

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Wifredo Lam en España (1923-1938): La lenta construcción del “caballo de Troya”

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/53h6z206>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 9(7)

ISSN

2154-1353

Author

González Barrios, Luis

Publication Date

2021

DOI

10.5070/T49755852

Copyright Information

Copyright 2021 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Wifredo Lam en España (1923-1938): La lenta construcción del “caballo de Troya”

LUIS GONZÁLEZ BARRIOS
SPELMAN COLLEGE

Resumen

Este ensayo analiza la experiencia del pintor cubano Wifredo Lam en España (1923-1938), con el horizonte de la guerra civil española (1936-39) como acontecimiento político y vital que marcará su posterior devenir. En este periodo de aproximadamente 15 años, Lam estudia a fondo la tradición pictórica europea, comienza a madurar su rechazo al academicismo artístico, se acerca progresivamente a las corrientes de vanguardia internacionales y madura con lecturas y militancia su conciencia política antifascista, todos ellos pasos fundamentales en su camino hacia su obra icónica, *La jungla* (1943). De este modo, este estudio aborda el periodo español de Lam no como un mero prefacio a su etapa de madurez, sino como un “laboratorio” artístico y político de primer orden (y relativamente desatendido por la crítica) que nos permite profundizar en su posterior propuesta postcolonial.

Palabras clave: Wilfredo Lam, España, Cuba, *La jungla*, guerra civil, academicismo, vanguardia, antifascismo, postcolonialismo

Introducción

En 1976, el crítico Max-Pol Fouchet publicó una serie de entrevistas a Wifredo Lam (1902, Sagua la Grande-1982, París), en las que el pintor cubano hacía un repaso a su trayectoria vital y artística. Lam recordaba su regreso a Cuba en 1941, tras casi 18 años en Europa, y reflexionaba sobre el resorte profundo del que nacía su nueva pintura: “Quería de todo corazón pintar el drama de mi país y expresar en detalle el espíritu negro y la belleza del arte de los negros. De esta manera podía actuar como un caballo de Troya del cual saldrían figuras alucinantes, capaces de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores” (188). De esta pulsión identitaria, y de su nueva estrategia combativa, surgió tal vez su cuadro más emblemático, *La jungla* (1943), adquirido por el MOMA en 1945 y considerado desde entonces un ícono de la nueva plástica postcolonial. Un perfecto “caballo de Troya” que, combinando lenguaje vanguardista y cosmovisión afrocubana, aspiraba a perturbar el sueño de los detentadores del orden.

Seis años antes, en 1937, Lam pinta *La guerra civil española*, un *gonache* de temática bélica encargado por Josep Renau para ser exhibido en la Exposición Internacional de París de ese mismo año, como parte del pabellón de la II República española. En este cuadro de denuncia antifascista, ya encontramos algunos de los rasgos distintivos presentes en *La jungla*: experimentación formal y compositiva, abigarramiento figurativo, simbología identitaria, dinamismo, confusión y denuncia. El taller del “caballo de Troya” ya estaba en marcha. Al final de su larga carrera, Wifredo Lam

confesaba al crítico Antonio Núñez Jiménez: “Fuera de Cuba, España ha sido la fuente de información más directa. A ambas debo mis logros más significativos” (87), y en esas mismas memorias, hablando del impacto que la contienda civil española había tenido en el pintor, decía:

Salir derrotado de España fue y es para mí un dolor tan profundo que nunca he dejado de llevarlo dentro. En la amada tierra española dejaba a Eva y a mi hijo, muertos. Dejaba allí también a muchos hermanos de lucha. Aquella derrota fue como si bajara el telón de una obra de teatro que sólo volvería a levantarse con el triunfo de la Revolución Cubana.¹ (117)

A la experiencia española de Lam dedicaremos este ensayo, donde repasaremos sus años formativos en este país (1923-1938) con el horizonte de la guerra civil española (1936-1939) como momento culminante. En este periodo de aproximadamente 15 años, Lam estudia a fondo la tradición pictórica europea y comienza a madurar su rechazo al academicismo artístico, se acerca progresivamente a las corrientes vanguardistas de entreguerras, así como al llamado “arte primitivo”, y madura con lecturas y vivencias su conciencia política revolucionaria, todos ellos pasos fundamentales en su camino a *La jungla*. De este modo, veremos cómo el periodo español de Lam no es un mero prefacio a su etapa de madurez, sino un laboratorio artístico y político de primer orden ineludible a la hora de comprender su posterior crítica al colonialismo desde la periferia caribeña.

Franz Fanon, en su ya clásico *The Wretched of the Earth*, escribirá en 1963: “Because it is a systematic negation of the other person and a furious determination to deny the other person all attributes of humanity, colonialism forces the people it dominates to ask themselves the question constantly: ‘In reality, who am I?’” (253). Para el caso de Lam, un análisis de sus declaraciones y de su extensa obra en España nos ofrecerán algunas pistas sobre este complejo proceso de autoconocimiento. Esta prolongada etapa formativa en tierras ibéricas, con sus rechazos e integraciones, dotarán a Lam de algunas de las herramientas clave, estéticas e ideológicas, que operarán con fuerza en su posterior pintura, definida por el propio Lam como “un acto de descolonización” (Mosquera, “Mi pintura” 522). No obstante, la crítica lamiana ha prestado bastante más atención (comparativamente) a su etapa parisina y marsellesa, su regreso al Caribe, y su posterior consagración internacional, ya en plena Guerra Fría, como figura contestataria de la modernidad latinoamericana del siglo XX. En las últimas décadas, una serie de trabajos sobre la presencia de Lam en España han tratado de compensar este desequilibrio crítico-bibliográfico.² Este ensayo ahondará en dicha línea investigativa, poniendo especial énfasis en la correspondencia entre rupturismo estético, político e identitario en la producción lamiana de este periodo.

Primeros pasos en España: Un joven intruso en el “banquete” academicista

Al repasar la estada de Lam en la península ibérica debemos preguntarnos, ¿qué elementos de su experiencia española transfirió Lam a su pintura una vez instalado en La Habana? ¿Qué aprendizajes, conscientes o inconscientes, llevaron a Lam a forjar su nuevo espíritu anticolonial precisamente en la antigua metrópoli española? ¿Por qué, fuera de Cuba, España había sido “la fuente de información más directa” de su pintura, según el propio Lam? Dos cartas, según todas sus semblanzas, marcan el destino artístico y vital de Wifredo Lam en España. Una primera carta escrita en 1923 por Antonio Rodríguez Morey, director del Museo de La Habana, y dirigida a su homólogo en el Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, permitió al pintor cubano continuar sus estudios de pintura en Madrid a comienzos de 1924. Una segunda carta, fechada en 1938, escrita por el escultor catalán Manolo Hugué y dirigida a Pablo Picasso desde el balneario barcelonés de Caldes de Montbui, facilitó la llegada de Lam a París y dio comienzo a la fructífera relación entre el pintor malagueño y el artista de la Sagua. No obstante, conviene entender dichas cartas, si bien importantes en términos de trayectoria, como puntos de inflexión en un complejo viaje de autoconocimiento. ¿Qué descubrimientos y reencuentros vivió Lam entre esas dos cartas?

Recordemos que en su etapa inicial, tanto en Cuba (Sagua la Grande y La Habana) como en el Museo del Prado de Madrid, Lam recibe una formación mayormente tradicional y academicista. De la mano de Álvarez de Sotomayor, retratista de escuela y “pintor reaccionario”, según el propio Lam (Núñez Jiménez 85), el joven cubano entra en contacto con gran parte de la tradición pictórica europea en sus diarias lecciones en el Museo del Prado. Lam confiesa su admiración por varios de los artistas allí presentes (Ribera, Velázquez, Zurbarán, el Bosco, el Greco, Goya), fundamentalmente autores españoles y flamencos. Así, a juzgar por los cuadros de la tradición sobre los que Lam se detiene, una pulsión de denuncia, misterio, religiosidad y desgarramiento parece reclamar ya su incisiva sensibilidad artística. Es el caso de *Los ajusticiados de la Inquisición* de Pedro de Berruguete, *El jardín de las delicias* de El Bosco, *El triunfo de la muerte* de Brueghel el Viejo, *La Sagrada Familia* de El Greco, *El martirio de San Bartolomé* de Ribera, *Finis gloriae mundi* de Juan de Valdés Leal o *Los fusilamientos del 3 de Mayo* de Goya. Lo cierto es que estas preferencias coinciden con las de una parte importante de los jóvenes artistas españoles de su generación. En su desafío vanguardista a una tradición en exceso encorsetada, la nueva generación gravita hacia artistas clásicos, preferentemente nacionales, cuya vena heterodoxa e imaginativa converge con su deseo de renovación. El Bosco, El Greco o Goya, en pintura, o Góngora y Calderón en literatura, por citar algunos ejemplos, gozan de enorme predicamento entre estos artistas deseosos de cambio con raíces propias.³ De este modo, el estudio de la tradición pictórica

española/europea y la exploración de vías novedosas de expresión artística, en el caso de Lam, han de entenderse como operaciones simultáneas y a menudo convergentes.

No obstante, una suerte de vacío latente comienza a cobrar forma en el joven artista. No en vano, Lam no deja de ser un extranjero en tierra castellana, cuya mirada atenta, distante al tiempo que familiar, le permite valorar la tradición desde ángulos distintos a sus colegas españoles. Sus reflexiones sobre la pinacoteca madrileña son ciertamente reveladoras para entender esta ambivalente relación con la tradición pictórica de su país de acogida: “En el Prado, tenía la impresión de haber sido invitado a un banquete extraordinario en el que no me daban de comer lo que yo quería, lo que me correspondía. No se me había invitado personalmente. Tenía que comer el manjar de los señores” (Fouchet 34). Esta sensación de no pertenencia, de asimetría cultural y política frente a una tradición cercana al tiempo que ajena, será uno de los catalizadores de toda su carrera. De esta forma, prácticamente desde su llegada a España, y a pesar de su aprendizaje concienzudo de la técnica y la tradición, Lam intuye la necesidad de buscar nuevas fuentes de inspiración, lazos emocionales, lenguajes, más allá de los muros de los grandes templos de la pintura europea.⁴

Una importante parte de la crítica, sobre todo en las décadas de 1940 y 1950, y sus posteriores reiteraciones, ha explicado la modernidad en Lam como resultado de su llegada a París, el contacto con Picasso y el arte “primitivo” africano, y su posterior afinidad con los surrealistas bretonianos. Es decir, desde su irrupción internacional en la década de 1940, se asientan ciertas lecturas sobre Lam como una suerte de *protégé* de los grandes maestros de la vanguardia europea, o como un epígono cubano de sus respectivos movimientos de vanguardia (Noceda, *Wilfredo Lam: la cosecha de un brujo* 9). Desde esta perspectiva surgida fundamentalmente de la crítica francesa y anglosajona, el periodo español de Lam representaría una etapa de continuidad respecto a su formación tradicional en La Habana, con la salvedad de alguna “incursión tardía” en las corrientes innovadoras del momento. Con diferentes matices, esta lectura lamiana ha persistido tenazmente en el tiempo, condicionando una parte importante de su recepción. El crítico Gerardo Mosquera decía en un artículo de 1992:

Cuando el artista sale de Cuba en 1923 no busca el París de las vanguardias, sino la España académica. Allí adquiere un oficio clásico y, salvo algunas obras fantasiosas y alguna incursión tardía en cierta síntesis geometrizable y libertad colorística, se mantiene hasta época muy avanzada como un aplicado pintor académico. Es en París donde se transforma de golpe en moderno-llega en 1938 a causa de la guerra-, metamorfosis en la que sin duda fue crucial su relación con Picasso” (Mosquera, “Modernidad” 261).

Aquí Gerardo Mosquera, en su lectura anticolonial de la producción y recepción lamiana, caracteriza el periodo español de Lam, y por ende la escena plástica ibérica del momento, como una influencia cultural de segundo orden, tradicional y academicista, frente a un centro parisino que opera como epítome de lo moderno y como rito de paso ineludible para todo vanguardista. Pensar que el clima artístico de España, en particular en fechas tan tardías como 1938, sólo influyó desde el punto de vista académico en Lam resulta cuanto menos discutible a la luz de su producción y su biografía. Así, esta supuesta transformación “de golpe” a la modernidad parisina-picassiana, cual “caída del caballo” academicista, debe ser entendida más bien como un largo periodo de maduración artística.

Una periodización más adecuada nos parece la empleada por el crítico José Manuel Noceda, que divide el largo periodo de aprendizaje de Lam (1914-1938), en Cuba y en España, en dos etapas bien diferenciadas. El periodo “formativo o académico” (1914-1929) y el “periodo del modernismo” temprano (1930-1938) (Noceda, *Wilfredo Lam en las colecciones cubanas* 12). Si bien es cierto que la estética lamiana más reconocible cobra consistencia entre su paso por Francia y su primera estancia en Cuba (1938-1951), veremos que tal revolución artística y conceptual fue posible en parte gracias a la lenta asimilación de experiencias previas. Para el caso de la tradición pictórica española, el propio Lam lo explica así:

It has been said that I leaped all of a sudden from traditional rather academic painting to modern art. Partially this is true, but only in the visible aspects. I have analyzed Spanish painting in great depth because this is what it deserves, and its influence has always been a motor force because of its seriousness and dramatic potential. (Gutiérrez y Flores 18)

Igualmente, las pinturas que Lam estudiaba metódicamente en el Prado, si bien “manjares” en apariencia ajenos, inspiraban su búsqueda artística y personal mediante registros no siempre evidentes. Este primer periodo formativo/académico, por otra parte, coincide en el tiempo con nuevas influencias igualmente substanciales en su carrera.

Hacia una nueva plástica: Arte prehistórico, escultura africana, vanguardia castellana y el primer surrealismo

De acuerdo a los distintos relatos biográficos del periodo (M.P. Fouchet, A. Núñez Jiménez, M.L. Borràs, L. Stoke-Sims) son numerosos los ejemplos que muestran la curiosidad de Wifredo Lam, desde su llegada a la capital de España, por los nuevos referentes estéticos y culturales no académicos (en particular los no occidentales), que en ocasiones dejarán reflejos en su obra temprana. Por citar sólo algunos casos representativos, en torno a 1924 Lam comienza a visitar el

Museo Arqueológico de Madrid, entrando en contacto con las artes prehistóricas y el llamado arte “primitivo” (fundamentalmente de origen africano, indígena americano o de Oceanía), tan en boga en los círculos de vanguardia europeos. En 1928, asiste a una exposición celebrada en Madrid donde por primera vez contempla el arte del Golfo de Guinea y el Congo. “De las esculturas dice que aún ‘no le interesan, pero le conmueven mucho’” (Noceda, *Wilfredo Lam en las colecciones cubanas* 565). Lam percibe la fuerza de este arte, pero todavía no ha madurado su crítica al “primitivismo” vanguardista eurocéntrico que, como veremos, caracterizará su periodo cubano. Son por tanto años de exploración y aprendizaje, donde también presencia por primera vez la obra picassiana y sus máscaras africanas.⁵

En buena lógica, teniendo en cuenta su insatisfacción más o menos explícita con el *statu quo*, no sorprende que el joven cubano gravitara desde su llegada hacia círculos de artistas locales igualmente inconformistas, como es el caso de la Academia Libre, situada en el Pasaje de la Alhambra de Madrid, donde Lam tomaba clases por las tardes y participaba en sus tertulias ya en 1925. Dirigida por el maestro Moisés, por allí pasaron pintores como Benjamín Palencia, Salvador Dalí, Francisco Bores o José Moreno Villa, por citar algunos nombres que se convertirán en referentes de la renovación pictórica en la capital. Conviene puntualizar que, si en el norte del continente, y en otras regiones de España y América Latina, la plástica rupturista gozaba de una relativa vitalidad, en Madrid, no es hasta 1925 (con la inauguración de la Exposición de Artistas Ibéricos) que este deseo de renovación comienza a asentarse como movimiento.⁶ De la nómina de “ibéricos” aquí presentes, un grupo de artistas en particular comparte con Lam no sólo espacios de aprendizaje, como el Pasaje de la Alhambra, sino inquietudes que trascienden la mera renovación estética: es lo que vendrá a llamarse la primera “Escuela de Vallecas”, iniciada en 1927 por el pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez.⁷ Wilfredo Lam no pertenece formalmente a esta escuela, pero podemos ver la afinidad con sus principios en torno a 1930. En primer lugar, por su común deseo de renovación plástica, con resonancias onírico-surrealistas, partiendo siempre de la sencillez del paisaje cercano y de sus gentes. En segundo lugar, por su intento por reconectar con lo “popular” (neopopularismo), con lo ancestral y telúrico, todo ello motivado por un impulso político de denuncia y transformación social inscrito en una nueva temporalidad no lineal. En fechas cercanas (1924-1928), Lam se sumerge intensamente en el campo castellano, fruto de sus estadias en Cuenca, Segovia y León, fundamentalmente. En particular, la región de Cuenca tendrá especial influencia en la trayectoria del pintor, como bien han estudiado entre otros las críticas Eulalia Adelantado y Carmen Pérez García.⁸

Observamos pues que el periodo “formativo o académico” de Lam en España (1923-1929) ofrece ya muestras embrionarias de exploración estética, y muchos de estos cuadros ya transmiten,

si bien todavía de forma tímida, un pulso con los límites académicos. De algunas pinturas de este periodo, el crítico Alfonso de la Torre ha dicho: “Pinturas simbolistas y densas, también magicistas, de vocación orientalista, en la línea de Anglada Camarasa, muy de espíritu modernista. En todo caso muy alejadas del torvo ambiente artístico oficial de la época” (De la Torre, s.p.). Es el caso de cuadros como *Chino sentado con abanico en las manos* (1925) o *El cuerno de la abundancia* (1925). A estos cuadros “modernistas” añadiríamos sus paisajes y retratos de la ciudad conquense (véase la *La vieja del rosario*, de 1927, y la serie lamiana *Casas Colgadas I, II y III*, publicada en *La Ilustración Castellana* ese mismo año), cuyos rasgos alargados, sinuosos y oscuros recuerdan la atmósfera electrizante, expresionista *avant la lettre*, de la *Vista de Toledo* (1596-1960) de El Greco. El trazo “misterioso” del artista cubano parece ya proyectarse sobre estas edificaciones apiñadas y parduzcas, solitarias y ensimismadas como sus personajes. Así, sin una pertenencia explícita a la llamada “Escuela de Vallecas”, Lam se adentra en esta etapa conquense en una pintura turbadora y profunda, con resonancias modernas, que trata por sus medios de conectar material y espiritualmente con el territorio más inmediato y con su pueblo.

No obstante, siguiendo a María Lluïsa Borràs, no será hasta la “influencia del surrealismo ibérico” (1929-1934) cuando esta sintonía con la propuesta vallecana, y con otros artistas nacionales afines al surrealismo, resulte más visible en Lam. En 1929, se produce una muestra en el Botánico madrileño de pintores españoles residentes en París (con figuras como Apelles Fenosa, Pablo Gargallo, Juan Gris, Manuel Ángeles Ortiz, Picasso o Pere Pruna), a la que habría que añadir la celebrada en el Salón de Otoño donde Ángeles Santos presentará *Un mundo*, 1929, una obra que, como señaló Borràs, tiene fuertes resonancias con las creaciones coetáneas de Lam (“Lam y el surrealismo” 58). Sin embargo, como bien señala esta crítica, fueron importantes cambios personales los que acercaron a Lam a la vía surrealista. En 1930, nace Wifredo, su primer hijo, fruto de su primer matrimonio, con la joven extremeña Eva Píriz. En 1931, apenas unos meses después, Eva muere de tuberculosis y, seguidamente, lo hace el pequeño Wifredo: “After this tragedy, Lam began to experience terrible hallucinations which left him haggard, caught in a state of half-sleep, day and night. He began to record on canvas the drama of his protagonist, steeping them in a dream-like atmosphere (“Suffering” 24). Podemos observar claramente estos cambios en una serie de cuadros de la época: *Composición I* (1930), *Maternidad* (1930), *Composición II* (1931) y *La playa* (1931). En los dos primeros, coincidiendo con el nacimiento de su hijo, aparecen el deseo erótico y la maternidad como temas centrales, situados en un ambiente nocturno, marítimo y onírico. Predominan los colores fríos y la presencia central de la mujer, con una fuerte correspondencia entre feminidad e influjo lunar. Por su parte, *Composición II* y *La playa* retratan ya su drama personal, con predominio de colores ocres, rojizos y marrones, colores terrosos

imponiéndose al azul plateado de los cuadros anteriores. En el caso de *Composición II*, tres mujeres y un niño, en primer plano, son acechadas por una serie de imágenes violentas a su espalda, como un hombre arrastrando del pelo a una mujer, un enorme pie truncado sembrando el pánico en las calles y figuras que levantan sus brazos en señal de desesperación. En *La playa*, la atmósfera de violencia deja paso al abandono, con figuras solitarias cuyos brazos extendidos reflejan desolación y desamparo. Los rasgos de personas y objetos se estilizan en este último cuadro, en un llamativo giro hacia el esquematismo y la abstracción que recuerda, según Borràs, al arte prehistórico levantino o al trabajo coetáneo de Benjamin Palencia (“Suffering”25).⁹

De estas cuatro obras “surrealistas”, destacamos que por primera vez desde que llega a España aparece el mar en su obra, algo sorprendente para un pintor isleño como Lam. También por primera vez, asoman las maternidades, motivo que ocupará un lugar central en su pintura posterior. Es como si en este primer “surrealismo”, azuzado por sus experiencias del momento, el proceso introspectivo le hubiera conducido a convocar dos de los resortes más profundos de su *psique*: el mar y la madre. Pareciera así que la llamada de los orígenes comienza a abrirse paso en la exploración del artista de la Sagua, cada vez más compleja. Por otra parte, es también probable que durante este modernismo temprano Lam se acerque, hojeando las numerosas revistas de vanguardia que circulan por los círculos intelectuales, al arte de figuras cruciales de la vanguardia latinoamericana residentes en España, como Rafael Barradas, Joaquín Torres García o Norah Borges, por citar tres ejemplos destacados. Lo que sí sabemos con seguridad es su estrecha amistad trabada en suelo español con escritores cubanos como Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello o Pablo de la Torriente Brau. Cuba empieza así a resonar en el pintor de una forma cada vez más directa y, lo que es más importante, es en estas fechas cuando la presencia negra explota en la literatura del país caribeño, mucho antes que en su pintura de vanguardia, por lo que es más que probable que Lam discutiera de estos asuntos con sus compatriotas en el Madrid republicano.¹⁰

Como vemos, son muchos los ejemplos en los que encontramos a un joven Lam, que desde su llegada a suelo español, se empapa de las novedades estéticas ibéricas, de los modelos “primitivos” y prehistóricos, o de las irradiaciones de modernidad del norte europeo y de América Latina. De este modo, más que una conversión repentina a los *ismos* en el París prebélico, proponemos una sucesión de rupturas gestadas durante un largo periodo de aprendizaje, con sus primeros frutos claros en torno al surrealismo castellano de 1930, su aceleración en Cataluña (1937-38), su cribado parisino y marsellés (1938-1941) y su definitiva eclosión, con el componente afro cubano inscrito ya en sus propias coordenadas étnico-culturales, tras su regreso y reintegración

en el Caribe (1941-52). Como a continuación veremos, la progresiva concienciación política de Lam será inseparable de esta evolución.

Tiempos de guerra y república: el giro político en Wifredo Lam.

El progresivo distanciamiento por parte de Lam de la tradición artística académica coincide, o casi podríamos decir que se retroalimenta, con otra serie de transformaciones personales de orden político. Así, las sucesivas rupturas estéticas de Wifredo Lam confluyen con un rechazo largamente incubado y cada vez mejor articulado contra un sistema social y político al que decide confrontar con su pintura. La temática popular en la obra de Lam, que iría más allá del costumbrismo, transpira desde sus primeros trabajos en España, una honda identificación con las clases populares¹¹. No obstante, Lam transita con más o menos soltura por las diferentes esferas sociales. Su primer mentor en Madrid, el citado Fernando Álvarez de Sotomayor, le introduce no sólo en la tradición pictórica del Prado, sino en los círculos aristocráticos que sostienen el museo con su mecenazgo. La admiración, al tiempo que distante frialdad, que siente Lam ante los retratos reales y los cuadros de cámara, se corresponde con su sensación de intrusismo social en esta clase a la que las circunstancias lo han conducido. Navegando siempre entre dos mundos, Lam alterna con los “señoritos”, incluidos sus amigos de la pequeña burguesía de provincias, al tiempo que muestra su empatía por los excluidos de la sociedad española.¹²

En gran medida fue en la España rural, por tanto, donde Lam comienza a conectar las opresiones en un marco más amplio que el de su infancia cubana: “¿Por qué al ver el campo de España tuve la impresión de que era una colonia?”, dice Lam a Núñez Jiménez (89). Fue su amigo Faustino Cordón, un inquieto estudiante que alternaba su pasión por el arte, la política y la ciencia, el que tras su breve paso por Francia introdujo a Lam en la lectura de los textos revolucionarios del momento, como el *El Estado y la revolución*, de Lenin (cit. en Núñez Jiménez 88). En un ambiente cada vez más politizado, fueron estas lecturas y las frecuentes conversaciones con Cordón y sus afines, las que permitieron a Lam encauzar ideológicamente su difuso descontento: “Yo había pintado a los campesinos españoles, conocía bien sus vidas, cómo se les trataba, la ignorancia en que se les mantenía, pero no había razonado el porqué” (Núñez Jiménez 89). A este efecto, 1931 resulta un año determinante en la trayectoria de Lam. Ese año se proclama la II República española (1931-1936), por la que Lam tomó partido sin ambages, y que no dudaría en defender con las armas durante la guerra civil. La joven república nace con grandes expectativas de cambio, y Lam, ya asentado en la vida política y social española, participa activamente en las tertulias y círculos artísticos que proliferan por la capital.¹³ Estos importantes cambios sociopolíticos coinciden con la tragedia personal antes señalada, la muerte de su primera mujer e hijo por tuberculosis. La

pobreza extrema en que vivía la pareja, incapaz de adquirir medicamentos o una mínima atención médica, azotaron profundamente su conciencia: “Esta triste experiencia provocó en mí una gran rebelión contra los regímenes que hacen más ricos a los ricos y más pobres a los pobres. Era tal mi miseria que sentía ganas de poner bombas en todo Madrid” (Núñez Jiménez 95). La “guerra” ya había estallado dentro de Lam, y fue nuevamente la lectura política, esta vez bajo la influencia de su amigo sindicalista Pepe de la Fuente, que encauzaron sus pensamientos: “En ese momento ... llegué a comprender y abrazar el marxismo, brújula ideológica que me ha guiado desde entonces” (Núñez Jiménez 96). Es en este convulso periodo de su vida donde el “caballo de Troya” comenzaba a definir su contorno ideológico. A principios de los años 30, Lam abraza un socialismo internacionalista de clase, cercano a los discursos españoles del momento, pero todavía no articula la cuestión racial/colonial mediante una visión más sistémica, como hará al regresar a Cuba. Igualmente, Lam debía encajar este deseo de rebelión con un lenguaje artístico que pudiera darle salida efectiva. De este modo, no resulta casual que su periodo del modernismo temprano (1930-1938) coincida cronológicamente con estos cambios políticos y personales tan profundos, o que su tragedia familiar dote al surrealismo de sus cuadros de un tono cada vez más oscuro y alucinatorio (véase de nuevo *Composición II*, 1931). Tampoco parece casual que, a la luz de estas intensas vivencias entre 1933 y 1935, Lam experimente un periodo de letargo creativo.

Tras una década en España de aprendizaje y de búsqueda, el pintor atraviesa una fase de dudas, de crisis pictórica y personal. Lam quiere articular en cuadros su cada vez más honda rebeldía, pero parece no encontrar las “palabras” en el lienzo. Entre 1933 y 1935 su producción descende considerablemente, abandonando su vena surrealista y prestando más dedicación al dominio geometrizable de la forma, el volumen, el plano y el color. Lam trabaja infructuosamente en pos de un estilo, y la libertad surrealista deja paso a unos pocos “ejercicios” de composición caracterizados por la contención. Sus escasos cuadros del periodo, como *La ventana* (1935), muestran el interés del pintor por autores residentes en Francia (Matisse, Gauguin, Picasso), y un marcado deseo por el dominio técnico. Lam entra en crisis y su anhelo no cumplido de ser un “buen pintor” parece atormentarle. En una carta del periodo a su entonces compañera Balbina Barrera, recogida por M. L. Borràs, comenta: “Before I had been so dynamic, you can’t imagine how many paintings I did, today I want to paint and can’t, I am a failure” (“Suffering” 33). Los años republicanos (1931-1936) son momentos de enorme volatilidad política y social en España, de dudas personales y artísticas en Lam, a lo que hay que añadir una enfermedad latente que arrastrará durante años y que empieza a menguar su salud física y mental (Borràs, “Suffering” 33).

Dos acontecimientos clave sacarán a Lam de esta crisis. El estallido de la guerra civil española en julio de 1936 y su traslado a Barcelona en marzo de 1937. La guerra hace irrelevantes

sus preocupaciones de artista en busca de estilo, y la urgencia del momento moviliza todas sus energías en defensa de la causa republicana. Lam comprendió, como muchos combatientes de su generación, la trascendencia del momento español, así como las repercusiones internacionales del conflicto: “Tenía la impresión de que lo que allí estaba en juego era el destino ideológico de Europa” (Fouchet 103). Lo que se dirimía no era por tanto una disputa interna, sino el futuro inmediato de las relaciones geopolíticas a escala global, algo que no podía escapársele a un Lam, cada vez más versado en cuestiones políticas. Cuando estalla la guerra, el pintor reside en Madrid, y no tarda en movilizarse como miliciano en la órbita del Partido Comunista. Por mediación de su amigo Faustino Cordón, muy influyente en el Partido, trabaja seis meses en una fábrica de munición donde tiene a sus órdenes a más de 70 personas. Lam pone la espoleta a las bombas antitanque, un trabajo que exige una tremenda precisión y destreza. Con buen criterio, y a medida que su salud se deteriora, deciden trasladarlo al balneario barcelonés de Caldes de Montbui en marzo de 1937, donde estará hasta junio de ese mismo año. Allí trabaja en el diseño de decorados para una obra teatro, que impresionan al escultor Manolo Hugué, viejo conocido de Picasso y la bohemia parisina, y con quien traba una buena amistad. A medida que su salud mejora, decide trasladarse a Barcelona para definitivamente cambiar el fusil y las bombas por los pinceles y así seguir su verdadera vocación de artista. De su experiencia circunstancial como soldado, Lam comenta a Núñez Jiménez: “Mi vida como combatiente es un accidente de mi moral y mi carácter. Defendí lo que creí un deber, pero no podía olvidar que vine a España para realizarme como pintor. Honestamente, confieso que nunca hubiese sido un político o un militar” (117). Pero eso sí, la experiencia de la guerra de España había transformado definitivamente su forma de entender la pintura:

La guerra de España fue, en el sentido humano, una escuela muy grande, y lo he reflejado en mi pintura, hecha no sólo de valores estéticos, sino condicionada para tratar de descubrir cómo situarla dentro de un concepto ético de la vida. La pintura se convirtió para mí en un instrumento de combate. (Núñez Jiménez 117)

Desde esta experiencia clave, todo su aprendizaje como artista, toda su experimentación formal y técnica, remitirán en adelante a un “concepto ético de la vida”. Esto no convirtió a Lam, como bien ha señalado la comisaria Katherine David, en un pintor de consignas:

Pese a su condición de hombre afectado por los grandes dramas del siglo pasado, que se desplazó por el mundo durante el periodo de las grandes guerras, en su obra no existen los eslóganes. En realidad, se trata de una gran obra poética ... Su mundo no es autista y se encuentra en ósmosis con la realidad que la rodea, pero funciona con sus propias reglas ... (cit. en Vicente, s.p.)

Así, a partir de esta experiencia bélica en España, podemos decir que Lam se transforma en un artista en lucha, en busca de reglas propias para su pintura.

Al llegar a Barcelona en julio de 1937, Lam entra en contacto con círculos artísticos de vanguardia (Hugué le encomienda al pintor barcelonés Jaume Mercadé, próximo al fauvismo, y participa en las tertulias artísticas que tienen lugar en un café de la Plaza de Lesseps), se afilia al Sindicato de Pintores de la UGT, y en esas mismas fechas, en medio de un bombardeo aéreo, conocerá a la que será su segunda mujer, la alemana Helena Holzer (conocida posteriormente como Helena Benítez). Son meses de una actividad artística y política frenética. Lam se presenta a varios concursos de pintura, como el Concurso Trimestral de las Artes Plásticas de Barcelona, o el prestigioso Concurso Nacional de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo, también en la capital catalana (Borràs, “Suffering” 41). Igualmente, incentivado por sus colegas de profesión y a beneficio del Partido, se decide a organizar una exposición en solitario del conjunto de su obra, lo cual le lleva a trabajar casi sin descanso. Lamentablemente, la guerra aborta dicha exposición y, en su lugar, realiza una serie de “posters” para el Ministerio de Propaganda, que firma bajo el pseudónimo de WILA. (Ej. *Instrucción militar de la retaguardia*, 1937). Su bloqueo artístico y vital parece haberse disipado y así la producción barcelonesa aumenta de forma exponencial. Son cuadros que exploran de nuevo los aspectos formales, con el cubismo sintético y el fauvismo como principales referencias, pero su mano parece haberse liberado por fin. Destaca su retorno al retrato y al autorretrato (*Jeune Fille aux yeux claires*, *Autoportrait I*, 1937), así como una serie de desnudos celebratorios de la vida y la sexualidad (*Doble desnudo I, II y III*, 1937), situando así al cuerpo humano en el centro de su esfera personal y artística. Pero hay otro rasgo que nos llama especialmente la atención: el rostro de algunas de estas figuras aparece ya representado mediante máscaras africanas (Véase por ejemplo *Sans Titre*, 1937 o *Doble desnudo I y II*, 1937). Resultaría prudente no deducir de este hecho, o al menos no de forma automática, motivaciones puramente identitarias. Esta madurez ideológica no se producirá hasta su regreso a Cuba años después, pero sí que podemos hablar de una incipiente madurez artística y personal. El juego erótico se alinea en estos cuadros con el juego formal, mostrando un Wifredo Lam libre ya de inhibiciones y seguro de su quehacer artístico. La experiencia de guerra y el ambiente artístico catalán, aunque ya asediado por las tropas franquistas, han llenado de seguridad y determinación al artista, tal y como relata en una carta del periodo reproducida por Borràs:

For the first time in my live, I am happy about what I’ve made, not because is perfect, but because it’s so much better than what I produced in Madrid. I have managed to vanquish all my headaches and concerns about my profession and with magnificent results. (“Suffering” 40)

Del mismo modo, Lam se siente inspirado por la ciudad mediterránea, donde encuentra una mayor sincronicidad con la modernidad europea:

Apart from being lucky enough to live in Madrid for a time, I didn't have a chance to get to know the wide-ranging problems of modern art at the right moment ... Today, I know what I should do and I have learned the value of the poetic and plastic of painting. At times I look like a madman, or I drive myself to despair trying to grapple with my problems ... In one month and a day, I have covered more surface area than during the entire time I spent in Madrid (Borràs, "Suffering" 40).

En este momento, Madrid y Castilla forman ya parte de su pasado inmediato. Allí ha dejado grandes amigos y vivencias, pero la efervescencia creativa en que está inmerso encuentra en Cataluña un segundo impulso. Su salida hacia París, con una Barcelona al borde del colapso, será sólo cuestión de meses.

La guerra civil española: pintura, revolución y derrota

De la prolífica producción de este periodo, nos detendremos en un cuadro realizado en el verano-otoño de 1937, *La guerra civil española* (*Gouache* sobre papel, 211 x 236 cm), una de las primeras obras en que Lam conjuga madurez artística y política, y por tanto, un importante antecedente de la eclosión que supondrá *La Jungla* (1943). Por otra parte, es también uno de sus primeros cuadros, si no el primero, de temática abiertamente militante. Antes de su llegada a Cataluña en marzo de 1937, Lam conoce en Valencia a dos importantes mandatarios artísticos de la II República, Timoteo Pérez Rubio y Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes. Interesados en su trabajo, Renau encarga al pintor cubano un cuadro de tema bélico para ser mostrado en el pabellón republicano de la Exposición Internacional de París de 1937. En una carta fechada el 8 de junio de 1937 aparecen dos bocetos sobre la temática de la guerra civil, uno de los cuales parece corresponderse con el cuadro en cuestión. En esa misma carta, el pintor dice: "I am doing a large-scale painting, 300 X 300, in an anti-fascist vein. It's not very pretty, but is true and real", y a continuación añade: "The revolution has changed my writing and my manner of painting. I feel more at ease with composition and I believe that today, through its emancipation, my art has become authentic" (Borràs, "Suffering" 41). Lam concibe la guerra de España, al igual que muchos de sus contemporáneos marxistas, socialistas o anarquistas, como la primera resistencia armada ante el fascismo, pero también como parte de un proceso revolucionario en marcha. Esta experiencia transformadora, evidente en las numerosas colectivizaciones y avances legislativos que pudo vivir en la España republicana, impactaron profundamente la concepción artística de Lam,

hasta el punto de hablar de una “emancipación” en su pintura. Sus preocupaciones relacionadas con la “belleza” o la “composición” son ahora substituidas por su deseo de “verdad”, “realidad” y “autenticidad”. El cuadro *La guerra civil* es un buen ejemplo de este cambio.

A primera vista, la pintura representa la confrontación caótica propia de toda batalla, pero pronto percibimos que no estamos ante dos ejércitos enfrentados, sino ante dos bandos desiguales. Por un lado, encontramos un bando republicano caracterizado por su atuendo y sus símbolos (sombrosos campesinos, ropas civiles, una hoz, una bandera roja), donde se entremezclan milicianos resistentes y caídos, mujeres arrodilladas frente a sus muertos, un niño abandonado. Estamos por tanto ante un amasijo popular de lucha y abatimiento, donde la alta emotividad de los personajes no se refleja en los rostros inexpresivos, cercanos ya a las máscaras, sino en su gestualidad corporal y en su disposición en la escena. En el bando contrario, tenemos la presencia de soldados franquistas claramente uniformados, caracterizados por el tricornio y el gorro del bando nacional, y empuñando numerosos fusiles (incluida una ametralladora) en actitud de asedio. Los paralelismos con el célebre cuadro de Goya de *Los fusilamientos del 3 de mayo* son más que evidentes, no tan sólo por la semejanza compositiva sino por la común denuncia a la brutal agresión a civiles en un combate desigual. “Esa experiencia”, dice Lam sobre la guerra civil,

... dejó en mí un profundo sentimiento de admiración por el pueblo español. Cuando se menciona algún pueblo que no tiene armas para defender sus libertades, recuerdo a los españoles volcados a pecho limpio contra el Cuartel de la Montaña para capturar armas y salir a combatir. (Núñez Jiménez 117)

A poca distancia del Cuartel de la Montaña de Madrid, retrataba Goya una escena similar ocurrida un 3 de Mayo de 1808 y, sin duda, Lam tuvo en cuenta este cuadro. De esta manera, plasmó su homenaje tanto al pueblo resistente español como a los artistas que históricamente se atrevieron a reflejarlo en su obra.

Lam elige colores predominantemente fríos para el primer plano (azules, verdes, colores que pronto potenciará en *La jungla*), frente a los ocre y los negros del fondo, destacando la presencia llamativa de un elemento rojo, no para subrayar el derramamiento de sangre, sino la enseña revolucionaria. Esta disposición cromática divide la escena en dos espacios y atrae la atención sobre las figuras de coloración azul-verdosa, donde el verdadero drama, a modo de epítome narrativo, parece estar teniendo lugar: la muerte del miliciano atravesado como un toro (o minotauro), y el dolor irreparable de sus seres queridos, con la maternidad quebrada (la madre abandonando al niño) como señal del más profundo desgarramiento y desamparo.¹⁴ Con seis años de distancia, y sin profundizar en las obvias diferencias de contexto geográfico, político, cultural y temático, este cuadro de combate contiene ya en su germen algunos de los elementos clave de *La*

jungla: experimentación formal ajustada a la temática, abigarramiento figurativo, inserción de símbolos y referencias culturalmente relevantes al país (en el caso español, el toro-minotauro, la *Pietà*, la hoz, la bandera roja, el homenaje a Goya), dinamismo, caos, denuncia política—la autenticidad y la verdad por encima de cualquier componenda esteticista.

Ahora bien, como en muchos de sus cuadros de la etapa española, y he aquí una gran diferencia con su periodo cubano, destaca la casi total ausencia de elementos naturales en el sentido de entorno primordial, de orígenes. Predomina en el cuadro lo humano, “demasiado humano” si se quiere, el drama vital de un pueblo cuya deriva civilizatoria, la europea, lo ha abocado a una lucha fratricida sin raíces, agotada en sí misma. Ni siquiera el caballo y el toro, tan icónicos en otro cuadro hermanado, el *Guernica* de Picasso (1937), tienen espacio en esta masacre lamiana. No hay una planta, un árbol, una montaña o un río; no hay un lucero o un sol que ejerza de testigo. Lo que en *La jungla* será presencia desbordante, el medio natural, es aquí una ausencia ineludible. Del mismo modo, *La guerra civil española* nos muestra un amasijo de seres humanos desgarrados, caóticamente entrelazados, pero carentes de unidad más allá de la tragedia. Falta aquí esa comunión que surgirá en su periodo caribeño, donde sus cuadros reflejarán la mezcla inextricable entre gentes, tierra, plantas, animales, y espíritus, cual seres intercambiables en el incesante ciclo de la vida y la muerte.¹⁵ Falta aquí, en resumen, la cosmovisión lamiana que brotará tras el “retorno al país natal”, tal y como expresará su amigo y homólogo de la *negritude* Aimé Césaire.¹⁶ Lo que retrata Lam en *La guerra civil española* es, por el contrario, la muerte en su estado más irrefutable. No sólo la muerte de un pueblo y un proyecto político, sino de un modelo civilizatorio que se autodestruye cual un *Saturno devorando a su hijo* de Goya. La sombra del fascismo recorría ya todo el continente, iniciando así una de las etapas más turbias de la historia, y Lam así lo plasmó en este lienzo testimonio.

Epílogo: en el umbral de *La jungla*

Lejos de integrarse, Lam infiltró las reglas estéticas que rigen las convenciones pictóricas de “los explotadores.” Se convirtió, como el mismo dijera, en “un caballo de Troya” (“Sírvasse esperar junto al guardarropa”, John Yau

Pronto vendrá el exilio francés en 1938, el asedio del nazismo, la huida de Europa en 1941, y un sentimiento de muerte que se hará más y más agudo en Lam. El “viejo mundo” está agotado para él, y su arte debe buscar nuevos territorios de inspiración, los de su Caribe natal. Sin todavía saberlo, será Cuba, con sus paisajes, su infancia omnipresente y su comunidad negra de origen, la que hará que encajen todas las piezas del rompezaberas. Lam estaba ya listo para mirar con nuevos ojos su herencia afrocubana, y su deseo de denuncia y de renovación pictórica hallarán en La

Habana el taller definitivo de su “caballo de Troya”. Han sido largos años de formación en España, ha pasado por su ansiado París, donde ha conocido a los grandes artistas del momento, ha sido derrotado en una guerra, y expulsado de Europa por otra, y ha regresado finalmente al punto de partida. Pero nada fue en balde. En una entrevista con Gerardo Mosquera, confiesa:

Yo pude convertirme en un acusador y representar al Tercer Mundo dentro de la cultura europea por haberme posesionado antes de esa misma cultura. Pude hablar en un lenguaje que resultaba claro. Si hubiera venido un negrito pintando esas cosas seguro que no le iban a hacer caso, porque no tenía el arma, no tenía los instrumentos para transponer esos contenidos. (“Mi pintura” 528)

Tanto su aprendizaje estrictamente académico como sus incursiones en la modernidad europea y el llamado arte “primitivo” le dotaron del cincel, la mirada y la técnica. La cercanía al pueblo llano español, la guerra civil y el avance del fascismo internacional le inocularon la urgencia política. Por su parte, tras su desembarco en Cuba, estos eventos lo llevan a revivir con horror la sumisión de sus gentes y, en especial, de la comunidad negra, de tal manera que gradualmente comienza a comprender la opresiva maraña que aglutinaba fascismo, colonialismo, clasismo, racismo y dominación occidental, incluida la cultural. De las piezas de arte “primitivo” que observó en los museos europeos y en colecciones privadas dice en 1946: “El destino de estas piezas africanas en Europa es símbolo de un pueblo echado a un lado por una civilización conquistadora ... Ayer, lo que se vendía era la piel negra; hoy es su espíritu, sus sueños que se explotan como objeto de curiosidad” (qtd. in Cernuschi 41). Reinstalado ya en su isla, Lam supo reapropiarse a su favor, cual boomerang identitario, los discursos primitivistas de las vanguardias europeizantes. Como bien ha analizado Michelle Greet, el artista cubano advirtió que los esquemas sobre el arte africano que manejaban muchos de sus colegas cubistas y surrealistas parisinos, aunque fervientes defensores del arte no occidental, seguían relegándolo a la posición de pintor “salvaje”:

Lam reinterpreted the identity of the primitive imposed on him not as a dichotomy between the western and non-western, but rather as a fusion of the two. He inverted the primitive, re-appropriating the Africanizing forms employed by European artists and transforming them into specific symbols of his Afro-Cuban identity. Lam’s employment of signifiers of his own cultural heritage, in the place of an unidentified or vaguely identified exotic other, transformed the relationship of the modern to an imagined primitive. And once signs for the primitive are invested with cultural specific meaning, they no longer embody the “uncivilized” character of the other. They therefore take on a new relationship to the European modernist idiom, thereby challenging western constructions of the primitive (12).

El empleo de motivos africanos en sus obras, por tanto, no obedecía ya a razones técnico-formales, ni a un uso exótico de elementos no occidentales despojados de su matriz cultural y/o religiosa. Mediante la reapropiación del arte “primitivo” y del lenguaje plástico de la modernidad, Lam ansiaba responder a Europa por su saqueo material y simbólico. En consecuencia, su conexión con el llamado primitivismo artístico y sus creencias asociadas no fue el resultado natural e intuitivo, casi sanguíneo, de su herencia racial, sino una opción técnica adquirida y reflexiva entre Europa y Cuba, culturalmente enraizada en su comunidad afrocubana y políticamente dirigida, cual “figuras alucinantes”, a los centros del poder colonial y sus sirvientes.

La caída de la república española, cuenta el propio Lam, fue un dolor que le acompañaría toda la vida, dejando en su interior un vacío difícil de suplir, al tiempo que le llenó de respuestas hasta entonces sólo intuitivas. Aquel despojo-dice Lam de su derrota en la guerra española,

... me impelió a recuperar todos mis recuerdos de la infancia, llenos de brujas, supersticiones, mitos heredados y otros creados por mi propia imaginación. Era como una vuelta a mis orígenes. Ciertamente, lo único que me quedaba en aquel momento era mi viejo anhelo de integrar en la pintura toda la transculturación que había tenido lugar en Cuba entre aborígenes, españoles, africanos, chinos, inmigrantes franceses, piratas y todos los elementos que formaron el Caribe. Yo reivindicó para mí todo ese pasado. (Núñez Jiménez 118)

Así, de este intercambio con la cultura europea y sus demonios políticos nacerá un arte híbrido, difícilmente clasificable, que nos sigue fascinando y perturbando por igual. Un arte que aglutina la asombrosa complejidad de sus orígenes caribeños, su historia y, cómo no, sus ansiedades y sus desplazamientos respecto a la cultura dominante. Recordemos aquí la descripción de Homi K. Bhabha de la literatura postcolonial, caracterizada por “... the anxiety of the irresolvable, borderline culture of hybridity that articulates its problems of identification and its diasporic aesthetic in an uncanny, disjunctive temporality that is, at once, the *time* of cultural displacement, and the *space* of the ‘untranslatable’” (225). El intenso periplo español de Lam, antigua metrópoli colonial al tiempo que espacio antifascista y vanguardista, jugó sin duda un papel muy importante en este proceso de “extrañamiento” e “intraducibilidad” que describe Bhabha, una etapa en la que el de La Sagua dejó respuestas pictóricas a la punzante pregunta de Fanon: “In reality, who am I?”, 18 años después de su partida, como un Ulises fatigado de viajes y derrotas, regresaba el pintor a su isla, y cual guerrero aqueo, daba los últimos retoques a su “caballo de Troya”. Pero esta vez, más allá de Europa, o más bien integrándola y confrontándola, era el grito justiciero de L’Ouverture y Césaire, unido a la transculturación propuesta por sus paisanos Ortiz, Cabrera, Guillén o Carpentier, lo que agitaba su nueva pintura. La lenta asimilación de su experiencia

personal y colectiva facilitó la alquimia: *La jungla* estaba a punto de emerger en un modesto estudio del barrio de Marianao en enero de 1943

Notas

¹ Nota aclaratoria: a la hora de valorar las numerosas declaraciones de Lam en este artículo, conviene tener en cuenta su contexto de enunciación. Las dos principales fuentes empleadas serán los trabajos de Núñez Jiménez y Fouchet. En el primer caso, Lam conversa con un “camarada” de la revolución cubana, a menudo durante sus visitas a la isla. En el caso del crítico francés, Lam se dirige a un público fundamentalmente francés o europeo admirador de su obra.

² Destacamos el exhaustivo estudio “Suffering of Spain” de María Lluïsa Borràs sobre la presencia del Lam en la península, tal vez el más completo de los realizados hasta ahora. También reseñables son los estudios de Eulalia Adelantado Mateu, Carmen Pérez García y Miguel Ángel Pérez Guerrero sobre el paso del pintor caribeño por la provincia de Cuenca, entre 1924 y 1928, periodo de enorme importancia formativa y no siempre reconocido por la crítica. Respecto a los enfoques que conectan la obra de Lam con las corrientes artísticas peninsulares destaca el trabajo de la ya citada María Lluïsa Borràs sobre la influencia del surrealismo ibérico en la modernidad temprana lamiana (1929-1934) (complementando así el significativo trabajo de Lowery Stokes Sims sobre la personal integración de Lam en el surrealismo internacional), así como el estudio de Elizabeth Thomson Goizueta sobre el parentesco e influencia del barroco español en la imaginación poética del artista. Nuestra lectura estético-política del periodo se une así a la línea investigativa de estas autoras.

³ Es el caso de la fascinación de la llamada Generación del 27 por el barroco español, como bien ha analizado E.T Goizueta: “Específicamente en España, e independientemente de lo que sucede en el resto de Europa, el grupo literario conocido como la Generación del 27 desarrolló su propia corriente de surrealismo, inspirado por los propios poetas del barroco de España. Este enfoque barroco, fundamentado en la complejidad, la multiplicidad, y la mutabilidad, influyó en lo que sería el estilo híbrido que caracteriza la obra de Lam” (14).

⁴ Recordemos que Lam llega a España en plena dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), régimen instalado por Alfonso XIII como respuesta a la fuerte conflictividad política y social posterior a la Gran Guerra. En un país con enormes desigualdades sociales y regionales, y con un clima de fuerte represión política, la intelectualidad local se debatía entre una nostalgia colonial tradicionalista, anclada en las heridas del “desastre del 98” y revividas en las activas Guerras del Rif (1920-1927), y unos abiertos deseos de cambio, ruptura y democratización. Prácticamente desde su llegada a Madrid, Lam se sitúa en la órbita de estos últimos.

⁵ Tanto en la muestra de 1929 de la Escuela de Paris en el Botánico de Madrid, como en la exposición itinerante de 1936 de Picasso en España (Barcelona, Bilbao, Madrid), Lam descubrirá extasiado la obra del malagueño, que dejará una profunda impresión en él (Núñez Jiménez 116). Si bien la influencia de la estatuaría africana en la obra lamiana se hará más evidente durante su exilio parisino (1938-1940), momento en que fraterniza con Picasso y el etnógrafo Michel Leiris, algunos críticos han señalado la presencia de tales elementos africanos a mediados de 1930, estando todavía instalado en España (Charpier 26; Sims 21).

⁶ En el manifiesto que acompañó a dicha exposición, los artistas de Madrid lamentaban no estar “al tanto del movimiento plástico del mundo ni aún de la propia nación”. Este manifiesto, auspiciado por el pintor Rafael Barradas, fue firmado por una larga lista de artistas plásticos entre los que destacamos a Alberto Sánchez, Francisco Bores, Pancho Cossío, Luis Bagaría, Salvador Dalí, Ángel Ferrant, Benjamín Palencia y José Moreno Villa.

⁷ Tal “poética” vallecana, término que preferimos al de “escuela”, ha sido sintetizada así por el crítico Jaime Brihuega: (...) el acuerdo poético que funde en un mismo lenguaje formas propias de la modernidad internacional con referentes visuales que aluden a una identidad cultural ancestral y telúrica. Un lenguaje que, además, encuentra en el vocabulario del arte prehistórico elementos para cristalizar la identidad de muchos de sus estilemas formales, logrando así una comprensión mágica del tiempo histórico que media entre el pasado primigenio, el presente activo y el porvenir deseado (23).

⁸ En 1924 Lam entabla amistad en Madrid con un estudiante de medicina, Fernando Rodríguez Muñoz, que ante su precaria situación económica decide invitarlo a su casa en Cuenca, y a pasar los veranos en Villares del Saz, una pequeña población cercana a esta ciudad donde Lam se dedicará a pintar en compañía de la familia de su amigo, los Conversa Muñoz. Estos cuatro años de residencia intermitente entre Cuenca y Villares del Saz (1924-1928) dejarán una profunda huella Lam. Por una serie de circunstancias, coinciden en esta pequeña ciudad castellana un grupo de personalidades artísticas y literarias de cierto peso nacional: Rusiñol, Serra Aleu, Vázquez Díaz, Marco Pérez, Leonardo Martínez Bueno, Fausto Culebras y Emiliano Lázaro, entre otros, que alternan sus tertulias en el Hotel Iberia y la librería Escolar (Adelantado 48). La combinación del estímulo intelectual de estas tertulias con su fascinación por los paisajes y sus gentes, darán lugar a una serie de cuadros alejados del costumbrismo al uso, con un toque de irrealidad imaginativa que dejan entrever un vanguardismo incipiente (Véase *Paisaje II*, y *Vidriera*, ambos de 1925).

⁹ Añadiremos que esta serie de cuadros onírico-mitológicos, con resonancias prehistóricas (nos referimos a *Amour y desamour* (1930), *Sortilegio* (1931) o *La playa* (1931)), emparentan igualmente con la producción coetánea de artistas como José Moreno Villa (véase *Piedras ambulantes*, 1930), los paisajes arcaico-selenitas de Alberto Sánchez (véase sus bocetos para los decorados de *Fuenteovejuna*, 1932-33), o el automatismo lineal del Joan Miró del momento (*Painting*, 1933), por citar algunos ejemplos de artistas locales muy relevantes.

¹⁰ Pensemos por ejemplo que en 1933, año de su encuentro con Lam en Madrid, Carpentier acaba de publicar *Ecué Yambao O*, texto que en lo fundamental había sido escrito en 1927. O que Guillén publica *Motivos de son* (1930) y *Songoro cosongo* (1931) antes de su viaje a España en 1937, al tiempo que en Cuba, Gustavo Urrutia comienza publicar su

columna “Ideales de una raza” en 1928, en *Diario de la Marina*. Análogamente, autores muy cercanos a Nicolás Guillén, como Langston Hughes y Federico García Lorca, habían comenzado a incorporar el jazz y el cante jondo en sus respectivas literaturas, en esa búsqueda de fuentes populares que agita el momento cultural y político. El rico abanico de correspondencias entre estos autores de lo “negro” y Lam escapa al objetivo de este ensayo, y queda aquí simplemente apuntado como posible hilo de investigación.

¹¹ Son muchos los personajes populares que aparecen en sus primeros cuadros, entre los que destacamos dos por su crudo realismo: *Campesino (el abuelo Joaquín)*, 1926 y *Campesina castellana*, 1927. Más allá de sus pinturas, desde su llegada Lam se mezcla con todo tipo de personas, sin distinción de clase u origen, lo cual le acarrea numerosos choques con las rígidas normas sociales. De su estancia en Cuenca y Villares de Saz, el propio Lam relata una serie de anécdotas al respecto, como el rechazo que encontró entre sus amistades al salir con las hijas de “Panduro” y después de “Moreno”, ambas de familias muy humildes, o la sorpresa del barbero del pueblo cuando Lam, al que consideraba un “señorito”, acudió a su barbería a cortarse el pelo (Núñez Jiménez, 90-91).

¹² Sus retratos del periodo combinan posados de gentes de la aristocracia y la clase burguesa (Véase *Retrato de la Duquesa de Moctezuma*, de 1936), con cuadros sobre personajes y motivos populares (Véase *Gitanilla*, 1926 o *Mujeres de Cuenca*, 1927). Esta alternancia en la producción de Lam refleja su condición de ser social “anfíbio”, cuya hibridez y no pertenencia, como dijimos, se convertirá en un constante resorte creativo.

¹³ Es en este periodo cuando conoce a importantes figuras de las letras hispánicas como Antonio Azorín, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán y Miguel Ángel Asturias, entre otros (Noceda, “brujo” 566). La progresiva polarización que vive la sociedad española, y el avance del nazismo y el fascismo en Europa, acercan a Lam cada vez más a posturas de la izquierda revolucionaria.

¹⁴ Basándose en Lévi-Strauss, Claude Cernuschi ofrece una interesante interpretación sobre la abundancia de seres mitológicos híbridos en el arte vanguardista (“minotauros” en el caso de Picasso y los surrealistas, la “mujer-caballo” en el Lam posterior). Frente a la clásica interpretación freudiana surrealista donde la unión con lo animal alude a la prohibición de conectar con lo irracional reprimido, Cernuschi propone: “Si interpretamos el mito del Minotauro a partir de los planteamientos de Lévi-Strauss, lo que está en juego no es la prohibición de las relaciones entre humanos y animales, sino la prohibición de las relaciones entre humanos de diferentes grupos sociales. El significado del mito no es tanto psicológico como socio-político” (69). A la luz de esta interpretación, la muerte del “toro-miliciano” del cuadro representaría simbólicamente la muerte de la hibridez social, cultural y étnica republicana, tan amenazante para el fascismo europeo.

¹⁵ Para un estudio sobre la concepción de “el monte” como espacio de “génesis u origen” africano en *La jungla* recomendamos el artículo de Julia Cuervo Hewitt “Aché, ewe, guedes, nganga, vititi nfinda y Orichas en ‘La Jungla’ de Wifredo Lam”. Este cuadro, según la autora, refleja la asimilación cubana de los discursos de Spengler y Frobenius sobre los ciclos de decadencia y renovación culturales, subrayando así la vitalidad cultural africana frente al agotamiento del paradigma occidental. No olvidemos el carácter claramente eurocéntrico que este enfoque plantea, asociando naturaleza y vitalidad a mundo “no civilizado”. El propio Lam será víctima, hasta cierto punto, de estos discursos esencialistas y reduccionistas.

¹⁶ La versión española del poemario *Cabier d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire fue publicada en La Habana en 1943 con ilustraciones de Wifredo Lam. Como es sabido, el encuentro fortuito con Césaire en Martinica 1941 estableció una inmediata comunión personal y artística entre ambos autores que resultará decisiva en sus respectivas trayectorias.

Bibliografía

- Adelantado Mateu, Eulalia. "Wifredo Lam: Años de formación en España." *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*. Editor J.M. Noceda. Letras Cubanas, 2002, pp. 438-452.
- Antonio. Núñez Jiménez. *Wifredo Lam*. Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Borràs, Maria Lluïsa. "Suffering of Spain". *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work. Vol I 1923-1960*. Editor Lou Laurin-Lam. Acatos, 1996, pp. 16-53.
- . "Lam y el surrealismo: 1929-1934." *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*. Editor J.M. Noceda. Letras Cubanas, 2002, pp. 53-61.
- Brihuega, Jaime. *Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas*. Diputación de Alicante, 2011.
- Carpentier, Alejo. *Jécue-yamba-ól: Novela Afrocubana*. Letras cubanas, 2012.
- Cernuschi, Claude. "El arte de Wifredo Lam y la antropología de Lucien Lévy-Bruhl y Claude Lévi-Strauss." *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos*. Editor E. Thomson Goizueta. Fundación arte Cubano, 2016, pp.40-87.
- Charpier, Jacques. *Lam*. Le Musée de Poche, 1960.
- Cuervo Hewitt, Julia. "Aché, ewe, guedes, nganga, vititi nfinda y Orichas en 'La jungla' de Wifredo Lam." *Afro-Hispanic Review*. Vol. 26 no. 1, 2007, pp. 59-74.
- De la Torre, Alfonso. "La poética de Cuenca: Una forma (un estilo) de pensar." Alfonso de la Torre. <https://www.delatorrealfonso.com/2004/11/06/la-poetica-de-cuenca-una-forma-un-estilo-de-pensar/>. Accessed 30 August 2019.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, 1963.
- Fouchet, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Ediciones Polígrafa, 1986.
- García Pérez, Carmen, and Miguel Ángel López Guerrero, editors. *Lam en Cuenca y la Cuenca de Lam*. Ediciones de La Universidad De Castilla-La Mancha, 2003.
- Greet, Michele. "Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation." *Invisible Culture*, n.º 5, Winter de 2003, p. 1. EBSCOhost, <http://proxy.library.nyu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=59633673&site=eds-live>.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro cosongo; Motivos de son; West Indies Ltd.; España : Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Losada, 1997.
- Gutiérrez Pérez, José A. and Ofelia Flores Valdés. *Wifredo Lam*. José Martí, 2006.
- Laurin-Lam, Lou, editora. *Wifredo Lam : catalogue raisonné of the painted work. vol. I 1923-1960*. Acatos, 1996.
- Lam, Wifredo. *Chino sentado con abanico en las manos*. 1925, Private Collection, Cuenca (Spain). *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 219.
- . *Campesino (el abuelo Joaquín)*, 1926. Private Collection. *Wifredo Lam: Imaginando nuevos mundos*. Fundación Arte Cubano, 2014. *Wifredo Lam: Imaginando nuevos mundos*. Fundación Arte Cubano, 2014, pp. 115.
- . *Campesina castellana*, 1927. Private Collection. *Wifredo Lam: Imaginando nuevos mundos*. Fundación Arte Cubano, 2014, pp. 116.
- . *La vieja del rosario*, 1927. Private Collection, Madrid. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 225.
- . *El cuerno de la abundancia*. 1925, Private Collection, Casasimarro (Spain). *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 221.
- . *Paisaje II*. 1925, Collection A. J. López, United States. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 219.
- . *Vidriera*. 1925, Private Collection, Cuenca (Spain). *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 220.
- . *Gitanilla*. 1926, Private Collection, Barcelona. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 222.

- . *Femmes de Cuenca*. 1927, Private Collection, Anglet (France). *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 226.
- . *Amour et désamour*. 1930, Private Collection, Caracas. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 230.
- . *Composición I*. 1930, Private Collection, Paris. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 230.
- . *Maternidad*. 1930, Private Collection, Caracas. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 230.
- . *Composición II*. 1931, M.-A and M. Capriles, Caracas. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 230.
- . *La playa*. 1931, Private Collection, Neuss (Germany). *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 233.
- . *Sortilegio*. 1931, Private Collection, Madrid. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 233.
- . *La ventana*. 1935, Private Collection, Madrid. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 237.
- . *Retrato de la Duquesa de Moctezuma*. 1936, Private Collection, Barcelona. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 237.
- . *Autoportrait, I*. 1937, Collection M.-A. and M. Capriles, Caracas. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 245.
- . *Jeune Fille aux yeux claires*. 1937, Private Collection, Barcelona. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 244.
- . *Doble desnudo I*. 1937, Private Collection, Barcelona. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 246.
- . *Doble desnudo II*. 1937, Private Collection, Madrid. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 246.
- . *Doble desnudo III*. 1937, Private Collection, Madrid. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 246.
- . *Sans Titre (37.20)*. 1937, Private Collection, Barcelona. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 242.
- . *La guerra civil española*. 1937, Colección M.-A. and M. Capriles, Caracas. *Wifredo Lam: catalogue raisonné of the painted work*. Editor Lou Laurin-Lam, vol. I 1923-1960. Acatos, 1996, pp. 241.
- . *La jungla*. 1943, Museum of Modern Art of New York. *Wifredo Lam, by Max-Pol Fouchet*. Ediciones Polígrafa, 1986, pp. 51.
- Mosquera, Gerardo. "Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla." *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*. Editor J.M. Noceda. Letras Cubanas, 2002, pp. 245-279.
- . "Mi pintura es un acto de descolonización." *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*. Editor J.M. Noceda. Letras Cubanas, 2002, pp. 522-530.
- Noceda, José Manuel. *Wifredo Lam en las colecciones cubanas*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2002.
- . *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*. Editor J. M. Noceda. Letras Cubanas, 2002.
- Sánchez, Alberto. *La romería de los cornudos*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/content/obra-del-mes/romeria-cornudos-1933-alberto>. Accessed 30 de Agosto 2021.
- . *Fuenteovejuna*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boceto-decorado-central-fuenteovejuna>. Accessed 30 Agosto 2021.
- Stokes Sims, Lowery. *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. 1st ed., University of Texas Press, 20
- Thomson Goizueta, Elizabeth. "La imaginación poética de Wifredo Lam y el barroco español" *Wifredo Lam: imaginando nuevos mundos*. Editor E. Thomson Goizueta. Fundación arte Cubano, 2016, pp.12-33.

Vicente, Álex. “Redescubrir a Wifredo Lam.” *Babelia*, El País, 16 Oct. 2015, https://elpais.com/cultura/2015/10/13/babelia/1444733819_238051.html. Accessed 30 August 2019.

Yau, John. “Sírvasse esperar junto al guardarropa.” *Wifredo Lam: la cosecha de un brujo*. Editor J.M. Noceda. Letras Cubanas, 2002, pp. 438-452.