y “redescubrir su cultura” (2003, p.63), y luego poner bajo revisión su propia utilización de las formas modernas y primitivas. Parece necesario comprender este gesto, este pliegue, como resultado de las impresiones de Lam en su pasaje de dos años por París, que el artista recordará casi al final del recorrido en una entrevista que hace con Mosquera en Cuba en 1980, comentando *La Jungla* (1943):

África no sólo fue despojada de sus hombres, sino también de su conciencia. Me irritó que en París se vendieran las máscaras y los ídolos africanos como adornos. En éste y en mis otros cuadros me propuse poner los objetos negros en función de su paisaje y su mundo propios. (Mosquera, 1980, p.12)

En esa tesitura, sus obras, que van tornándose en dispositivos experienciales luego de su contacto con los surrealistas, irán entrando en tensión con las nociones estéticas y los lenguajes explorados por las vanguardias europeas. Ese registro experiencial, el gesto de lo automático que imprime la marca subjetiva en el hacer, parecen resistir cierta objetivación y exotización producida por la pulsión primitivista del modernismo, esa fascinación de Picasso y Breton que menciona Greet. Con Breton realizó varias colaboraciones significativas, no me detendré en los pormenores, antes de que Lam retornara a Cuba en 1942. A pesar de esta exotización por parte de Picasso y Breton, y si bien Lam tomó principios formales del primitivismo cubista que cambiaron su obra (hasta entonces academicista) radicalmente, por otro lado, se nutrió de los intercambios con los surrealistas, como lo declara en la cita de más arriba, y ciertamente aprovechó profesionalmente esos contactos. Retornando a las observaciones de Greet, pareciera que Lam era consciente de la alterización a la cual era sometido y que no fue en absoluto un objeto pasivo de esos procesos. David también lo menciona en su entrevista sobre la exposición de 2016, encontrando hasta una leve ironía en uno de sus autorretratos⁶ (1938) donde se pinta como una máscara africana, como una “proyección que otros hacen sobre él porque... un poco... negro de piel. Y se da cuenta muy rápidamente de las equivocaciones y proyecciones, las buenas y las menos simpáticas, que la gente tiene en frente a él” (David, 2016, min. 2:52).

Coincido con la percepción del gesto irónico que detecta David y, además, encuentro significativo el uso del color, a veces mezclado y a veces en capas que se superponen pero no se mezclan, porque encuentro ahí una respuesta plástica a las proyecciones racialistas/culturalistas que recurre a pinceladas que producen formas geométricas y a la vez fluidas, y en cuanto al color se aplican de manera superpuesta y produciendo texturas, que se cifran en torno a la transformación en el movimiento, la imposibilidad de colores puros y formas que desarman sutilmente la geometrización, por ejemplo en el contorno de la máscara. Este autorretrato (y más aún si se lo analiza como parte de una serie⁷ más extensa) da cuenta de una problematización sostenida, en un registro plástico, de los términos de ciertas construcciones identitarias ancladas en nociones de raza/cultura que las vanguardias desplegaron bajo aquellos *ismos* comprendidos bajo la noción más abarcadora de primitivismo⁸.

En 1940, ante el avance de los nazis, Lam se dirige a Marsella con el objetivo de regresar a Cuba. Una vez allí, frecuenta la Villa Air Belle, un espacio de refugio para intelectuales y artistas perseguidos por el nazismo. Entra en contacto con Breton, comienzan los intercambios entre ambos y con otros artistas (Greet, 2003), y se vuelca a los

juegos y ejercicios surrealistas. Más allá de la fascinación exotista que Lam pueda haber despertado en Breton, que estaba “obsesionado” con el primitivismo (Greet, 2003), Lam internaliza el método de la pintura automática y continúa explorándolo, y esto le permite comenzar a acceder a una zona de su memoria y su imaginario, y a lo que Diana Taylor llamaría un repertorio (Taylor, 2003), de imágenes sonoras y corporizadas (Csordas, 1988, 1993; Rodríguez, 2009) que le permiten establecer un vínculo subjetivo profundo con aquello que lleva al soporte, sea papel o tela.

Es significativo el hecho de que Lam haya regresado a Cuba a través de Martinica en un contingente de 350 antifascistas, que incluía a Helena Holzer⁹, Claude Lévi-Strauss, André Breton y su esposa Jacqueline, en un barco de carga gestionado por el grupo Varian Fry, el mismo que los protegía en Marsella. En 1941 desembarcan en Fort-de-France. En ese pasaje por Martinica, en una velada literaria, Césaire lee su *Cahiers d'un retour au pays natal* (1939) y Lam queda profundamente conmovido (Arnold, 2014, p.53). Cuando Lam y Helena Holzer regresan a Cuba, convencen a Lydia Cabrera para hacer la traducción al español. Esta será publicada por Molina y Compañía en 1943 con prefacio de Benjamin Péret, con tres ilustraciones realizadas por Lam (Arnold, 2014, p.153).

Sobre esta nueva etapa, dirá Mosquera:

Las obras de 1942 en adelante constituyen la expresión propia y definitiva de Lam. En ellas tienen lugar cambios formales donde triunfa una figuración que, aunque salida del Cubismo se aleja de la descomposición analítica de las formas, y de su reducción sintética, en pos de su *invención*, con el fin de comunicar, más que de representar en estricto, una mitología viva del Caribe. Hay un barroquismo de elementos naturales y fantásticos que se interpenetran en un tejido visual y sígnico decodificado por Navarro, cuyo mensaje es la unidad de la vida, visión propia de las tradiciones afrocubanas, donde todo aparece interconectado porque todo –dioses, energías, seres humanos, animales, plantas, minerales– está cargado de fuerza mística y depende y actúa sobre todo. En esta dirección muchos cuadros de Lam pudieran ser comparados a las *ngangas* del palo monte, recipientes de poder donde se estructuran palos, hojas, tierras, restos humanos y de animales, hierros, piedras, signos, objetos, espíritus y deidades. (2008, pp. 55-56)

Como parte de esta etapa, en 1942 comenzará a pintar *La Jungla* (1943)¹⁰, uno de sus cuadros más conocidos, en buena parte por haber sido adquirido por James Johnson Sweeney para el MoMA¹¹. Sobre ese proceso, recuerda en su entrevista con Mosquera:

Yo vivía en una planta baja y se veía para dentro desde la calle. Recuerdo que cuando estaba pintando La jungla y los otros cuadros –porque siempre he pintado varios a la vez–, la gente del barrio creía que yo era un brujo o un babalao. Una vez pasó frente a la ventana una mujer con unos niños y les gritó: ¡corran, que ahí vive el diablo! (Mosquera, 1980, p.11)

Es reveladora la descripción que hace de este cuadro en esa misma entrevista,

como si se describiera a sí mismo descubriendo “nuestro mundo cultural”:

Este tipo que está aquí en el lado izquierdo con el brazo levantado es como si encontrara una revelación al ver a estos otros personajes del resto del cuadro, se asombra ante el descubrimiento de todo ese universo. Es un símbolo de la revelación de nuestro mundo cultural. Hay quien dice que éste es el primer cuadro que está pintado como un manifiesto del Tercer Mundo. (Mosquera, 1980, p.11)

Si seguimos la figuración de Mosquera, podríamos interpretar estas dos descripciones de Lam como conectadas, como proyecciones sobre el proceso subjetivo que él mismo experimentaba al trabajar en su estudio, sobre la conciencia de la condición colonizada y la necesidad de hacer algo para denunciar esa violencia. En esta entrevista, Lam hace alusión a un comentario de Alain Jouffroy (aunque no lo nombra) de que *La Jungla* fue el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo. La definición, por supuesto, le otorga una función explícitamente política al cuadro, y *La Jungla* se convierte en un símbolo de la descolonización mental como un corte: “Las tijeras quieren decir que era necesario dar un corte con la cultura colonial, que ya bastaba de permanecer sometidos culturalmente” (Mosquera, 1980, p.12). Pero algo de Lam, el artista, el sujeto, también parece estar ahí en el cuadro, en un “tipo” cuya presencia y gesto el propio artista destaca: “Este tipo que está aquí en el lado izquierdo con el brazo levantado es como si encontrara una revelación al ver a estos otros personajes del resto del cuadro, se asombra ante el descubrimiento de todo ese universo” (Mosquera, 1980, p.11).

Más allá de las interpretaciones que podamos hacer a partir de esta información de orden anecdótico, a nivel plástico *La jungla* parece reventar en algunos de los volúmenes de esos cuerpos/máscaras sensuales, sexuales, palpitantes, intensamente expresivos, que se funden con un cañaveral onírico –la jungla caribeña dejada por la explotación colonial–. El modo en que Lam combina volúmenes y profundidad con la verticalidad de las figuras, luz y sombra, produce una espacialidad que simultáneamente entra y sale de la bidimensión del cuadro. La escala de las figuras, un poco más grande que la escala real, produce el efecto de un mundo de seres mágicos que se funde con el mundo real, que lo pone en la dimensión de lo real maravilloso de su amigo Alejo Carpentier¹². Si este es un cuadro sobre la descolonización mental, esta se conjura no solamente en un sentido temático y estético sino también estésico, en los planos de la memoria, del inconsciente, de la experiencia sensible del cuerpo del artista que recicla y trabaja sobre el papel *kraft* que usara para embalar las cosas que trae de Europa, la huella material y sensible de un pasaje trasatlántico en tiempos poscoloniales, en su regreso al país natal.

Algunos abordajes de la obra de Lam

Podría decirse que, en tiempos recientes, en el campo de la crítica de arte, la obra de Lam se ha interpretado mayormente bajo dos ejes, no siempre separados, uno culturalista y otro poscolonial. En el primero se sostiene una tendencia a pensar la cultura como una entidad autocontenida, o como señalan Eduardo Restrepo y Axel Rojas, como un “sistema de significado o forma de vida esencialmente autónoma”, una concepción de la cultura que ha sido “ampliamente cuestionada por la antropología y los estudios culturales en los últimos cuarenta años” (2010, p.210). Esta tendencia está presente en la idea de transculturación del sociólogo cubano Fernando Ortiz¹³, que introduce como un neologismo en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*,

transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (1940, p.96)

Cuando se sostiene que Lam introdujo elementos culturales y religiosos africanos en el arte latinoamericano, se describe un proceso de transculturación, en el que la obra de Lam se reduce a un *nuevo fenómeno cultural*. Ese rol asignado a Lam como transculturador no deja de conectarlo con Cuba como escenario de transculturación; en todo caso, cuando Ortiz desarrolla el concepto, este se encuentra fuertemente ligado a esa espacialidad. En este sentido, cabe tener en cuenta que, como explican Restrepo y Rojas,

a esta relación entre lugar y cultura se le agrega la de un grupo humano correspondiente. De esta forma se establece una equivalencia analítica entre cultura-lugar-grupo. Esta equivalencia analítica se conoce como isomorfismo... un modelo de cultura bastante extendido en la antropología que se remonta a principios del siglo pasado. (2010, p.211)

De acuerdo con esta lógica, Lam en tanto cubano sería un sujeto transculturador y transculturado por excelencia.

En la misma línea culturalista se produce otro efecto que se suma al anterior, la concepción de Lam como *africanizador*. Greet relata que cuando a André Breton se le pidió en una entrevista en 1945 que señalara las influencias científicas de los artistas de la vanguardia, este vinculó la metafísica con Kandinsky, la embriogenética con Arp, la óptica con Magritte, la minerología con Herold, la alquimia con Carrington, mientras que a Lam le asignó el vudú. La autora concluye entonces que Lam fue el único artista que Breton separó del resto, como aquel influido por su herencia cultural más que por una preferencia artística

personal (Greet, 2003, p.10). En otras palabras, bajo esta perspectiva, Lam es fijado como agente transculturador y representante *auténtico* de la cultura afrocaribeña.

Quizás estas interpretaciones sean efecto de que la figura y la obra de Lam han sido analizadas principalmente a partir su relación con las vanguardias artísticas europeas, aunque, como decía, Lam estableció relaciones y colaboraciones significativas con intelectuales anticolonialistas, la más notable con Césaire (Arnold, 2014). Es a la luz de la relación con el modernismo europeo que algunos críticos sostienen que Lam estableció un diálogo transcultural con el arte europeo “desde la periferia” (Fierro, 2011, p.32) o que “africanizó” a la vanguardia (Linsley, 1988).

Yendo un poco más lejos, Andrea Giunta ha propuesto ver el recorrido de Lam en términos de una posibilidad de “reconstruir ... un itinerario doble: el del proceso de consolidación del campo artístico latinoamericano y el de las vanguardias europeas” (2013, p.300). Según Giunta,

La apropiación de estructuras formales “primitivas”, practicada por la modernidad europea como nutriente de una discursividad siempre autocentrada, es imitada y desarticulada, como operatoria, en la obra que Wifredo Lam realiza desde su regreso a Cuba. Lam pone en evidencia los mecanismos del centro, los repite y los carga de un nuevo contenido. Se aprovisiona de sus formas usurpadas. Expresa su “otredad” en el discurso central para insertarla, de manera viva, en el discurso universalizante de la modernidad. Para descubrirles que lo que en la discursividad europea constituía un horizonte de deseos o el objeto de una investigación de laboratorio, en el Caribe era la cotidianeidad latente, ocultada y sojuzgada desde la Conquista y el esclavismo. (2013, pp. 300-301)

Esta lectura de Giunta podría caracterizarse como poscolonial en un sentido más bien específico, esto es, aquel asignado por Homi Bhabha (1995) a las dislocaciones o hibridismos que el sujeto colonizado produce mediante la mimesis.

También Mosquera ha desarrollado una perspectiva poscolonial de análisis de la obra de Lam, que podría resumirse con esta cita:

El viraje en la interpretación de Lam responde a una nueva orientación de los discursos correspondientes a la acción que se está produciendo de la periferia hacia el centro, en la cual aquella deja de ser un reservorio de tradición para actuar hacia una descentralización polifocal, multiétnica, de la cultura “internacional”, junto con un fortalecimiento de los desarrollos locales. Representa además una contribución al tan necesario desmantelamiento de la Historia del Arte como relato totalizador y teleológico desde el paradigma del arte occidental. (Mosquera, 2008, p.47)

Coincido con estos análisis, aunque mi percepción es que producen ciertos recortes que proyectan una imagen de un Lam algo aislado de los intensos movimientos de descolonización, del anticolonialismo y el antiimperialismo que se gestaban en Cuba, y que

confluyeron en los años tempranos con la Revolución Cubana. No podemos olvidar, por ejemplo, que se pronunció públicamente a favor de la Revolución, un proceso que se conectó directamente con las luchas anticoloniales no solo en Latinoamérica sino también en África. Lam se implicó públicamente mediante participaciones en actos y la realización de obras, por ejemplo, *Tercer Mundo* (1966), comisionada para la Primera Tricontinental de La Habana. Un año después, en 1967, organizó *Cuba Colectiva*, un proyecto mural colectivo en el marco del Salón de Mayo de la Habana¹⁴, en cuyo marco firma el documento “Setenta y cinco intelectuales y artistas declaran su apoyo al Congreso Cultural de La Habana y a la lucha armada de los pueblos oprimidos”¹⁵.

Resulta sorprendente, por otro lado, que casi no se haya percibido que en sus prácticas hay marcas de la resistencia negra a la violencia colonialista. Esto se expresa, por ejemplo, a través de la utilización cada vez más frecuente de símbolos y elementos de la santería, entendida como una práctica central de la vida de los sujetos esclavizados por el colonialismo, eso que llamé un registro experiencial de su práctica. Una forma de resistencia subjetiva y espiritual, también un ejercicio de memoria, que Lam parece haber procesado como un legado vivo, a través de su propia práctica artística.

En ese hacer, que involucra la compenetración con zonas subjetivas y experiencias del orden de la *aisthesis*, Lam configura una reflexión crítica sobre los legados de la dominación colonial y el esclavismo en la cultura moderna y especialmente en el arte, reflexión que en ciertos momentos confluyó con ideales compartidos con la Revolución, sobre todo en los años sesenta y setenta. Considero que Lam se refería a estos legados cuando hablaba sobre su época de *La Jungla*:

Por cierto, 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 les 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. (Mosquera, 1980, p.11)

Por lo tanto, creo que no debemos dejar de recalcar que, además de las operatorias de apropiación y usurpación a las que se han referido varios críticos y críticas, Lam habló en algunas ocasiones de manera francamente explícita sobre su postura con respecto al anticolonialismo, utilizando fuertes metáforas bélicas como la del caballo de Troya, que daban a entender que el artista imaginaba su práctica en términos de una estrategia política a desatar en el campo de las artes, los imaginarios, las conciencias:

En Cuba, la poesía de entonces era o políticamente comprometida, como la de Nicolás Guillén y algunos otros, o escrita para los turistas [...]. Yo quería con todo mi corazón pintar el drama de mi país, pero expresando cabalmente el espíritu negro, la

belleza de las artes plásticas negras. De esa manera podía yo funcionar como un caballo de Troya que arrojara de sí figuras alucinantes con el poder de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores. (Lam citado en Birkenmaier, 2003, p.206)

Lo difícil de formular y precisar aquí es el registro político de las prácticas y propuestas plásticas de Lam desde el campo del arte, con respecto a los legados de los colonialismos históricos, los procesos de descolonización y la lucha antimperialista. Lam captó y dimensionó con profunda lucidez los alcances de las modulaciones de las tramas del poder del colonialismo y del racismo como expresión de dicho poder, en el campo del arte y los imaginarios, y ensayó una serie de respuestas y desafíos a ellas a lo largo de su vida, articulándolos cuando fue posible y necesario con posicionamientos políticos, fundamentalmente contra el fascismo, a favor de la descolonización y el antimperialismo.

Del análisis culturalista a la praxis estética y la búsqueda de la descolonización mental

Lo que propongo, entonces, es reenfocar el análisis de las prácticas artísticas de Lam, específicamente a partir de su contacto con el surrealismo y desde su regreso a Cuba en 1942, dejando de lado perspectivas predominantemente culturalistas que continúan pensando a Lam en términos de *africanizador* o *transculturador* del arte latinoamericano. Estas perspectivas persisten a veces incluso en algunos abordajes poscoloniales, en el sentido en que Giunta y Mosquera lo han tratado, matices mediante. El reenfoque es hacia lo que podemos describir, en un primer término, con la noción de *aisthesis* a secas. Pero esa dimensión de *aisthesis*, llevada al contexto anticolonial afroantillano, en los años del “retorno al país natal” de Lam y más adelante en los de la Revolución, demanda detenernos en algunas observaciones que Walter Mignolo introdujo hace algunos años bajo la noción de *aisthesis* decolonial:

Gnoseología y *aesthesis* configuran esferas del conocer y del sentir ya no sujetas a epistemología y estética (teoría del fenómeno estético). Estas dos categorías son a la vez analíticas y proyectivas en la medida en que hacen posible construir gnoseología y *aesthesis* decoloniales. Es decir, reconstitución en la que se entrelaza el imaginario moderno/colonial con el pensamiento fronterizo decolonial. (2010, p.19)

Repensar las prácticas de Lam a partir de estas categorías implica habilitar la posibilidad que sus obras nos enseñen (en el doble sentido al que se abre aquí el verbo) un pasaje hacia dimensiones del conocer y del sentir que ya no están sujetas solamente a una epistemología y estética moderna/colonial –pasaje que Lam transita en su práctica artística– y sin perder de vista el sentido político específico de las mismas respecto de los procesos

de descolonización y antiimperialistas del espacio antillano en esta época.

Este cambio de eje analítico, de Lam como agente africanizador o transculturador a Lam como agente sensible y consciente respecto de los efectos del colonialismo, nos permite resituarlo en ciertos espacios específicos, con un sentido político, en la enorme red de relaciones que estableció este artista. Ese reenfoque nos muestra un sujeto político y dinámico, involucrado en una búsqueda definida por el movimiento y la libertad de la transmutación, que hace posible ciertos gestos de resistencia al colonialismo y persiste en la trama compleja y envolvente de sus legados. Ese Lam se expresa en una entrevista en la que explica la matriz semántica de *Belial el Emperador de las Moscas* (1948), construida a partir de símbolos puestos en tensión sobre el espacio pictórico. Lam explica que se trata de una representación vinculada a la filosofía hermética, una corriente sincrética (que combina diversas religiones) con una profusa simbología, y cuyos siete principios se reúnen en El Kybalion,

...no; es toda la filosofía hermética de la Europa ¿no?, que este convoca a Mefisto, por los cuadrados que comprende de esa filosofía creamos la filosofía hermética de la magia negra medieval en Europa. Entonces yo he hecho aquí una pierna, una transposición, como dice aquí ¿no?, en elementos naturales que podía ser una serpiente o un jubo, como dicen en Cuba, que comprende de elementos sexual, erótico, rabo y un cuchillo de combate y un Eleguá en la mano, y el cacareo sinfín.

Tú comprendes de que muchas veces, aquí en nuestro país, hacían que la gente hablara de todo sin saber nada. En la época de la guerra hablaban del Frente de Stalingrado y todas estas cosas, vaya, y no simulaban el conocer. Entonces hago esta figura que puede ser Venus, al mismo tiempo son las tentaciones, las emociones de la vida que son muy agradables, da la sensualidad. Pero delante de ello, yo pongo este monstruo, la columna vertebral de él, por ser fuerte, ¿tú comprendes? Siempre se dice que un hombre tiene columna vertebral que no, no se deja vencer. Entonces en esta columna vertebral, yo le pongo una herradura de caballo que está soplando la creación, pero en realidad, ese tipo podría ser Changó, que canta y tiene una luz detrás, pero es el Dios de la guerra que es mártir, que sufre, pero toda agresión conlleva también la agresión bien entendida, a nuestro favor. Es decir, esa es la energía y la violencia hacia la creación. Entonces la creación yo la pongo en un altar de luna, los sueños... (De la Osa, 2012, min. 0:01)¹⁶

A partir de todo lo planteado aquí, creo que es necesario encontrar otras aristas no solo poscoloniales como la desarrollada por Giunta, o incluso por Mosquera con más complejidad, como apropiación del espacio de la modernidad desde la periferia, que es la que parece dominar la interpretación de la obra en los últimos años¹⁷, y considerar la *aisthesis* decolonial como un gesto de desprendimiento epistémico, estético y subjetivo por parte de Lam respecto del legado academicista/modernista entre 1918, cuando comienza a estudiar en San Alejandro, y 1941, cuando entra en contacto con Breton y los surrealistas,

Césaire y la Negritud, y el anticolonialismo. El regreso a Cuba sellará dicho desprendimiento, en un gesto que propuse pensar en términos de *pliegues*, que se proyecta tanto hacia los centros de arte europeos, como hacia los cubanos, aunque también se dispersa por el archipiélago, en ese movimiento descrito por David (2016) como transregional.

La influencia de Lam para con otros intelectuales y artistas afroantillanos contemporáneos y de la siguiente generación quizás no haya sido adecuadamente dimensionada en el campo de la historia del arte¹⁸. En una de las poco conocidas obras de teatro escritas por Frantz Fanon, un *tableau* de Wifredo Lam forma parte de la escenografía imaginada. Un cuadro, ¿cuál de todos ellos imaginó Fanon? ¿Cómo interpretar la cita ecrástica a un artista como Lam por parte de alguien como Fanon, tan consciente de las dimensiones visuales del discurso colonial, de la racialización y de cómo las imágenes – materiales, verbales, mentales– de la mirada blanca atraviesan los cuerpos negros? ¿Cómo olvidar la presencia constante de las ilustraciones de Lam que acompañan la poesía de Césaire? ¿Qué pensar de que Édouard Glissant, años después, estableciera un profuso diálogo con el pintor y sus obras en sus escritos y encontrara en ellos la condensación pictórica del ser *créole*¹⁹?

En un inspirador pasaje en que Mosquera, creo, capta perfectamente ese desprendimiento y registra la potencia del gesto del pliegue, dice:

Percibo también una relación con Elegguá en su discurso. Este dios, el Exu brasileño, el Eshu-Elegbara yoruba, el Legba ewe-fon, es el único cuya imagen-fundamento Lam adopta, descrita casi literalmente, como elemento presente en la gran mayoría de sus cuadros. Elegguá es el trickster, el principio de incertidumbre, diacrónico, de cambio, por contraposición a Orula-lfá, el principio estructurador, el saber acumulado. Elegguá es el dueño de las puertas y los cruces de caminos, abre y cierra todo, pero resulta imprevisible, travieso, azaroso. El sentido mutante de la pintura de Lam, donde todo parece transformarse en otra cosa inesperada, pudiera relacionarse con el dios. Su arte es también una metamorfosis, un “canto de osmosis”, como el autor tituló una de sus pinturas. Igualmente se afilia con Elegguá el desplazamiento de visión traído por este arte, en cuanto cambio fundamental en sí y por la encrucijada cultural que representa. (Mosquera 2008, p.54)

La encrucijada moderna/colonial era y es cultural, pero, en tanto repongamos la pregunta por la descolonización y el antimperialismo, tan presente en Lam, esta encrucijada cultural también será política. Es necesario seguir pensando en los legados de Lam a contrapelo de los ejes de análisis predominantes y de un persistente culturalismo, de abordajes que a veces pasan por alto las afirmaciones del propio artista sobre su postura anticolonial y, tal vez inadvertidamente, al privilegiar valoraciones estéticas y criterios

culturalistas de análisis, reproducen una ceguera que no nos permite advertir el profundo sentido político y descolonizador de sus prácticas artísticas.

Referencias

1. Este trabajo ha recibido inspiradoras críticas y sugerencias de varixs amigxs y colegxs. A Fabiana Serviddio, Manuela Rodríguez, Carlos Aguirre Aguirre, Alejandro De Oto y Silvia Valero, gracias miles por la generosidad de sus devoluciones, en algunos casos también por facilitarme materiales, y por la agudeza de sus lecturas.
2. De Oto (2011) organiza su análisis en torno a una movilización de la categoría de archivo colonial; desde este tipo de movilización es posible reconsiderar la pintura de Lam como práctica: “Repasemos cada capa de la organización del archivo colonial que propone Fanon: Esquema corporal subvertido por el orden de la representación, que en el colonialismo –al menos el caso que él analiza que es el colonialismo francés en Las Antillas–, se pliega en un esquema histórico racial primero, y luego en uno epidérmico racial horadando el lugar del cuerpo hasta el punto que no termina siendo sino una imagen fantasmática con un lenguaje empobrecido: la etiqueta. Desde allí hay una marca, otra vez, un punto de partida para organizar un pensamiento descolonizador. Pero como contraparte de este archivo codificado al extremo, la operación con él no puede ser otra que la de organizarlo y desorganizarlo sistemáticamente dado que, como en el caso del poema de Césaire, no se cuenta con una ‘institución’ que venga a cubrir el espacio abierto por la crítica. No son archivos de contención de una memoria codificada, son archivos codificados para permitir una exploración radical de las posibilidades que tal codificación constriñe” (2011, p.166).
3. Como sostiene Mignolo (2010): “A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar ‘sensación de lo bello’. Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de la *aesthesis* y su transformación en estética. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la estética, y se encontraron sus orígenes no sólo en Grecia, sino en la prehistoria. Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que, si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (pp. 13-14).
4. Uso este término entre comillas y seguido del término poscolonial para indicar que me aparto de una definición racialista y culturalista del término. La condición mestiza se entiende aquí en términos de una subjetividad ambivalente, como la ha pensado Silvia Rivera Cusicanqui, o fronteriza, en términos de Gloria Anzaldúa. En todo caso, se trataría de una subjetividad ambivalente pero situada, en el caso de Lam en un contexto transregional y poscolonial, es decir, uno en que persisten determinadas relaciones establecidas por los colonialismos históricos.
5. La última exposición internacional de la obra de Lam fue organizada por el Centre Pompidou (Francia), el Museo Reina Sofía (España) y la Tate Gallery (Inglaterra), con curaduría de Catherine David y Manuel Borja-Villel, entre 2015 y 2017. La curaduría destaca los contactos de Lam con distintas vanguardias regionales y destaca la transregionalidad de su obra, algo que hace imposible limitarlo a designaciones tales como cubano, a partir de su “momento cubano”, afro cubano, latino e incluso latinoamericano ya que, como señala David, “la imagen de un artista latinoamericano se creó en los 70 con el mercado” (David, 2016, min. 1:09. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/wifredo-lam-entrevista-catherine-david-0>).
6. Wifredo Lam, *Autorretrato*, 1938. Óleo sobre cartón. 26 cm. X 21cm. Colección particular, París. Ver aquí: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=599>.
7. Muestro y comento esta serie en la conferencia presentada en el *Coloquio Crítica práctica/práctica crítica* de la Universidad de Cartagena en febrero de 2021. Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=W3X8QQ8pjiE>.
8. En su ensayo sobre las pinturas “negristas” de Lassar Segall, Schwartz (2002) sostiene que “Cuanto más se lo examina, se vuelve más claro que los debates sobre negritud eran realmente sobre blancura y sobre cómo proveer a los europeos de una nueva dirección”, y que “era la ‘idea’ de la cultura negra, y no la cultura negra en sí misma lo que caracterizaba esta modernidad” (p.242). El breve análisis que hago aquí es parte de uno más extenso, comparado, que vengo trabajando en mis

clases en la Universidad Nacional de Rosario.

9. Su pareja, eventualmente su segunda esposa.

10. Wifredo Lam, *La jungla* (1943). Óleo sobre papel kraft. Ver aquí: <https://www.moma.org/collection/works/34666>

11. Interpreto el sentido de esta adquisición como un momento relacionado con el proceso de formación de la colección latinoamericana del MoMA, siguiendo el capítulo de Serviddio (2021). Según Serviddio, “Se trató de uno de los emprendimientos más audaces en el ámbito de las artes visuales que buscó desacreditar la posición latinoamericanista imperante en la región entre los intelectuales e imponer su propio proyecto imperial del panamericanismo a través de la narrativa curatorial” (2021, pp. 425-6).

12. Sugiero ver el artículo de Cañete Quesada (2019), que se detiene en el análisis de importantes vínculos conceptuales, estéticos y políticos, que se desarrollan entre Carpentier y Lam a partir de los años 40.

13. Para una definición crítica y pormenorizada de la noción de *transculturación* puede consultarse el ensayo de Arroyo (2018, pp. 209-223), y un ensayo mío a continuación del de Arroyo que la coteja con relación a la persistencia del racismo en los imaginarios culturales sobre América Latina (2018, pp. 225-33).

14. Para una reseña sobre este acontecimiento, ver “Expediente. Salón de Mayo la Habana, 1967”, <https://rialta.org/salon-de-mayo-la-habana-1967/> Recuperado 27 de abril 2021.

15. Se puede acceder al documento aquí: <https://rialta.org/setenta-y-cinco-intelectuales-y-artistas-declaran-su-apoyo-al-congreso-cultural-de-la-habana-y-a-la-lucha-armada-de-los-pueblos-oprimidos/> Recuperado 27 de abril, 2021.

16. Parte de la entrevista puede verse aquí: <https://youtu.be/lhFEaaWIF2s> Recuperado 27 de abril 2021.

17. Mosquera desarrolla el tema de la apropiación en “Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera” (2009) <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>

18. Esta vertiente comenzó a ser desarrollada por Mosquera. Para una síntesis crítica de esta perspectiva propuesta por él, sugiero ver el artículo de Piñero (2015), “Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera”.

19. Lam también ilustró *La terre inquiète* (1955). Sobre la relación entre los dos, afirma Kassab-Charfi (2012): “Édouard Glissant n'a de cesse de découvrir en Lam un artiste qui lui permet d'entrevoir les angles obscurs de sa conscience antillaise, puis créole du monde. C'est d'ailleurs à travers le prisme de la peinture de Lam que Glissant conçoit une meilleure intelligibilité de l'esthétique et même de l'ontologie antillaise” (p.146).

Bibliografía

Archivo Rialta (17 de marzo de 2020). Setenta y cinco intelectuales y artistas declaran su apoyo al Congreso Cultural de La Habana y a la lucha armada de los pueblos oprimidos. <https://rialta.org/setenta-y-cinco-intelectuales-y-artistas-declaran-su-apoyo-al-congreso-cultural-de-la-habana-y-a-la-lucha-armada-de-los-pueblos-oprimidos/> Recuperado 27 de abril, 2021.

Archivo Rialta. (19 de marzo de 2020). Expediente. Salón de Mayo la Habana, 1967. <https://rialta.org/salon-de-mayo-la-habana-1967/> Recuperado 27 de abril 2021.

Arnold, A. J. (2014). A “África” con Aimé Césaire y Wifredo Lam. *América sin nombre*, 19, 151-164.

Arroyo, J. (2018). Transculturación, sincretismo, hibridez. En *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano*. Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., Belausteguigoitia, M. (Eds.) (pp. 209-223). Boston, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

Bhabha, H. K. (2002). El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial. En *El lugar de la cultura*, Trad. C. Aira (pp. 111-119). Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Birkenmaier, A. (2003). Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte

- revolucionario. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 205(32), 205-213.
- Cañete Quesada, C. (2019). La propuesta de Alejo Carpentier en "Lo real maravilloso de América" (1948) y la mirada surrealista insular en Isla cofre mítico (1951) de Eugenio F. Granell. *Visitas al patio* 14, 60-78.
- Catelli, L. (2018). La persistencia del racismo en los imaginarios críticos sobre Latinoamérica. En *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano*. Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., Belausteguigoitia, M. (Eds.) (pp. 225-33). Boston, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.
- Catelli, L. (2021). "Mi pintura es un acto de descolonización. La encrucijada cultural y política de Wifredo Lam". Conferencia Universidad de Cartagena, <https://www.youtube.com/watch?v=W3X8QQ8pjiE>.
- Césaire, A. (1939). *Cahiers d'un retour au pays natal. Volontés*, 20.
- Césaire, A. (1943). *Retorno al país natal*. Trad. Lydia Cabrera, Prefacio B. Péret, Il. W. Lam. La Habana, Cuba: Molina y Compañía Editores (1ª edición como libro).
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.
- Csordas, T. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156.
- David, C. (abril, 2016). Entrevista Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/wifredo-lam-entrevista-catherine-david-0>.
- De la Osa, R. (28 de mayo de 2012). Wifredo Lam explica uno de sus emblemáticos cuadros. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=IhFEaaWIF2s&feature=emb_logo
- De la Osa, R. (28 de mayo de 2012). Wifredo Lam habla de su obra. Material audiovisual. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=eR1oINRDn6M&feature=emb_logo
- De Oto, A. (2011). Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial. *Tabula rasa*, 15, 149-169.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Fanon, F. (1949). *L'Œil se noie*. En J. Khalfa y R.J.C. Young (comps.), *Écrits sur la alienation et la liberté* (pp. 66-134). París, Francia: La Découverte.
- Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. París, Francia: Éditions Maspéro.
- Fierro, M. (2011). Negotiation Transcultural Modernism and Artistic Identity in Europe, The Caribbean, and the United States. Tesis doctoral, Washington University in St. Louis. Recuperado de <https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1480&context=etd>.
- Giunta, A. (2012). Strategies of Modernity in Latin America. En E. O'Brian et al. (Eds.), *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms* (pp. 301-315). Malden, Estados Unidos: Wiley-Blackwell.
- Greet, M. (2003). Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, 5. Recuperado de http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/Michele_Greet/MicheleGreet.html.
- Kassab Charfi, S. (2012). Les "épaisseurs têtues" du sens l'intime dialogue entre Wifredo Lam et Édouard Glissant. *Francofonía*, 63, 135-146.
- Linsley, J. (1988). Wifredo Lam: Painter of Negritude. *Art History*, 11(4), 527-544.
- Mignolo, W. (2010). Aesthetics decolonial. *CALLE* 14, 4(4), 13-25.
- Mosquera, G. (1980). Mi pintura es un acto de descolonización. *Bohemia*, 25, 10-13.
- Mosquera, G. (2008). Modernidad y Africanía: Wifredo Lam in his Island. *Third Text*, 6(20), 43-68.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho. (Obra publicada originalmente en 1940).
- Ortiz, F. (1950). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. La Habana, Cuba: Editora del Ministerio de Educación. Recuperado de

<https://www.encaribe.org/Files/Personalidades/wifredo-lam/texto/Fernando%20Ortiz%20sobre%20Lam.pdf>

- Pérez, J.P. (2009). "Contra el arte latinoamericano" Entrevista a Gerardo Mosquera. En *Arte nuevo. Comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo*. Recuperado de <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>
- Piñero, G. (2015). Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera. *Caiana* 6, 19-32. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Pinero.pdf>
- Rancière, J. (2013). *Aiethesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial. Recuperado de https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/renciere_aisthesis_escenas_del_reg.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Schwartz, J. (2002). Lasar Segall: um punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano en los años veinte. En D'Horta, V. (Curad.). *Lasar Segall: un expresionista brasileño* (pp. 241-265). São Paulo; Buenos Aires; Ciudad de México: Museu Lasar Segall; MALBA; Museu de Arte Moderno.
- Serviddio, F. (2021). Racialización de los intercambios culturales. La creación de la colección latinoamericana del MoMA durante la segunda guerra. En Catelli, L., Rodríguez, M. y Lepe-Carrión, P. (Eds.), *Condición poscolonial y racialización Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada* (pp. 425-47). Mendoza, Argentina: Quellqasqa. <http://quellqasqa.com/omp/index.php/quellqasqa/catalog/book/ISBN-978-987-4026-45-3>.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- VV.AA. (2003). *El Kyballión: tres iniciados. Un estudio sobre la filosofía hermética del antiguo Egipto y Grecia*. Trad. M. Algora Corbi. Barcelona, España: Luis Carcamo Editor.

Fecha de recepción: 7 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc- sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

