LAM azul y negro

edmundo desnoes

EDITORIAL NACIONAL DE CUBA

EDMUNDO DESNOES

LAM: azul y negro

CUADERNOS DE LA CASA DE LAS AMERICAS
LA HABANA, 1963/AÑO DE LA ORGANIZACIÓN

Ahora sabemos que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos permite acercarnos a la verdad, o, por lo menos, a la verdad que está a nuestro alcance. El artista debe acertar con la manera de convencer al público de la total veracidad de sus mentiras.

PABLO PICASSO

A LOS CUARENTA AÑOS de edad Wifredo Lam descubre la Isla. Veinte años atrás había zarpado del puerto de La Habana con rumbo a España: el horror de la Segunda Guerra Mundial lo arrojó de nuevo a nuestras costas.

Entonces ve bien las cosas. Había aprendido: En España estudió con Sotomayor, el pintor oficial de la aristocracia; se casó con una extremeña, y la perdió durante la Guerra Civil y también a su hijo; la vida que veía desde afuera se le metió adentro, sintió la necesidad de mezclar sus sentimientos con las imágenes de sus cuadros; Picasso lo recibió con los brazos abiertos en París, fue el hijo mulato del pintor español; la amistad con André Bretón le abrió los ojos a sus propios recuerdos de la vida cruel, mágica y alucinante del trópico, de los recuerdos de su infancia en Sagua la Grande. Vino la guerra y huyó hasta Marsella. Allí tomó un barco que hizo escala en las islas de la Martinica y Haití antes de regresar al cocodrilo de las Antillas.

Llegó preparado para entender lo que veían sus ojos. Lo conocía todo, pero lo entendía por primera vez. Había vivido en Cuba los años indelebles: la infancia y la adolescencia. En Sagua la Grande, con su caudaloso río y sus leyendas, junto a la madre mulata y al padre chino. Una vida cubana hasta la médula. Pero Wifredo era un muchacho inquieto: quería pintar y como los grandes pintores eran casi todos europeos, pintó como un extranjero. En La Habana estudió en San Alejandro y pintó buenos cuadros académicos en la Quinta de los Molinos, la antigua residencia de recreo de los capitanes generales. Nadie le

enseñó a ver a Cuba, aunque era la única tierra que había vivido. Pero el azúcar no sabe que es dulce. No tiene conciencia de su dulzura. Así muchos cubanos no tienen conciencia de su manera de existir. Necesitan que pintores y escritores les enseñen a ver el paisaje, a entender su manera de sufrir y de alegrarse.

Y Wifredo Lam llegó a Cuba en 1942 preparado para nombrar las cosas de nuestro contorno. Los años en Europa le dieron la conciencia del dulzor del azúcar. Dejó de ser azúcar para recordarla. Y los pintores como Picasso y El Bosco le demostraron que esos recuerdos se podían pintar. En las teorías del surrealismo encontró una justificación a las visiones caóticas del trópico: a los recuerdos en que se mezclaban los hombres con los vegetales y los animales. Y lo dibujó en Marsella, mientras esperaba el barco, en una docena de cuadernos inéditos.

En tierra, el sol le reventó en los ojos mameyes, cuerpos de mujer, hombres con pezuñas, hojas de malanga y tallos de caña. Los cuadros se llenaron de pulpa y color. De día, hablaba con la lujuria de los vegetales y los animales y los hombres; de noche, con las sombras. Pero al principio domina el día con su exuberancia teñida por el azul interminable de nuestro cielo. O el verde de la vegetación.

"Con las armas que trajo usted de Europa —le escribe el mexicano Justino Fernández—, ha tomado posesión de su isla después de dejar una valija en París y otra en el Congo, y esas armas le han servido para disparar una poesía propia por los cuatro costados, una poesía de lo mítico que ha encontrado vivo y que vivía en usted desde niño."

Los cuadros donde revela la carne del trópico están fuertemente empastados, bañados por la luz azul de los impresionistas y la solidez arquitectónica de Cezanne y los cubistas. Son cuadros en que se unen, como en un ciclón, vegetales —tallos de caña, hojas, frutas—, animales —caballos, pájaros, pezuñas, tarros— y hombres —mujeres telúricas, hombres con el sexo en la mirada, niños asustados—. Y muchas veces la luna también entra en el cuadro.

La exuberancia jugosa de estos cuadros de Lam nace de una visión fresca de nuestro mundo. A veces se acusa a Lam de exótico, y es porque nosotros no podemos ver el valor de las

cosas que él destaca. Hemos visto tantas hojas y tallos de caña y lujuriosos cuerpos de mujer y frutas y hombres con el sexo en la mirada que nos choca su concreción. Nos molesta que nos descubran el mundo que nos envuelve fluídamente todos los días.

Los cuadros de Lam nos asombran lo mismo que el diario de Martí *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*. También Martí llevaba 16 años fuera de Cuba, y al regresar todo lo vio con la nitidez de un pintor: "De suave reverencia se hincha el pecho poderoso, ante el vasto paisaje del río amado. Lo cruzamos, por cerca de una ceiba, y, luego del saludo a una familia mambí, muy gozosa de vernos, entramos al bosque claro, de sol dulce, de arbolado ligero, de hoja acuosa. Como por sobre alfombra van los caballos, de lo mucho del césped. Arriba el curujeyal da al cielo azul, o la palma nueva, o el dagame que da la flor más fina, amada de la abeja, o la guásima, o la jatía. Todo es festón y hojeo, y por entre los claros, a la derecha, se ve el verde del limpio, a la otra margen, abrigado y espeso." Martí va nombrando todas las cosas que encuentra a su paso para apoderarse de ellas con la palabra, para adueñarse del paisaje de lo que más ama en el mundo: Cuba. No es la descripción exótica de un extranjero, sino del hijo apasionado, que regresa. Aunque lo hiere, es su paisaje: "A monte puro vamos acercándonos, ya en las garras de Guantánamo, hostil en la primera guerra, hasta Arroyo Hondo. Perdíamos el rumbo. Las espinas, nos tajaban. Los becujos, nos ahorcaban y azotaban. Pasamos por un bosque de jigüeras, verdes, puyadas al tronco desnudo, o tramo ralo." Cuando ve una jutía el 14 de abril de 1895, la nombra la primera: "Vemos, acurrucada en un lechero, la primera jutía. Se descalza Marcos, y sube. Del primer machetazo la degüella: 'está aturdida', 'está degollada.'"

Pensé en *La jungla* (1944) de Lam cuando leí esto en Martí: "La gente cuelga hamacas, se echa a la caña, junta candela, traen caña al trapiche para el guarapo del café. Ella mete la caña, descalza." Y: "El sol brilla sobre la lluvia fresca: las naranjas cuelgan de sus árboles ligeros: yerba alta cubre el suelo húmedo: delgados troncos blancos cortan, salteados, de la raíz al cielo azul la selva verde; se trenza a los arbustos delicados el bejuco, a espiral de aros iguales, como de mano de hombre; caen a tierra de lo alto, meciéndose al aire, los cupeyes: de un curujey, pren-

dido a un jobo, bebo el agua clara: chirrían, en pleno sol, los grillos."

En *La jungla* Lam sintetiza su regreso a Cuba. Es un cuadro denso como toda visión que nos delumbra: allí se funden todos los elementos de nuestra vida. Cañas y brazos y piernas se entrelazan en el ritmo vertical del cuadro. Los pies son enormes para adherirse a la tierra. Los senos y las nalgas de los personajes parecen frutas llenas de pulpa y sangre y leche colgados de las piernas y de los tallos de caña. Las hojas llenan el cuadro como manos que brotan de las piernas de la caña. En una síntesis violenta, Lam le cuelga el sexo de la boca a los hombres. Unas manos misteriosas asoman en el extremo superior derecho: "Son las tijeras que ponen fin a nuestro pasado colonial", dijo una vez Lam. La luna ha caído en la jungla, cerca de las tijeras; abajo, en el otro extremo, un pequeño animal diabólico asoma entre las piernas de uno de los personajes. De los dedos de estas criaturas crecen frutas como sortijas.

La composición del cuadro es cubista, las formas son eminentemente lineales y el conjunto está construído geométricamente. Ahora, el cubismo de Lam es diametralmente opuesto al de Picasso, Braque o Juan Gris. Estos pintores europeos descomponen la realidad para crear un orden intelectual y pictórico. Lam emplea el cubismo para expresar la unidad del mundo antillano, donde nada ha adquirido todavía suficiente vida individual para separarse del conjunto con perfiles nítidos. El cubismo de Lam es expresión del caos antillano. Hasta el color lo demuestra. Los cubistas empleaban las tierras y el ocre para aplacar los sentidos y apelar al intelecto. Lam emplea los colores sensuales del impresionismo para revelar la luz y la sangre del trópico. El rojo, el verde y el amarillo son colores locales que utiliza para sugerir o exponer la entraña tropical. La luz que baña el cuadro es azul, un azul suave y transparente, como el de una acuarela de Cezanne. *La jungla* es un cuadro violento y transparente.

"Y tuvo que ser un pintor de América —reconoce Alejo Carpentier—, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y

simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea."

De 1942 a 1944, Lam vivió sumergido en un mundo jugoso. El color lo empastaba hasta que parecía pulpa de fruta o sangre. El elegante dibujo de formas animales y vegetales se entreteje en un torbellino de primer día de la creación. Los esclavos africanos trajeron a Cuba el miedo a la selva y la imaginación mágica que une a hombres, animales y plantas. El español, especialmente el andaluz, trajo la elegancia y el sentido de la muerte. Estos dos elementos dominan la pintura de Lam junto con la empalagosa sensualidad de nuestra vida.

Algunos críticos explican toda la obra de Lam citando su origen mestizo. Aseguran que la sangre africana de la madre le dio el sentido mágico de la existencia y el padre chino la elegancia del dibujo. Pero no nos engañemos: estas cosas no se heredan. Son de la cultura y no de la biología. Fernando Ortiz ha explicado el fenómeno con evidente claridad: "Sin duda, en nuestro pintor y su obra confluyen varias inspiraciones étnicas; pero debemos evadir toda inferencia de raíz genética. La ciencia no puede hacer la infundada aseveración 'racista' de otorgar a la mitología de las 'razas' la determinción de ciertos caracteres humanos que no son sino culturales, de *hechura* y no de *natura*. Nada permite asegurar que Lam haya heredado en la masa encefálica o en los glóbulos sanguíneos tales o cuales ideas, aptitudes o artes de sus progenitores; máxime cuando en este caso personal no hay por qué acudir a los críticos cruces del engendro, pues Lam a lo largo de su juventud recibió constantemente el influjo mental de su asiático padre, que murió ya centenario, y de su materna ascendencia afroide, al mismo tiempo que la atmósfera ecológica y social de su villa de Sagua, de su campo y de su gente."

Lam descubre lo negro de su propia existencia cubana, no a través de su madre mulata, sino después del deslumbramiento de Picasso y Matisse frente al arte africano. Es en Europa, donde Picasso, Kandinsky, Klee y Mondrian han abierto puertas y ventanas a los pintores del mundo, donde Lam aprende a ver lo cubano auténtico. En el arte, donde se ven los cambios antes que en la política, afiirman su valor a principios de siglo la escultura africana y la pintura japonesa. El arte de los egipcios,

los mayas, los bantú o los polinésicos adquiere la misma categoría estética que la pintura del Renacimiento o la escultura griega.[1] Lam comprende esto como hombre civilizado e impone su mundo antillano a la sensibilidad de París, Londres o Nueva York. Es un mundo explotado y humillado que afirma su igualdad.

Lam entonces se zambulle en sus vivencias isleñas. Después de la deslumbrante visión de *La jungla,* la pintura de Lam va aislando y profundizando todo un mundo de símbolos plásticos. Los empastes de cuadros como *Malembo* (1942) y *La silla* (1943) se van desvaneciendo. El color lo aplica entonces como en la acuarela, es una vibración semitransparente. El blanco empieza a jugar como un fuerte elemento de contraste. En *Canto de Osmosis* (1944) sorprendemos un momento de creación tropical. Es la misma violenta impresión visual que recibimos al leventar una piedra musgosa y ver que debajo pulula un mundo inquieto de cochinillas, alacranes, larvas, babosas y lombrices. En la base central del cuadro se revuelven cabezas, pezuñas, senos y extremidades. A un costado, rodeado de espinas fálicas, vemos un huevo, símbolo de la creación fecunda. Encima, revolotea una figura alada que lo mismo puede ser un demonio que un genio protector de la vida tropical.

De esta época es también *Presente eterno*; aquí el color sigue vibrando como partículas luminosas, calientes, pero las formas son humanas. En una simultaneidad de elementos de la vida cubana, coloca a una mujer con un vistoso sombrero y zapatos de tacón alto florecidos de hojas y flores junto al dios africano Elegguá y al cuchillo de los sacrificios primitivos. Las figuras fluctúan entre el miedo y el deseo.

En 1947, desaparecen de sus cuadros los colores tropicales y entramos en una noche de carbón y monstruos erizados de púas. Es el momento de *Escalopendre,* la figura tenebrosa que domina una docena de cuadros de esta época. La escolopendra

1 En una época en que la mayoría de los europeos cultos consideraban a los indios americanos casi como animales, el pintor Alberto Durero, en 1520, reconoció la calidad artística de la alfarería y los tejidos enviados por el emperador Moctezuma al rey de España: "En toda mi vida no había visto nada que regocijara tanto mi corazón como aquellas cosas. Porque vi entre ellas objetos extraordinariamente artísticos y me quedé maravillado del ingenio de los hombres de esas lejanas tierras."

es un miriápodo de doce o más centímetros de longitud que tiene un par de patas en cada uno de los anillos de su cuerpo. Su mordedura es muy dolorosa.

Después de la visión diurna de nuestra Isla, Lam pasa a la visión nocturna. Ahora los miedos y las criaturas de nuestra imaginación se hacen visibles. Se hacen visibles porque son una realidad tan concreta como la realidad de la caña y de los cuerpos sensuales. Son reales porque afectan nuestras vidas; juegan, a veces, un papel influyente en nuestra existencia. Lam sabe que el arte, mejor que ninguna otra expresión humana, revela y profundiza el mundo del hombre. Pinta tanto los elementos objetivos como los subjetivos porque ellos se encuentran unidos en la psiquis del hombre. "Nunca como en mi amigo Lam —afirma André Bretón— se ha operado con tanta sencillez la unión del mundo objetivo y del mundo mágico. Nunca como por él ha sido encontrado el secreto de la percepción física y de la representación mental, cualidades que infatigablemente hemos buscado en el surrealismo, estimando que el drama más grande de la conciencia moderna es la creciente disociación de estas facultades."

La enorme capacidad de Lam para expresar nuestra realidad es resultado del equilibrio entre el mundo de su conciencia y el dominio de la técnica. Existe una interrelación constante entre lo que entendemos y lo que podemos expresar. En este terreno existe una enorme confusión. ¡Cuántas personas afirman que ellos pueden escribir una novela o pintar un cuadro! Tienen, sin embargo, sólo una idea vaga y amorfa de las cosas; esto carece de valor en el arte. El arte, como la ciencia, es un instrumento preciso de conocimiento. De igual manera que sin palabras no podemos pensar, sin oficio de escritor o pintor no podemos producir libros ni cuadros de trascendencia. Forma y contenido son inseparables. La forma de Lam es su contenido y el contenido de Lam es su forma.

La pintura, como la existencia humana, tiene dos polos. Es una relación constante y dinámica entre diferentes elementos. Lam llega a Cuba en 1942 con un afinado oficio de pintor moderno. En sus primeros cuadros descubrimos fácilmente la huella de Picasso. Sus rostros son las máscaras africanas de *Las muchachas de Aviñón* (1906). El contacto directo con la

vida cubana va modificando su estilo hasta adaptarlo para lograr la expresión de una serie de características nacionales. Hay que conocer la pintura para expresar nuestra realidad. La técnica influye sobre la vida y la vida influye sobre la técnica. Es la relación entre la experiencia y los recursos técnicos para expresar esa vivencia lo que enriquece el mundo del arte. Es un crecimiento orgánico.

La influencia de Picasso en la primera etapa de Lam es evidente. El dinamismo del pintor español se cuela por todas partes. *La jungla* —todo parece explotar y crecer ante nuestros ojos— es una continuación del dinamismo de *Guernica* (1937). Picasso nunca es estático, como pueden serlo Matisse o Paul Klee. La explosividad del trópico encuentra su instrumento de expresión plástica en el dinamismo picassiano.

En Cuba Lam se independiza de Picasso, el fanático de la materia, de la apariencia de las cosas. Picasso crea casi siempre a partir de una impresión visual directa. Lam mezcla, como señala Bretón, la imagen material con la psicológica. Los símbolos en Picasso —apartando el momento de *Guernica*— son pocos, en Lam forman uno de los núcleos de toda su pintura. En el dibujo Lam también se independiza de Picasso. La línea de Picasso es vital, recurre constantemente a la sinuosidad de las curvas y a la soltura orgánica de las formas que envuelve. Lam, por el contrario, tiene una línea más intelectual y geométrica. La pintura de Lam es elegante y simbólica; la de Picasso, vital y objetiva.

En *Arpas cardinales* (1948) vemos muy bien la naturaleza geométrica e intelectual de la línea de Lam. Abundan los trazos rectos y los trazos circulares. Aquí en este óleo también podemos aislar fácilmente algunos elementos importantes de la simbología de Lam. Casi todas las cabezas de las figuras están resueltas en forma de hacha. La cabeza es una forma agresiva que casi siempre termina en dientes o púas en la frente. La única figura con cabeza circular es el símbolo fálico de la derecha. La figura de mujer a su lado es casi el arquetipo de la mujer cubana sensual. Es una "ese" en que el vientre forma la primera protuberancia semicircular y el trasero la otra forma sensual. Esta es una silueta que muchas mujeres cubanas acentúan con el corte de sus vestidos. En cualquier esquina de La Habana

o Santiago en que nos paremos veremos pasar mujeres con las de *Arpas cardinales*.

Junto a los cuadros de figuras y visiones entretejidas, Lam tiene una serie de personajes aislados, casi siempre mujeres. Estas figuras femeninas están presentadas dentro de una composición convencional: la mujer en primer término, sentada o de medio cuerpo, sobre un fondo sólido de color. En estos cuadros encontramos las dos caras de la mujer: la elegante y la sensual. La mujer tejida con encaje de hojas y la hembra con senos de fruta. En *Mujer sentada* (1954) todo el cuerpo de la figura está bordado de hojas y tallos, hasta la cara es follaje; los dedos son largos y finos para la caricia. En *Flor-luna* (1949) la figura es agresiva, con formas de un sensualismo avasallador. Estas mujeres elementales muchas veces aparecen con rabos carnosos.

Hay cuadros de Lam que de entrada nos golpean los ojos como realidades concretas, independientes de su simbología. *Umbral* (1950) es un cuadro que puede colocarse junto a las abstracciones puras de Mondrian y Kandinsky y dominar con sus rombos grises y amarillos. Este umbral o puerta es uno de los logros plásticos más sólidos de nuestro pintor. Ahora, una segunda mirada descubre en los rombos que parecen escudos el mundo sexual femenino defendiendo las cañas oscuras y rojas que se entretejen con virilidad en el fondo. Más atrás descubrimos animales opacos. Los pequeños rombos amarillos en la parte inferior del cuadro son señales angustiosas junto a los grandes rombos grises con sus elegantes cuernos y delicados animales en el centro. Asomándose por el horizonte vemos la cabeza entre irónica y asustada de una mujer observando un pequeño animalillo en reposo. Este cuadro sintético recuerda el comentario de J. Torres García sobre el emblema del comunismo: "La más grande obra de arte que ha realizado el comunista, es esa hoz y ese martillo trazado en cualquier pared, con carbón o con un mal pincel. Porque este símbolo es perfectamente plástico y escrito con el corazón." *Umbral* es un resumen sintético de la simbología sexual de Lam dentro de las más rigurosas formas plásticas.

En la experiencia humana no todo es serio y trascendente. Especialmente tratándose de un pintor cubano. En la pintura de Lam también está el cubano retozón. Hay diablillos en sus

cuadros que parecen burlarse del observador. Instintos juguetones convertidos en animales alados. En un momento de descomposición nacional, allá por el año de 1954, Lam ilustró el caos nacional con un dibujo en que aparece un animal sin cabeza, símbolo de la desorientación y de la vida puramente material, sin horizontes. Al pie del dibujo escribió: "Kokodrilo, no; kakahuete, no; kakatúa, no. Animal de 4 patas, sí. No oye, no come, no ve. Que habla: kakamacho, kakaruta, rutakaka, machokaka." Es la sangrienta burla cubana, incoherente y feroz.

Hurguemos un poco en la leyenda de Lam para demostrar hasta qué punto es cubano. Los personajes de su pintura parecen surgir de las leyendas de su pueblo, de *La madre de agua de la laguna Hoyuelos:*

> Decía esta leyenda que "todo aquel que penetraba en esta laguna desaparecía para siempre." También se afirmaba que una yunta de bueyes había desaparecido en sus aguas.
>
> Aunque nadie había visto al monstruo, muchos afirmaban que se trataba de una serpiente de gigantescas proporciones, mientras que otros achacaban las desapariciones a una madre de agua, que como una sombra negra se llevaba sobre la superficie de las aguas y devoraba todo cuanto encontraba en su camino. Esto último era sostenido por Juan Oyuelos, moreno que vendía por las calles de la población el agua extraída del aljibe de los Almacenes, que aseguraba haber visto a la espantosa madre de agua en varias ocasiones.[2]

2 *Estudio del folklore sagüero,* dirigido por la Dra. Ana María Arissó. (Investigación realizada durante los cursos 1938-39 y 1939-40 por los alumnos de Gramática y Literatura Hispano-cubana del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande.) Editorial Guerrero, La Habana, 1940.

Son de una importancia elemental los trabajos de investigación que realiza actualmente el Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Las Villas, que dirige Samuel Feijóo. Libros como *Cuentos populares cubanos* (dos tomos), *Refranes, adivinanzas...* (dos tomos) y *Remedios y supersticiones en Las Villas* son trabajos básicos para llevar a cabo un estudio sobre la imaginación cubana.

La riqueza folklórica de la provincia no se queda ahí, tiene también una expresión visual. Existen varios pintores populares con la misma imaginación. Véase el libro *Pintores y dibujantes populares de Las Villas.* Estos cuadros y dibujos son ricos en elementos vegetales y animales en constante metamorfosis.

La sombra negra, la serpiente de gigantescas proporciones, parece un habitante del mundo de Lam. Uno de sus cuadros, *Trenzas de agua* (1950), puede ser la gran madre de agua. Esta fusión de elementos físicos disímiles, tomada de *La india Sención,* también está en sus cuadros:

> Al contestar la madre "hija maldita, Dios te va a castigar..." ocurrió algo inexplicable o milagroso. Sención no podía retirar su mano de la cara de su madre. Todos los esfuerzos fueron inútiles, la mano estaba adherida al rostro de la anciana. El padre afligido corrió a un curandero, el de más renombre, que era el que acudía en los casos graves.
>
> Era preciso cortar la mano o el rostro de la anciana para terminar aquel martirio. No halló otra solución el curandero que amputar la mano por la muñeca a la joven, y así lo hizo. La muchacha sin exhalar una queja resistió impasible la operación y terminada ésta, marchó a la laguna en cuyas aguas desapareció.
>
> Muchos años después la infeliz madre habitaba sola en su casita, tejiendo sombreros finos de yarey, en lo que era muy experta, mientras en el lado izquierdo de su cara continuaba adherida la mano de su hija, que con el tiempo había tomado un tinte rojizo.

¿Puede haber algo más psíquicamente análogo a la fusión de animales, hombres y vegetales en la pintura de Lam? Aquí, en esta leyenda, se funde la imaginación con la realidad. No hay que olvidar que Lam fue declarado Hijo Predilecto de Sagua la Grande.

Muchas personas no reconocen estos elementos en la pintura de Lam porque no se trata de una trasposición directa. El folklore es una creación colectiva con muchos elementos inconscientes. En el arte siempre sentimos una voluntad creadora individual, consciente de los símbolos y de la técnica.

El folklore también está frecuentemente entretejido con la religión. Cuando Lam recurre a los elementos de los cultos afrocubanos, nunca emplea sus símbolos en un sentido estricto. El Elegguá, por ejemplo, ha dejado en su pintura de ser el dios que abre todas las puertas, para convertirse en un símbolo plástico inquietante: lo mismo asoma entre las hojas que sobre la cabeza de un personaje. Con sus ojos de miedo —abiertos con un punto negro en el centro— estos Elegguás son notas burlonas o misteriosas en el mundo de Lam.

Hace unos años, el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Sweeney, hizo una selección de los cien cuadros más importantes de la pintura de este siglo. Entre esos cuadros se encontraba *La jungla* de Lam. En Francia, Japón, Estados Unidos, Venezuela, México, Suecia, Italia y Bélgica numerosas personas han recibido el corrientazo tropical de la pintura de Lam.

La conciencia del hombre se amplía con el arte. La pintura afina y profundiza nuestra capacidad de comprender el mundo a través de los ojos. Todo el que conozca la pintura de Lam conoce a Cuba. Esto que escribe Varona sobre literatura podría abarcar toda creación artística: "Cuando se quiere desentrañar el sentido último de la manifestación literaria de una época o de un pueblo, son de más subido precio las obras que presentan carácter colectivo." En la pintura contemporánea, Lam ha tocado la cuerda universal de Cuba. Ha incorporado nuestra conciencia, nuestra mirada sobre el mundo y sus cosas, al caudal universal del arte.

La realidad antillana está presente en todos los cuadros de Lam, pero transformada rigurosamente en pintura. Un cuerpo de mujer, la hoja de un árbol, un diablito: son elementos plásticos. Cada forma es una forma plástica o simbólica. No es lo mismo una cosa en la realidad que en un cuadro. En el tránsito sufre una transformación como la que puede sufrir un líquido convertido en sólido.

No basta con la idea, es esencial la ejecución. Unir hombres, animales y vegetales para dar la unidad de la vida criolla: esta idea está muy lejos de ser un buen cuadro. ¿Cómo ejecuta Lam esa fusión con elementos plásticos? Del pelo de una mujer surgen hojas sin que se vea el tallo, inclusive la hoja puede estar simplemente esbozada, sin que la línea cierre el dibujo. De la cabeza de un ave puede crecer una extremidad terminada en pezuña, pero la extremidad parece salir del vacío, de un ángulo cualquiera de la figura, sin un encaje exacto. Las figuras siempre están entretejidas de una forma suelta, por planos. El recurso técnico surge a partir de la fragmentación lineal del cubismo, pero recuerda más la forma en que flotan en el vacío las montañas de la pintura china tradicional.

Uno de los elementos que ha dado mayor independencia a la pintura moderna es la eliminación de la perspectiva. La perspectiva renacentista es un engaño porque la tela sólo tiene dos dimensiones, carece de profundidad. La profundidad en la pintura moderna se logra casi siempre con planos de color y línea. En esto Lam es un mago: sus figuras se entretejen —a veces son líneas, a veces son planos— sin que podamos determinar dónde termina la persona y empieza el vegetal o el animal. Las cosas se entretejen en el aire. La profundidad es la línea escondida o la oscuridad.

La pintura tiene sus leyes, y todo cambia de acuerdo con las relaciones internas del cuadro. Inclusive el sentido de una experiencia puede cambiar. Lam cuenta que los dientes o púas que pone en la frente de algunos de sus personajes se le ocurrió en Marsella; llevaba días sin comer y tuvo la impresión de que el pensamiento se le convertía en dientes. Ese es el origen, pero después sufrió grandes cambios, convirtiéndose en un símbolo general de la agresividad del pensamiento, de su poder para triturar y asimilar el mundo. Eso es el símbolo: una realidad concreta que resume una variedad de experiencias. Muchas veces yo he visto los perros de su demolida casa de Marianao —Jachaturian, Perlita y Musulungo—, convertidos en demonios de sus cuadros. De una idea banal, el artista a veces logra concretar una realidad más amplia. Dicen las hermanas de Lam que de muchacho siempre le gustaba llevar los pantalones bien almidonados para que conservaran durante mucho tiempo la línea. En cuanto se abombaban se resistía a ponérselos y se los tenían que planchar dos o tres veces antes de mandarlos de nuevo a lavar. Desde entonces Lam tenía un sentido claro, un gusto especial por la línea recta y pura.

La elegancia es una característica inalterable en toda la pintura de Lam. Puede pintar los símbolos más cálidamente sexuales sin caer jamás en lo grosero. La realidad siempre da el salto artístico en sus cuadros, nunca permanece en lo contingente. Tanto el símbolo sexual masculino que cuelga de la boca de sus personajes, como el femenino de extremidades con un rombo o una llama en el centro, jamás nos producen el mismo efecto de la realidad instintiva que simbolizan.

Muchos críticos han atribuído la elegancia del dibujo de Lam a su ascendencia oriental. De nuevo, como en el caso del elemento negro, tenemos que insistir con Fernando Ortiz en que es una característica cultural y no un problema de herencia racial. La nitidez del dibujo de Lam no puede ser herencia como los ojos rasgados. Además, la elegancia puede considerarse una característica cubana, heredada culturalmente de los numerosos colonizadores andaluces que vinieron a Cuba. Es la misma elegancia temperamental que encontramos en Martí y en la mayoría de nuestros creadores. El cubano, en general, es grácil y ligero. Sus procesos mentales son rápidos. Todo esto es expresión de condiciones culturales, sociales y geográficas. Los estimulantes nerviosos como el café y el tabaco, por ejemplo, aligeran en lugar de embotar como el alcohol; la devoción del cubano por el baño diario, mantiene la epidermis siempre despierta, la sensibilidad a flor de piel.

Nosotros no vemos al hombre en un bloque barroco, como ocurre en la pintura mural mexicana, sino como un animal ligero y nervioso, como de azogue. Es el canario amarillo de Martí que tiene el ojo tan negro. Cuando Neruda se acuerda de Cuba en el *Canto general,* la ve así:

Cuba, flor espumosa, efervescente
azucena escarlata, jazminero,
cuesta encontrar bajo la red florida
tu sombrío carbón martirizado,
la antigua arruga que dejó la muerte,
la cicatriz cubierta por la espuma.

Este brochazo de Neruda expresa certeramente la dialéctica cubana. En estas seis líneas está someramente planteado el proceso de la pintura de Lam. El día y la noche, el azul y el negro. Cuba es una "flor espumosa, efervescente", pero también un "sombrío carbón martirizado." Estas dos realidades son las dos caras de la pintura de Lam. "La red florida" es *La Jungla.* Y es cierto que "cuesta encontrar bajo la red florida... la cicatriz cubierta por la espuma."

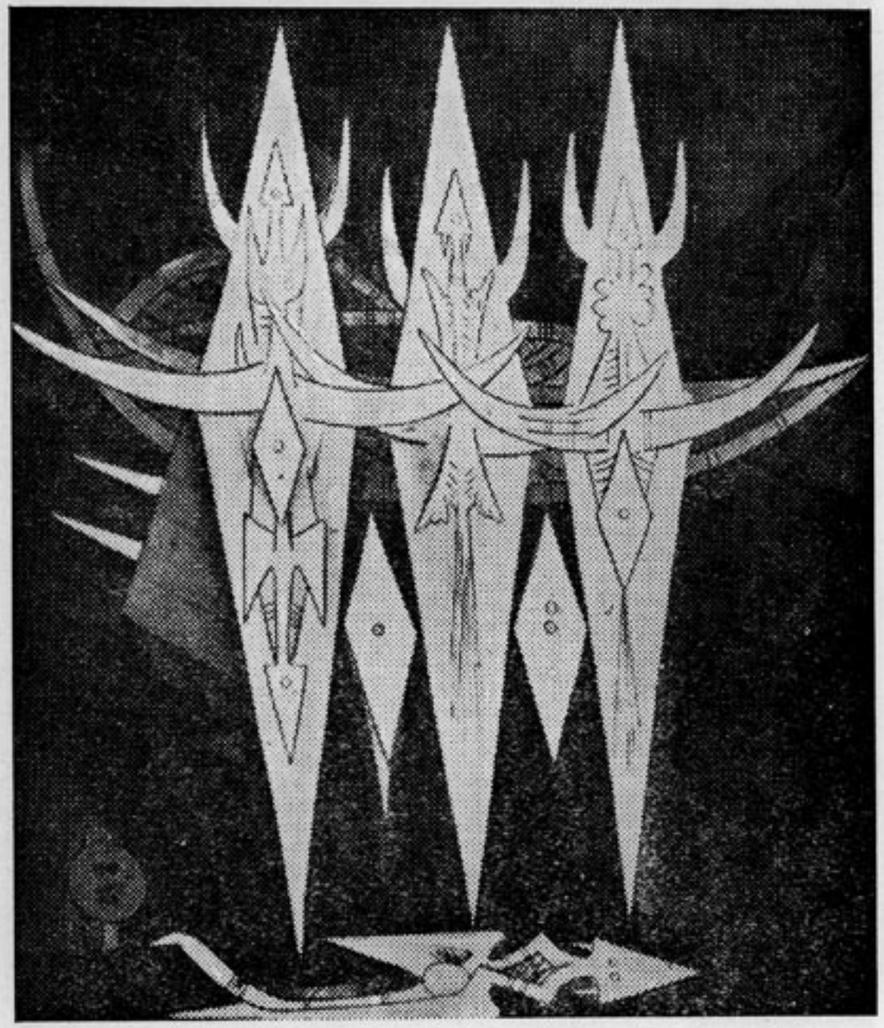
Las fuerzas telúricas y sombrías están en cuadros como *Escalopendre, Belial* (1947) —uno de los nombres del diablo— y *Luz de arcilla* (1950). *Rumor de la tierra* (1950) nos concretiza

este espíritu de la Isla. Sobre un fondo de tierras rojizas pululan las criaturas de nuestros instintos primarios. En un primer plano está la creación con las piernas abiertas de potentes pezuñas, entregándonos la llama de la vida. Detrás circula, como una brisa nocturna que pasa cerrando puertas, una fuerza oscura de largos tentáculos, ojos asustados y el cuchillo en una mano.

Esta es la dialéctica de la pintura de Lam: las fuerzas de la vida y la creación llena de frutas, hojas y hombres, y las fuerzas del terror ante los peligros de la naturaleza. La creación y la destrucción, las dos fuerzas básicas de la existencia. La noche y el día. La luz y la oscuridad. La tierra y el cielo. Los animales luminosos y las bestias opacas. Las pezuñas que se clavan en la tierra y las alas que zumban por el aire. Lo azul y lo negro.

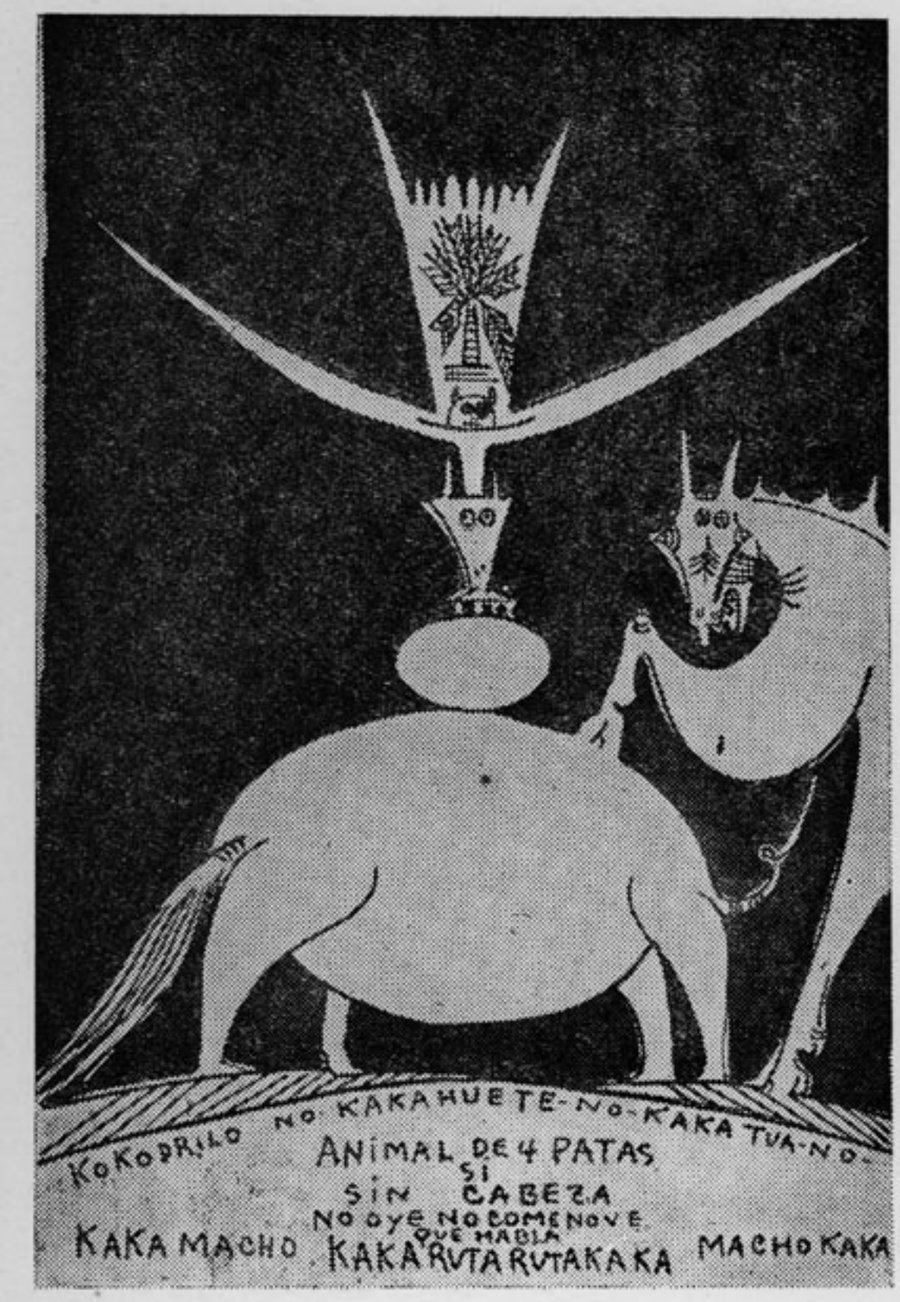
— *Wifredo Lam y La Jungla* (1944)

— *Umbral* (1950)

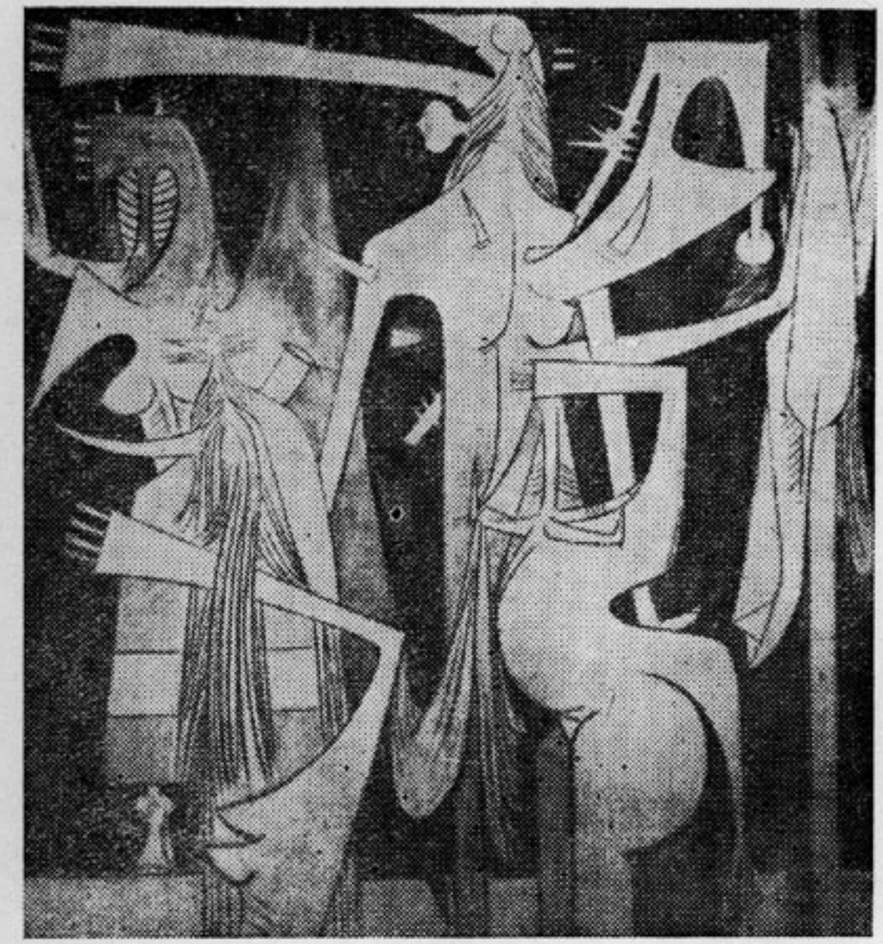


— *Flor Luna* 1940)

— *Animal de cuatro patas* (1954)



— *Arpas Cardinales* (1948)



Este Cuaderno
de la Casa de las Américas
consta de cuatro mil ejemplares
impresos en papel offset de 60 lbs.
Se terminó de imprimir
el día 15 de Febrero de 1963
AÑO DE LA ORGANIZACIÓN
en la Unidad 215-02 de la
Empresa Consolidada de Artes Gráficas
en La Habana, Cuba.

cuadernos de la casa de las américas