

CAPÍTULO VI

SINCRETISMO, PAISAJE Y PINTURA

¡Oh! suelo en que estaré ¡por fin! dormido.
EMILIO BALLAGAS.

Dios, Jehová, Jesucristo, Olodumare, Sambí y Abasí. Changó, Santa Bárbara, Babalú-Ayé, San Lázaro, Ochún y la Virgen de la Caridad. La Santa Misa, el bembé, el güemilere, el plante, el servicio, la misa espiritual. Sacerdotes, pastores, obispos, rabinos, santeros, olorichas, babalaos, paleros, mayomberos, mediums, iyambas. Iglesias, templos, sinagogas, ilerés, fambás. Catolicismo, protestantismo, espiritismo, judaísmo, santería, Ocha, Palomonte, Regla Kimbisa, Ñañiguismo... Eso es Cuba...

Caldo gallego, fabada asturiana, paella, ajiaco, moros con cristianos, congrí, ñame, fufú de plátano, kimbombó, pan, casabe y harina de maíz. Sandwich cubano en La Habana y en Oriente emparedado. Vino, cerveza, pru, coca-cola, guarapo, chicha y limonada. Manzanas, peras, uvas, mangos, guayabas, caimitos, tamarindo, naranjas, anones, guanábanas... Piña, mamey y zapote... Eso es Cuba.

Arpas, pianos, guitarras, órganos, batás, bongoes, tumbadoras, quintos, enkomos, ekues, ekueñones, maracas, marímbulas y claves. Valsés, minuets, contradanzas, habaneras, danzas, danzones, danzonetes, sonos, chachachaes, mambos. Areítos, zarzuelas, rumbas "por toda la compañía", operetas, teatro bufo. Eso es –o ha sido, en algún momento– Cuba...

Cuba es –en nuestra épica inicial– el obispo Don Juan de las Cabezas Altamirano y el negro Salvador que lo rescató de las garras del pirata Gilberto Girón y ese criollo del Bayamo que en la lista se llamó y escribió Miguel Baptista. Cuba es –¿cuántas veces habrá que repetirlo?– Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa y José Dolores Pimienta. Cuba es el Sab de la Avellaneda, los Franciscos de Suárez y Romero y Antonio Zambrana, el Don Antonio Malpica Lozano de Tanco, la Carmela de Ramón Meza y el Juan Criollo de Carlos Loveira. Cuba es la música de Saumell y de Cervantes, de Lecuona, de Roldán y de Caturla. Cuba es la voz de Celia Cruz y de Marta Pérez, el violín de Brindis de Salas y la tumbadora de Chano Pozo y de "Desi" Arnaz.

Cuba es un agregado y, a la vez, una síntesis. Adición, sustracción y sincretismo. Españoles y africanos y criollos, perdiendo lo de allá, ganando lo de acá, fundiendo lo de allá con lo de acá. En Cuba conviven dos culturas a la vez paralelas e interactuantes, separadas e intercomunicantes, distintas e interpenetradas, extrañas y hermanadas. Sectores sociales hay que ignoran lo más elemental de la vida de los demás sectores del país, pero todos están al propio tiempo saturados de comunes esencias. El rito ñañigo será minoritario —y extraño para muchos— pero como se practica en Cuba por cubanos, es parte de nuestra cultura nacional. El protestantismo es también minoritario pero forma parte de nuestro complejo religioso, junto con el catolicismo, el judaísmo, la santería, el espiritismo... y la criollísima indiferencia... Religiosamente hablando Cuba es, pues, un agregado, pero también una síntesis, porque muchas creencias de las masas cubanas constituyen un producto sintético de esas variadas corrientes místicas.

Lo mismo puede decirse de nuestra música. Lado a lado, dos sistemas. De una parte, tocada por algunos, ignorada por otros, calificada de salvaje por muchos, la música sacra de lucumíes, congos y abakuás. De otro, la música culta extranjera y nacional. Y, sobre todo, la música popular del país, compartida por blancos, negros y mulatos, tan mestiza, tan entremezclada y a la vez, tan original y tan propia: blanquinegra desde la contradanza hasta el mambo, desde la habanera hasta el chachachá, producto del largo y complejísimo proceso de sincretismo que antes analizamos. Agregado y síntesis.

En la biblioteca de Lydia Cabrera se guarda una colección encuadrada de piezas musicales que en su portada, hecha a pluma, expresa: "A la señorita Doña Julia Pereira. Recuerdo que le dedica su hermano Arturo en el día de su Santo y como prueba del mucho cariño que le profesa. Isla de Cuba, Ciego de Avila 16 de febrero de 1884." Se trata del regalo de un hombre blanco con dotes de fortuna a una niña "bien" a fines de la era colonial. Y ¿qué contiene el cuaderno? Piezas musicales de muy variados géneros. *Las Tres Gracias*, polka para piano de Tomás Ruiz. *El Laberinto*, danza por Enrique Plumas. *Despacito*, otra danza de Carlos Anckermann. *Zapateo Cubano*, arreglo para piano de J. L. F. de Coca. *Recuerdos de Cuba*, lanceros, cuya quinta parte se titula "El negro Rafael", a lo que sigue "La Caringa", para terminar con "El negro bueno". *Amar es Vivir*, un vals de A. E. y *La Indiana*, otro vals de Rafael Fit. *Los Chinos* y *La Guajira*, dos danzones de Raimundo Valenzuela. Otro danzón de Valenzuela titulado nada menos que *Arará*. Un "danzón coreado" de Enrique Guerrero con el título de *Otro golpe de Fambá*, cuya letra dice así:

Nos complace a la verdad
el ver a los caballeros
aceptar los guaracheros
con tan buena voluntad.
Para pagar su bondad
nuestro canto te ofrecemos
y al terminar bailaremos
otro golpe de fambá.
Fambá, fambá,
fambá, fambá...
Y al terminar bailaremos
otro golpe de fambá!

Polkas, vales, zapateos, guarachas, danzas y danzones. Música de Europa y de Africa y de la mestiza Cuba afrocubana. Letra en la lengua de España con intrusiones del Calabar. Mezcla. Agregado. Síntesis. Sincretismo. Infinitas formas de transculturación.

¿Cómo iba a sustraerse de estas realidades nuestra pintura? También está el negro presente en ella. Y, sin embargo, sería erróneo aplicarle mecánicamente las reglas aculturativas que rigen el proceso de mestizaje en la música, por ejemplo. Hay en ésta una transferencia de contenidos culturales primarios de lo africano a lo afrocubano y de ahí a lo criollo (y de ese modo pasan de un lado al otro del océano, a veces en forma purísima, los ritmos de los tambores y las melodías de las canciones sacras y profanas de los esclavos, que luego permean la expresión musical del superestrato.) En las artes plásticas el desarrollo es muy distinto. La erosión de los contenidos es mucho más profunda, quizás porque la pintura y hasta la misma escultura nunca desempeñaron un papel tan importante como el de la música en la cultura africana¹.

1. Nunca se insistirá lo bastante sobre el rol central que la música desempeña en la cultura afrocubana, claro reflejo de lo que ocurría en Africa. Refiriéndose a los yorubas de Cuba (lucumies) John Mason ha escrito: "La música lo permea todo en la cultura yoruba. Sin ella no es posible crear poesía, registrar la historia, educar a los niños, gozar en las fiestas, elogiar o insultar, entretenerse, casarse o aun morir. Todo el mundo recibe algún tipo de educación musical como simple consecuencia de ser miembro de la sociedad. Desde el instante en que nacen, los niños están expuestos a vigorosos estímulos musicales... Absorbiendo el mensaje de (los) cantos el niño aprende lo que significa ser partícipe pleno de la sociedad... Todo el mundo llega a adquirir cierto grado de competencia en el canto y en danza para poder así tomar parte en la existencia cultural del grupo". Mason (1992) pp. 8-9. Lo mismo puede decirse de las demás etnias africanas en Cuba.

No fue así al principio, como lo atestigua la enorme abundancia de pintura rupestre en la prehistoria del continente negro (en la meseta de Tassili en el Sahara, en Mozambique, en Zambia, en Natal, en Zimbabwe, etc., etc.) En la era de la trata, empero, la pintura había devenido un arte muy subordinado. Se le empleaba en la decoración corporal (sobre todo facial); en las preciosas máscaras sagradas; en la industria textil. Habría que estirar excesivamente la naturaleza esencial de lo pictórico para incluir en él, por ejemplo, a las espléndidas telas con aplicaciones de Dahomey (hoy Benin), a las vistosísimas camisas yorubas de cuentecillas, o las esteras de raffia del Congo, dotadas todas de vívido colorido. La escasa pintura africana que pudieron traer los esclavos muy pronto pereció en la forzada transferencia.

No puede decirse lo mismo de la escultura, cuyo papel –sobre todo en el terreno religioso– es de bastante importancia en Africa. Y cuyos logros estéticos, como señalamos antes, son de primer rango. Existen claras evidencias de que hasta bien avanzado el siglo XIX los lucumíes producían en Cuba *chicherekúes* de madera de *cocuyo*: unos muñecos a los que el sacerdote "infundía vida", depositándoles en una cavidad de la espalda el *secreto*, o sea, la sustancia de donde procedía su potencia mágica². La tradición ha guardado el nombre de algunos talladores, negros de nación que trabajaban en el ingenio Las Cañas (Tata Ñunga, Sabá Caraballo, Ta Rafael). Pero, sostiene a la vez que "los chicherekúes vinieron hechos de Africa" y que "hoy los brujos no saben hacer chicherekúes"³. En verdad, los lucumíes –utilizando materiales criollos– crearon en el pasado siglo toda una variada artesanía religiosa, desgraciadamente en gran parte perdida, aunque de ella queda sustancial testimonio en la colección etnológica de Fernando Ortiz en La Habana. Se encuentra allí, por ejemplo,

2. En su excelente obra *Flash of the Spirit* (p. 125), Robert F. Thompson atribuye los *chicherekúes* (estudiados por Lydia Cabrera en un apéndice de su libro *Por qué...* [p. 244 de la edición de 1972]) a los congos, convirtiéndolos en *minkisi*. Nosotros preferimos la atribución a los lucumíes que hace Cabrera en *Anagó: Vocabulario Lucumi* (p. 91), en *Reglas de Congo* (p. 149) y en *Vocabulario congo: el bantú que se habla en Cuba* (p. 105). En este último lugar Cabrera dice que el *nkuyo* (muñeco mágico de los congos) es "semejante" al chicherekú de los lucumíes.
3. Cabrera (1972), p. 245. Dice ahí mismo Cabrera: "Chicherekúes abandonados por sus dueños, que acaso la muerte sorprendió sin darles tiempo de recogerlos, los hay diseminados por toda la Isla y siguen atemorizando al negro y al campesino que está expuesto a tropezarlos en su camino, y no deja de oírlos a media noche en el jadeo de algún animal, y de verlos, aun en pleno día, asomando entre las malezas de algún campo solitario". (p. 246).

un impresionante pilón de Changó, que en su factura muestra ya claramente las huellas de la transculturación afrocubana⁴.

Por su parte, los congos también tallaban sus "muñecos de palo". Eran éstos de unos sesenta centímetros de altura y recibían el nombre de *nkuyos*, *nkonsis* o *kini-kinis*. El mayombero hacía entrar en ellos un espíritu que supuestamente los dotaba de vida y entonces —se dice— andaban, hablaban, cumplían las órdenes del palero y eran siempre muy temidos por los creyentes. Refiriéndose a una de estas estatuillas de madera que le había sido mostrada, dice Lydia Cabrera: "Este sería uno de los pocos *nkuyos* con amo vivo que quedaban en La Habana, pues dejaron de confeccionarse un momento dado, cuando por el 1916 arreciaron las inspecciones de la policía en las casas de los brujos y (ésta) cargaba con todas sus pertenencias mágicas. Muchos, cuyos amos han muerto, aun vagan allá de noche por los campos"⁵. Evidentemente la persecución oficial, tanto en la Colonia como en la República, mucho tiene que ver con la desaparición de buena parte del arte religioso que los esclavos trajeron de Africa y luego sincretizaron en Cuba.

Pese a esas dificultades las religiones afrocubanas siempre encontraron formas de ajuste. Perdían y, a la vez, ganaban. Ciertos elementos del culto desaparecían. Otros se creaban o re-creaban. En este terreno, quizás su contribución más influyente (sobre todo en la era contemporánea) haya sido la de los *tronos* de la Regla de Ocha. Las ceremonias de iniciación o *kariocha* y las de *cumpleaños*, así como los *tambores*, *bembés* y *güemileres* están presididos por elaborados altares (llamados *tronos* por los santeros) siempre saturados de muy simbólico colorido. Sus doseles, telas multicolores, soperas, vasos, platos repletos de comida, frutas, hojas, velas, esteras, campanillas y "herramientas" sagradas de muy variado tipo, funcionan en dos direcciones íntimamente entrelazadas: la mística y la estética. En la búsqueda de significados numinosos, quienes montan estos *tronos* logran muchas veces verdaderas obras de arte. David H. Brown al referirse al construido por Ramón Esquivel para un *asiento* de Yemayá, indica cómo el artista utilizó cortinas semi-translúcidas de azul

4. En su historia de los tambores *batás* en Cuba, Fernando Ortiz menciona al esclavo africano Atandá (o Ño Filomeno García), de origen yoruba, que había sido un *agbeki* o tallador en madera en su tierra natal y, allá por 1830, esculpía muy bellas estatuas religiosas en Regla para los practicantes de la santería en esa ciudad de la provincia de La Habana. Ortiz (1952-1955), vol. IV., pp. 315-316.
5. Cabrera (1979), p. 149.

claro en el proscenio en contraste con telas de azul más fuerte en el fondo, para sugerir las variedades lumínicas inherentes en la "dueña" de los mares y los océanos⁶. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, el carácter efímero de esta forma de arte sagrado, pues los altares duran lo que las ceremonias para las que se montan. De todos modos –junto con otros elementos del rito lucumí– han comenzado a ejercer una poderosa atracción para muchos artistas de nuestro tiempo, como puede comprobarse, para no citar sino unos pocos ejemplos, en la obra de los cubanos Juan Boza, Caridad Salomé, Ana Mendieta, José Bedía, Osvaldo Mesa, Moisés Finalé, Gilberto Ruiz, Alberto del Pozo y Elena de la Maza Borkland y en la del panameño Arturo Lindsay⁷.

Otras dos manifestaciones de lo que pudiéramos llamar la artesanía religiosa lucumí merecen ser citadas aquí: las soperas y los collares, sobre todo los collares de mazo. De los güiros y las primitivas vasijas que en el "tiempo viejo" contenían los otanes, a las hermosísimas soperas de ahora, hay un mundo entero de transculturaciones y diferencias estéticas. Algunos de estos recipientes constituyen verdaderas joyas de la cerámica actual. Los collares de mazo, que desempeñan un importante papel ritual en los asientos y las presentaciones al tambor, son manojos de collares individuales, organizados y entrelazados siguiendo el código particular de cada oricha en cuanto a su número y sus colores sagrados propios. Del cuerpo principal del mazo brotan varias borlas llamadas moñas. Por sus dimensiones y su carácter multicolor estos pesados collares (algunos llegan a las cinco libras) resultan extraordinariamente atractivos para los legos. Este aspecto del arte religioso de la santería apenas ha sido estudiado. Isabel Castellanos tiene en preparación un libro sobre el tema.

La participación del cubano "de color" en la primera pintura del país viene, sin embargo, por otras vías. Desde muy temprano en la era colonial, los artesanos negros y mulatos, educados por artistas religiosos y laicos venidos de España, monopolizan la decoración de las iglesias, los conventos y los palacios, sobre todo de la capital. Sus obras acompañan en los altares y las

6. Brown (1989), p. 385. Esta tesis de grado de David H. Brown contiene el estudio más detallado y profundo que se ha hecho hasta ahora del trono lucumí, tanto en sus aspectos formales como simbólicos. Cf. *ibid*, Capítulo VII.
7. Véase el catálogo de la exposición *Cuba-USA: The First Generation*. Zuver (1991), *passim*.

paredes a las que se traían de Europa⁸. De esta tradición artesanal, superada y enriquecida con el transcurso de los años, procede la obra entre copista e independiente de muchos artistas cubanos de nuestros siglos iniciales. En alguna que otra de ellas, el negro aparece como comparsa. Así sucede en las famosas pinturas de la Iglesia de Santa María del Rosario, procedentes del siglo XVIII. En el mural allí ejecutado por el mulato Nicolás de la Escalera, en primer término, escuchando con gran recogimiento un sermón, aparece un esclavo negro de la dotación del primer Conde de Casa Bayona. Ahí "encontramos por primera vez en la plástica cubana, la presencia del negro", como bien ha dicho Guy Pérez Cisneros.

Jorge Rigol ha llamado la atención sobre el florecimiento (en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX) "de una pintura popular, prácticamente anónima, realizada principalmente en las paredes de las casas"⁹ Numerosos testigos nacionales y extranjeros dan fe de este fenómeno: Francis Robert Jameson, Abbiel Abbot, Maturin M. Ballou, Cirilo Villaverde, entre otros. Esta es una pintura ingenua, nada académica, saturada de animales y plantas monumentales, que Villaverde, por ejemplo, califica de "mamarrachos": palomos que parecen avestruces, perros que parecen elefantes... Y junto a ésta hay otra pintura mural de carácter decorativo en los interiores de las residencias urbanas, como las que se encontraron, bajo varias capas de cal, en la Casa Calvo de la Puerta, en Cuba y Mercaderes, en La Habana; o en las fachadas de las mismas, como las de la Casa Ortiz en Trinidad¹⁰. Toda esta obra pictórica se debe a la labor, formalmente incorrecta pero repleta de gracia popular, de los artesanos "de color", auténticos precursores de la pintura cubana.

De esa misma corriente –aunque tratando de superarla por vías más o menos académicas– procede en definitiva el pintor de más importancia que produjo Cuba a fines del XVIII y comienzos del XIX: el mulato Vicente Escobar. Miembro de esa suerte de "aristocracia" de libres "de color" que fue decapitada

8. Lo mismo sucedía con la escultura. Casi todos nuestros primeros imagineros fueron negros y mulatos. Véase *La Habana Artística* (1981) de Serafin Ramírez (pp. 219-221). También Martha de Castro (1970), pp. 29-30. Y Rafael Fernández Villa-Urrutia, "Las artes plásticas hasta el comienzo de la República", en EC, Vol. 5, pp. 117 y ss.
9. Rigol (1982), p. 43.
10. Rigol (1982), pp. 43-57. Los murales de la Casa Ortiz en Trinidad han sido estudiados en un artículo de Alicia García Santana, Teresita Angelbello y Víctor Echenagusia, que Rigol cita, pero que no hemos podido localizar.

cuando la Escalera, hijo de un alférez del batallón de pardos de La Habana, Escobar rompió innumerables obstáculos, convirtiéndose en el primer artista cubano que visitó el extranjero y estudió en la Academia San Fernando de Madrid y el primero en ser nombrado Pintor de Cámara por gestión de Dionisio Vives ante María Cristina. Fisonomista extraordinario, por largo tiempo fue el más cotizado de los retratistas de la capital. Se le debe una serie de retratos de los Capitanes Generales desde el marqués de la Torre hasta Ezpeleta.

Como muchas otras coetáneas de su clase y color, la figura de Vicente Escobar resulta anfibológica. Es discriminado y despreciado por su procedencia racial. Pero, a la vez, es dueño de esclavos negros. Desde el punto de vista legal, según el Libro de Bautismos de Pardos y Morenos de la Parroquia Mayor, nace mulato en 1762. Según el Libro Registro de Defunciones de Españoles, muere blanco en 1834. Entre las dos fechas, mediante el pago de los derechos pertinentes, el pintor compró patente de blancura, acogiéndose a la Real Cédula de *gracias al sacar* promulgada en 1795 por Carlos III. Este hombre vivió, pues, siempre tratando de borrar la identidad étnica que tantas barreras alzaba ante sus legítimas ambiciones. Y, sin embargo, de seguro sólo su muerte, ocurrida una década antes del Gran Terror del '44, le evitó sufrir las feroces persecuciones que aplastaron en ese año a los miembros del estrato social en que lo había insertado su destino histórico.

Que se sepa, sólo dos veces dio ingreso Escobar en su obra pictórica a la "gente de color": una, con el retrato del músico negro Quiroga; otra, con un cuadro desaparecido titulado *De los feos*. En este último, realizado por encargo de don Tomás del Rey, aparecían dos tocadores de guitarra y dos cantantes. Los guitarristas eran el curro Tiñoso y un negro muñidor. Los otros: el chino Melchor Paticas, un esclavo del Conde de Barreto, y el Viejo Vigario, más conocido como "el Ciego de San Rafael". Le salieron unas figuras tan espantosas, que se hicieron famosísimas en la ciudad de La Habana, donde se popularizó por aquel entonces la costumbre de referirse a aquellos individuos de fealdad extraordinaria diciendo: "Ese se escapó del cuadro de Escobar." La crítica reciente ha cambiado la apreciación estética de la obra del pintor mulato, ayer considerada hartamente mediocre y ahora revaluada por muchos como libre, ingenua y expresiva. Según Guy Pérez Cisneros la pintura cubana le debe un culto especial: "Vicente Escobar –escribe– pinta la alegría de la creación... A pesar de sus aparentes descuidos... conocía muchos recursos técnicos... Alguna vez dijimos que era nuestro único primitivo; el único artista a quien de vez en

cuando podemos recurrir con gusto para lavar nuestra retina fatigada y desorientada por tantos años de encostrado academicismo"¹¹

Este entusiasmo de Pérez Cisneros quizás sea excesivo. Más equilibrado nos parece a este respecto el juicio de Jorge Rigol, para quien la ambigüedad de la pintura del famoso pardo legalmente blanqueado era reflejo de la ambigüedad de su persona: "Escobar quedará a medio camino entre el primitivo y el académico. Ni uno, ni otro. Es evidente que su formación no debió ser muy rigurosa y de ello se resintió toda su producción. Sus incorrecciones de dibujo, sobre todo, son visibles, como es también visible esa facultad que llamó la atención de sus contemporáneos de hacer vivir en el lienzo el rostro de sus retratados. No lo vistamos con plumas ajenas. Los faldones de Goya le vienen tan anchos como a Vermay la casaca de David. Ya es suficiente que en los inicios de nuestra pintura podamos contar con esa sabrosa galería de retratos que saliera de sus manos"¹².

Resulta interesante constatar que tres importantes figuras "de color" de la primera mitad del siglo XIX, José Antonio Aponte, Juan Francisco Manzano y Gabriel de la Concepción Valdés (*Plácido*), aunque no eran profesionales de la pintura mostraron gran capacidad para el dibujo y practicaron ese arte con asiduidad y destreza. Cuando Aponte fue detenido en 1812 por las autoridades españolas, éstas encontraron en su casa cerca de setenta láminas debidas a la mano del famoso conspirador, quien además era autor de un retablo de Jesús Peregrino, situado frente a su casa, así como de varias estatuas religiosas talladas en madera. En su *Autobiografía*, Manzano se proclama "bastante aventajado" en el arte pictórico y refiere que ayudó a decorar la residencia de su ama con rosas y guirnaldas. Y *Plácido* no solo era un excelente dibujante sino –como es bien sabido– un finísimo orfebre. Sus elaboradas peinetas son consideradas verdaderas obras maestras del género.

Apenas aparece el grabado en Cuba en el siglo XVIII, el negro deviene motivo repetidísimo dentro de esa manifestación artística. Uno de los primeros grabadores cubanos, Antonio de Parra, incluye en las láminas de su libro *Descripción de Diferentes Piezas de Historia Natural* (1787) peces de mar y agua dulce, cangrejos, caracoles, plantas y –como un espécimen zoológico cualquiera– al negro pordiosero Domingo Fernández, retratado de frente, de

11. Pérez Cisneros (1988), pp. 51-52.

12. Rigol (1982), p. 83.

costado y de espalda. Nada extraño en una sociedad que no encontraba gran diferencia entre un esclavo y un animal.

El primero de los grabadores extranjeros que capta a plenitud el ambiente cubano, Hipólito Garneray, visitó la Isla por unos meses entre 1823 y 1824. Poco después, en París, editó una serie de aguatinas y litografías de excepcional mérito estético: *Vista de la Plaza Vieja o Mercado Principal de La Habana*, *Vista de la Alameda de Paula*, *Vista de la Plaza de Armas*, *Vista del Paseo de Extramuros*. Como Garneray reproduce fielmente lo que ve, los negros aparecen allí tan cuantiosamente como en la vida real en esos rincones capitalinos. Son caleseros, cocheros, carretilleros, vendedores de pan, de dulces y refrescos o simples transeúntes. Se les puede ver vivos, palpitantes, en plena acción: cobrando el alquiler de un coche, transportando cajas en carretillas de mano, cantándole a la enamorada al compás de una guitarra, jugando a los dados, caminando con grandes jarras de barro en la cabeza, desrizando el pelo de una clienta, espantando perros con un palo, descansando en una esquina, conviviendo con los blancos en un paisaje urbano brillantemente reproducido. Por el vigor humano de sus temas y el acierto de su forma, esta obra va a ejercer una influencia notable en el país. Inicia toda una corriente, no sólo en su género específico, sino en la pintura cubana posterior: por ejemplo en la producción costumbrista de Víctor Patricio de Landaluz. Con sus grabados, Garneray le abre a lo popular criollo las puertas de la plástica cubana.

No ha de extrañar, por eso, el puesto destacado que el negro ocupa en la riquísima contribución artística de los grabadores extranjeros que en el siglo XIX retrataron, dentro de la Isla, la naturaleza y la sociedad de Cuba. El arte del grabado está por entonces muy relacionado con el desarrollo de la industria tabacalera. Para adornar sus productos estableció ésta en La Habana "algunos de los talleres litográficos más avanzados que existían a la sazón en el mundo"¹³. De ese modo, como explica Conrado Massaguer en el catálogo de una exposición famosa, fueron atraídos "a nuestras hospitalarias playas" muchos artistas del buril y de la piedra: "Miahle, Collot, Marquier, Moreau, Laplante, Lamy y otros hijos de Francia, en las horas libres que el trabajo de etiquetas tabacaleras les concedía, se dedicaron a interpretar asuntos cubanos"¹⁴.

13. Fernández Villa-Urrutia, EC, Vol. 5, p. 136.

14. Massaguer (1942), p. 17.

(A esta lista debe agregarse el nombre del notable dibujante inglés James Gay Sawkins, quien hacia 1835 fue a Cuba, residiendo en varias poblaciones sobre todo Santiago de Cuba y Puerto Príncipe—a donde fue llevado por Gaspar Betancourt Cisneros *El Lugareño*—hasta 1847, en que fue expulsado de la Isla por el Capitán General, Leopoldo O'Donnell, acusado de protestante y abolicionista. Uno de sus "crímenes" fue difundir traducciones españolas de la Santa Biblia. En sus obras pictóricas —aplicando los procedimientos de Garneray— Sawkins dejó constancia de la presencia negra en el país, como puede comprobarse, por ejemplo, en su *Vista de la Plaza de San Francisco* (en la capital de la Isla), que litografió Louis Julian Jacottet, y también en su *Volanta de La Habana*, conducida por un majestuoso calesero de largas botas, casaca entorchada y alto sombrero de copa.)

De los grabadores franceses citados por Massaguer los más importantes son Eduardo Laplante y Federico Miahle. En 1857 se edita una de los libros más bellos producidos por nuestro arte litográfico: *Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de la Isla de Cuba*, impreso en el taller habanero de Luis Marquier. El texto es del médico y hacendado Justo Germán Cantero, a cuya iniciativa se debe la realización del proyecto editorial. Los grabados son de Eduardo Laplante. Nunca se había retratado de modo tan fiel y tan brillante el paisaje azucarero cubano. Y no sólo el físico sino también el social y moral.

En el décimo volumen de *Cuba: economía y sociedad*, Leví Marrero incluye un *Portfolio* con trece de las láminas de *Los ingenios*, donde la belleza exterior recogida por el ilustre grabador "es dolorosamente contrastada por los rasgos tenebrosos que revela." Comenta Marrero, a este respecto: "Laplante, meticulosamente, reproduce la realidad implacable de la esclavitud, con admirable realismo. El esclavo y el culí aparecen rumbo al cañaveral, en el corte de caña, alimentando el trapiche, en la atmósfera agobiante de la casa de calderas, en la casa de purga, junto a los equipos mecánicos más avanzados, siempre como el músculo indispensable sujeto a la coacción implacable de mayores y contramayores. Sin que olvide el artista destacar la presencia dramática de la enorme cárcel perpetua que era el barracón donde se encerraba a los esclavos durante la noche, en casi todos los grandes ingenios"¹⁵.

Federico Miahle llegó a La Habana en diciembre de 1838, contratado por la Real Sociedad Patriótica de La Habana para retratar en sus grabados la capital

15. Marrero, Vol. X, (1984), "Portafolio" (frente a la página 208 del texto), I.

y sus alrededores. En seguida comienza a publicar una colección de 48 litografías bajo el título *Isla de Cuba Pintoresca*. Visita luego todo el país y a ese viaje se debe la serie de 21 placas de su *Viaje Pintoresco por la Isla de Cuba*. Miahle no fue solo grabador sino pintor, hombre de ciencia, profesor de dibujo en el Liceo Literario y Artístico y, en 1850, Director de la Academia de San Alejandro. Este grabador francés demostró un intenso interés por las formas de vida del negro cubano. Y no sólo lo presenta como elemento del paisaje capitalino, (por ejemplo, digamos, caminando por la Alameda de Paula, o en forma más masiva aun, en su *Vista del Gran Mercado de Santiago de Cuba*), sino que lo convierte una y otra vez en protagonista de la obra. Así sucede en su *Iglesia y Plaza de Güines*, donde el motivo arquitectónico queda opacado por la fiesta negra que se celebra en primer plano. Y, sobre todo, en su dinámico "Día de Reyes", que recoge con exactitud y brío la esencia de ese gran desfile popular.

Un censo de la población negra en la obra de Miahle lo encontraría representado, además, en su litografías *Machina y Comandancia de la Marina (La Habana)*, en sus dos versiones de la *Alameda de Paula*, en *Vista del Templete*, *Vista de la Catedral*, *Puertas de Monsarrate*, *Teatro de Tacón y parte del Paseo de Isabel II*, *Entrada del Paseo Militar*, *Iglesia del Santo Cristo*, *Iglesia y Camino de Hierro de Regla*, *Iglesia Mayor de Guanabacoa el Día de su Patrona*, *El Quitrín* y otras muchas más. Los negros aparecen como estibadores en su *Matanzas*, como esclavos azucareros en *Vista de un ingenio cerca de Matanzas* y en *Trapiche de un ingenio durante la molienda*, como esclavos cafetaleros en *Cafetal La Ermita en las lomas del Cusco*, como vendedores de pan en *El panadero y el malojero*, como mozos de mulas en *Loma de la Gívara (Vuelta Abajo)* y hasta como pescadores de esponjas en *Vivienda de pescadores de esponjas en la Bahía de Nuevititas*. Miahle contribuye como pocos a dejar fijada la imagen física y social de Cuba en la primera mitad del siglo XIX.

Debemos recordar, además, los nombres de tres grabadores: Ramón Barrera, Leonardo Barañano y Juan Jorge Peoli. El primero, de talento más limitado, nos entrega, empero, junto a muchas otras obras de gran sabor criollo, un *Carroparaguas para abrigar a la negra en la lluvia*, que constituye todo un poderoso comentario de carácter social. El segundo, al tocar temas cubanos, sistemáticamente le da cabida a la población "de color". Así sucede, para no citar sino una muestra, en la excelente litografía del negro que monta un caballo cargado. El tercero, excelente pintor que espera por el estudio que lo saque de la oscuridad en que yace, es autor de una de las litografías más bellas producidas

en Cuba, la que tituló *El Guardiero* y dedicó a su amigo Anselmo Suárez y Romero. En ella, esa figura que el romanticismo abolicionista del siglo pasado convirtió en símbolo de la inicua explotación del esclavo, aparece frente a su choza, aislado en su vejez de todo contacto humano, sin otra compañía que sus plátanos, sus gallinas, su perro y su cayado.

La labor de los grabadores en la industria del tabaco se manifiesta, sobre todo, en la creación de millares y millares de *marquillas cigarreras*, esas litografías que se utilizaron, desde mediados del siglo XIX, como motivo decorativo, en el envoltorio de las cajas, cajetillas y mazos de cigarros o tabacos habanos. Cada una de ellas constaba de una escena central, con una orla decorativa en la parte superior y lateral izquierda y el emblema de la fábrica a la derecha. Por lo general se integraban en serie, con un tema o título general, como por ejemplo: Galería de Soberanos, Galería Mitológica, Alfabeto Zoológico, Alfabeto Ornitológico, Fábulas de Samaniego, Campos de Cuba, Costumbres Cubanas, Vida de la Mulata, etc. etc. En la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana se guardan casi cuatro mil marquillas y muchas de ellas han sido reproducidas recientemente en un bello libro¹⁶. Aparte de su alto valor estético, constituyen una contribución excelentísima al conocimiento del paisaje social cubano de su tiempo.

Como era inevitable, nuestra gente "de color" está muy bien representada en gran número de esas series litográficas. El negro aparece a veces como trabajador en los campos y los ingenios, a veces como criado en la ciudad. En una de ellas la joven ama blanca es protegida del sol por una sombrilla que sujeta una mulata, mientras se prepara a gustar del café que le trae una negra. En otra, una criada negra le mece la hamaca a una niña blanca. Por lo general el negro es presentado en ellas como un ser primitivo, inculto, semisalvaje, bárbaro, inmoral, grotesco: como un borracho, como un bufón o como un ladrón. Y, desde luego, la mulata circula por esas litografías con los rasgos tradicionales del estereotipo: como objeto de placer. En la serie *Vida y muerte de la mulata* de la Fábrica de tabacos de Llaguno, se le ve desde que recibe dinero de un blanco hasta que, después de pasar por el hospital, se le entierra, bajo el título "Fin de todo placer". En una de esas láminas aparece, con una botella en la mano, una mestiza a quien acaricia un calesero. La grosera leyenda reza: "Caridad, quieres mecha? ¡¡siá!!" Parecidas escenas se encuentran en la

16. Véase Núñez Jiménez (1989).

serie *Historia de la Mulata* de la Fábrica de Guilló. En una de ellas bajo el título "Percances del Oficio" se representa a una mulata embarazada. En otra, titulada "El palomo y la gabilana (sic)" se muestra una mulata ricamente ataviada mirando el collar que le acaba de regalar un hombre blanco.

En el *Almanaque Profético* para el año 1866 de la Fábrica La Honradez se caricaturiza cruelmente el carnaval del Día de Reyes. Estas estampas denigrantes, asociadas a un producto tan popular como el tabaco, reflejan la opinión del superestrato de la sociedad cubana de la época sobre la población "de color", regida por un intenso y descarnado racismo. Y ponen al desnudo las dificultades inmensas con que tuvo que enfrentarse el negro para destruir la imagen brutalmente estigmatizada con que, de modo sistemático, la cultura oficial lo presentaba ante el resto de la conciencia del país (y, desde luego, ante la opinión pública mundial)... hasta en las envolturas de los mazos de tabaco.

Ocasionalmente, como de visita, se encuentra al negro en la obra de nuestros paisajistas románticos. Así el popularísimo Esteban Chartrand, cubano, matancero, nacido en un ingenio, pero con luz decididamente extranjera, donde el gris vence al verde, destaca en *El guardián de la talanquera* a otro de esos tristes guardieros negros, tantas veces cantados por nuestros poetas antiesclavistas. Y en su *Ingenio "El Tinguaro"* —con la decidida indiferencia de una pupila europeizada para los vivos colores de nuestra naturaleza tropical— presenta, frente a la fábrica de azúcar, a los esclavos descargando las carretas y acarreando la caña a los trapiches. El romanticismo de Chartrand, saturado de melancolías, neblinas y crepúsculos muy poco criollos, limita la fuerza de su expresión en temas de dimensión social.

Al belga Henri Cleenewerck, que alrededor de 1865 estuvo pintando en La Habana y en Matanzas, debemos un bello cuadro titulado *La tajona*, en el que la naturaleza tropical, vigorosamente reflejada, se impone a la humanidad que figura en su centro: unos negros que tocan y bailan frente a un bohío en un claro del monte. A pesar del título, son los árboles —casi todos palmas— y el cielo crepuscular los que dominan este paisaje. Parece que Cleenewerck salió de Cuba al estallar la Guerra Grande y ya en 1869 exponía en el Salón de París, junto a Courbet y Corot.

En Santiago de Cuba, ciudad con nutridísima población negra, la pintura no pudo sustraerse en el siglo XIX a la influencia de lo afrocubano. De Joaquín Cuadras posee el Museo Bacardí una *Mestiza aguadora*. Y Federico Martínez, otro pintor injustamente olvidado, en su *Estudio de mestiza*, respetuosamente presenta una mulata que se aparta por completo del estereotipo establecido. Es un auténtico ser individual lo que muestra esta tela, una persona con vida y con

alma. La contribución de otro santiaguero, José Joaquín Tejada, fue resumida por Martí, cuando escribió: "de Cuba pinta a un negro, roto y avinado, o a otro de Africa, cano y nudoso, y de ojos como iracundos y proféticos..." Y entre los tres lienzos que exhibe en Nueva York destaca el de un negro "de pecho abierto, rostro apretado y sombrero de yarey..."¹⁷.

Y por esos caminos llegamos a Víctor Patricio de Landaluze, "el pintor más notable y curioso de la segunda mitad de (nuestro) siglo XIX"¹⁸. Landaluze nació en Bilbao, España, en 1827, pero pasó la mayor parte de su vida adulta en Cuba, donde murió en 1889. Es, sin duda alguna, el gran maestro de la pintura costumbrista y folklórica nacional. En contraste con el romanticismo pictórico –bastante ramplón– que lo rodea, capta el mundo cubano con segurísima objetividad y con total acierto en sus grabados, acuarelas y óleos. A este respecto, pudiera ser llamado el Cirilo Villaverde del pincel. Aunque, en verdad, el propósito de su obra es completamente distinto al de nuestro clásico literario. Landaluze militaba políticamente en la acera opuesta. Fue partidario acérrimo del poder de España en Cuba y puso su brillante lápiz de caricaturista al servicio de la causa anticubana. Sin embargo, al propio tiempo, fue el creador indiscutible de las imágenes pictóricas básicas con que los cubanos, por muchas décadas, se han visto a sí mismos. Así de paradójica es la dialéctica de la historia.

Nadie ha recogido la rica variedad de la tipología negra de Cuba como Landaluze. A veces es el esclavo "orondo y entorchado", como lo describe en su libro Guy Pérez Cisneros, quien agrega con acierto que los negros caleseros del ilustre vizcaíno "tienen la magnificencia de emperadores asiáticos"¹⁹. En otras ocasiones aparece el negro curro junto a la mulata sandunguera, retratados con la misma gracia con que lo hizo en su poesía *Creto Gangá*. O pasando a la clase media "de color", en *La toilette para el sarao* nos presenta a una hermosa joven negra, elegantemente vestida, que se arregla el pelo ante un espejo, mientras su esposo, también de gala, se calza unos guantes blancos. En un cuadro que guarda el Museo Nacional de Cuba, una negrita pizpireta se prueba el sombrero estilo Emperatriz Eugenia de su ama. En otro, un criado negro besa un busto de mármol. Lydia Cabrera tiene en su colección una acuarela de

17. Cit. por Rigol (1982), p. 238.

18. Así lo califica Rafael Fernández Villa-Urrutia en EC, Vol. 5, p. 141.

19. Pérez Cisneros (1988), p. 89.

Landaluze donde un señorito blanco mira pasar a una mulata demasiado rolliza y emperifollada para el gusto actual. El desfile de gente "de color" en la producción landaluziana es interminable: el calesero, el negro catedrático, el negro viejo, la mulata adelantada, la cuarterona sensual, el ñáñigo, la curandera, el zacatecas... y, ganándole a todos en dramatismo sin sensiblerías, la poderosa imagen del esclavo cimarrón, defendiéndose –machete en alto– de los perros de presa que lo cercan.

No es fácil ubicar a Landaluce dentro de los cuadros conceptuales típicos de la historiografía cubana. Porque el defensor apasionado de la "monarquía podrida y aldeana" de España en su obra periodística era, a la vez, obvio simpatizante de las clases populares del país, sobre todo de los negros, en su obra pictórica. El hosco mayoral de su cuadro del mismo nombre, con su látigo amenazante en la diestra y sus perros de presa a los pies, despierta en seguida nuestra repugnancia, mientras que los esclavos de su *Corte de caña*, hombres y mujeres, niños y adultos, doblados sobre la tierra, recogiendo trozos y cargando con ellos una carreta, apelan a nuestro más humanitarios sentimientos. En *Día de Reyes en La Habana* la empatía del pintor con sus personajes alcanza su máxima expresión. No es éste tan sólo un vivo y fiel retrato, como la admirable litografía de Miahle. La fiesta negra es vista aquí desde dentro, desde el latido mismo del corazón afrocubano. Su estallido cromático, el dinamismo de la composición, el ritmo poderoso de las figuras, testimonian un sentimiento de adhesión, más aún, de identificación esencial del autor con el mundo palpitante que penetra en su obra. El costumbrismo ha sido superado. El carnaval es a la vez juego, paseo, danza religiosa y mística expresión del alma negra. Lo pintoresco adquiere así valor universal.

Desde hace algún tiempo se viene reivindicando el mérito de Juana Borrero como pintora. Genio precoz, la "adolescente atormentada"²⁰ fue más una promesa que una realidad tanto en las letras como en las artes. No deja de ser curioso que uno de sus aciertos pictóricos mayores fuera un óleo del mismo año en que murió de tuberculosis en Cayo Hueso (1896): tres niños negros sentados en un cajón: tres rostros oscuros, tres sonrisas enigmáticas, un conjunto misteriosamente conmovedor. Sobre este cuadro escribe Jorge Rigol: "Los negritos son una pieza incomparable. No tiene nada que ver con ningún otro pintor cubano. No recuerda a nadie, ni nadie entre nosotros –ni Menocal,

20. Este es el marbete que le adjudica con acierto definidor Angel Augier (1938).

ni Collazo— puede presentar a los dieciocho años, una obra semejante. Casi está uno tentado de convenir con Lezama en que es el único cuadro genial de la pintura cubana del XIX²¹. Tal vez haya aquí su puntico de exageración. Pero no cabe duda que *Los negritos* es una obra sorprendente, por su autora, su factura y su mensaje.

La última generación pictórica de la Colonia y la primera de la República —excepto, tal vez, en su ocasional tratamiento del paisaje— se distinguen por su escaso apego a los temas y a las intrínsecas cualidades anímicas de la nación. Buscan en el extranjero la técnica que no hallan en el país. Y cuando la dominan no saben qué hacer con ella. Se pierden, por lo general, en un laberinto de academicismo estrecho, de conformismo rutinario y de sensiblería inane. Miguel Melero disfrutó de una beca en París durante el segundo imperio. Armando Menocal estudió en el Madrid de la restauración. Guillermo Collazo se formó en Nueva York, bajo Federico Martínez, y más tarde también en Francia. Leopoldo Romañach y Antonio Rodríguez Morey tomaron el camino de Italia. Ninguno se identifica con los movimientos de avance en los países que visitan. Muchos de ellos —desde el punto de vista técnico— llegan a ser excelentes pintores. Pero su obra es casi toda de rétaguardia, convencional, y además, inexpresiva de los auténticos valores de la cubanía. Sin embargo, el negro, con su presencia social insoslayable, a veces logra imponerse a la general indiferencia, como sucede con *La niña de las cañas*, donde Romañach, con cierto dejo simbólico (el negro y el azúcar siempre han marchado juntos en nuestra historia), presenta una bella muchacha negra de ojos tristes sujetando dos gruesos tallos de la dulce y, a la vez, amarga planta nacional.

El gran viraje se produce —como en tantos otros campos de la cultura patria— en la década de los Veinte, la era de los Trece, del Grupo Minorista, de la *revista de avance*. Surge un nuevo estilo a tono con las inquietudes universales de la hora. Los ojos de los pintores se vuelven hacia adentro. Y —¡claro!— adentro siempre se encuentra lo negro como elemento fundamental de lo cubano. No se produce sólo una revolución en las formas. Hay una transformación en el espíritu. Y en la intención de los pintores. Victor Manuel, el líder inicial de la revolución plástica, integra en sus paisajes lo urbano y lo rural, lo vegetal y lo animal, -las palmas y los plátanos, la gente blanca y la gente negra. Y, más

21. Rigol (1982), p. 271. Sobre este cuadro y la pintura de su autora, en general, cf. los prólogos de Fina García Marruz y de Cintio Vitier a las poesías y las cartas de Juana Borrero (1966).

adelante, junto a *La negrita* algo tradicional de pañuelo en la cabeza, collar de abalorios y grandes aros en las orejas, produce su mitogénica acuarela *Frutas tropicales*, donde una joven negra, frutal y semidesnuda, auténtica virgen-diosa de la fertilidad del suelo cubano, porta en bandeja sobre su cabeza las piñas, los mangos y los plátanos que compiten en incandescente colorido con la lujuriante vegetación del trópico antillano que estalla en el fondo.

Desde los comienzos del gran movimiento renovador, los jóvenes artistas incluyen en su panorama estético a la población "de color". Eduardo Abela, el creador del famoso Bobo, busca en Europa en los años Veinte una salida para el estancamiento que lo ahogaba. Expone en Madrid, en 1924 y en París en el Salón de Otoño de 1926. Y entonces (nos dice Fernández Villa-Urrutia) "cuando mas embebido estaba con todos los ismos e inquietudes que le resultaban nuevas a él, provinciano de las Antillas e ignorante de que el arte tuviese tantos proteicos perfiles, la Isla, la suya, le brota tempestuosa y se manifiesta con esa intensidad característica con que el paisaje nativo surge en el desterrado. Pinta entonces *La comparsa*, *La casa de Maria La O*, *Los funerales de Papá Montero*, y otros por el estilo"²². Sus dos obras capitales en esta dirección son *El triunfo de la rumba* y *El gallo místico* (ambas c. 1928). La primera es su versión de la gran danza negra, con rico trasfondo tropical de hojas de plátano y azul de mar. Con *El gallo*, Abela introduce en la pintura contemporánea de Cuba el tema de la fiesta religiosa afrocubana. Unos negros contorsionados ejecutan una ceremonia de sacrificio. Los brillantes colores del gallo contrastan con la relativa oscuridad misteriosa del fondo. Como bien señala Juan A. Martínez, el pintor une hábilmente aquí lo exótico con lo extático, bajo la evidente influencia del primitivismo europeo en general y la obra de Marc Chagall en particular²³.

La corriente negrista corre en la plástica parejamente a la poética. A veces se produce en el dibujo. Así sucede con los aportes a la *revista de avance* y a *Social* de pioneros como Jaime Valls, Antonio Gattorno y el negro José Hernández Cárdenas (cuyo *Sabás* tiene tanta fuerza como el original literario de Nicolás Guillén). Otras veces se da en óleos y acuarelas que persiguen la esencia del alma negra por el camino de la danza carnavalesca o que tratan de penetrar los secretos de la religión afrocubana, sobre todo de la Regla de Ocha

22. Fernández Villa-Urrutia, EC, Vol. 5, p. 168.

23. Martínez (1992), p. 71.

y la Sociedad Secreta Abakuá. Domingo Ravenet capta con pupila nueva la eterna sandunga de las carnestolendas orientales en su *Comparsa santiaguera*. Y Servando Cabrera tiene una *Comparsa*, a secas, que curiosamente parece saltar del *Guernica* de Picasso.

En la otra dirección exploratoria –la religiosa– nos encontramos, por ejemplo, con la *Caridad del Cobre*, la sin par Ochún, de Roberto Diago (artista negro que, al menos por un tiempo, concentró la atención de su obra en lo afrocubano) y con el *Cuarto fambá* de Luis Martínez Pedro. René Portocarrero nos regala todo el flameante rojo de Changó en su *Santa Bárbara* junto a la plena vibración de los íremes en la serie de sus *Diablitos*. En muchas de sus convulsas *Figuras para una mitología imaginaria* (1943: casi todas dibujos) Portocarrero subraya los elementos afrocubanos que ha utilizado para componer esa personalísima síntesis de variadísimos símbolos místicos.

Y todavía por un tercer camino, Carlos Enríquez se adueña de la potencia vital entera del mestizaje criollo en los violentos ritmos cromáticos de *El rapto de las mulatas* (1938), donde acriollando el tema clásico, le busca por vía pictórica un sustentáculo mitológico a nuestro pasado multiracial. Esta obra es la culminación de un proceso. Desde muchos años antes, Enríquez había cultivado el asunto afrocubano con logros tan admirables como la *Virgen del Cobre* (1933), que identifica a la patrona de Cuba con la voluptuosa mulata lucumí Ochún y *Los tocadores* (1935), en que se funden cromáticamente los elementos seculares y religiosos de la música de los negros y mulatos de la Isla. En todo esto se va mucho más allá del simple color local. Se anda en busca del color *esencial*, del plástico sentido del alma de Cuba²⁴.

A este respecto, si todos los caminos artísticos del siglo XIX condujeron en nuestra Isla a Víctor Patricio de Landaluze, todas las rutas del siglo XX nos llevan a Wifredo Lam, sin duda el más famoso de los pintores cubanos de todos los tiempos. Lo que Lam nos aporta –a más de otras contribuciones que le sitúan, sin duda, entre los grandes maestros de la plástica contemporánea– es

24. Aquí llegamos hasta el límite cronológico que nos hemos propuesto, pero obviamente el tema afrocubano sigue interesando a nuestros pintores después de 1959, tanto en la Isla como en el exilio. Lo prueba la obra posterior de algunos de los artistas citados en el texto y la de otros para entonces ya consagrados (Cundo Bermúdez, por ejemplo) así como la de "los nuevos", como Gilberto Ruiz, Juan Boza, Rafael Mendive, Carlos Alfonzo, María Castagliola, Elio Beltrán, etc. En todas las exhibiciones recientes del exilio la presencia del motivo negrista es inescapable. Ver, como ejemplo, Kohen (1991).

una interpretación original (y, para nuestro tiempo, pudiera decirse definitiva) del paisaje cubano como expresión pictórica del alma nacional.

Los procesos transculturativos que comenzaron a funcionar en la Isla desde la llegada de los conquistadores desembocan por fin en la integración de una entidad social perfectamente perfilada: esa nación que llamamos Cuba. Ingrediente fundamental de toda nacionalidad es la conciencia del suelo común, lo que los sociólogos llaman la "comunidad de territorio". El proceso formativo de esa conciencia, (que el más viejo de los autores de esta obra estudió hace más de un tercio de siglo en su ensayo *Tierra y Nación*), comenzó desde muy pronto en nuestra historia con el concepto de una "patria" cubana, distinta de la española, aunque todavía parte de ella. Pero la comunidad territorial, el sentimiento de terruño propio e intransferible, de comarca natal, de "tierra madre", no cuaja en realidad en la Isla hasta bien entrado el siglo XIX²⁵. Los poetas son de los primeros en captar la gran novedad. Y en buscarle de inmediato símbolo vegetal adecuado.

A principios del siglo XIX, José María Heredia lo encontró en la palma, mientras contemplaba los torrentes del Niágara. Y lo resumió en la lengua romántica de su hora:

Mas ¿qué en ti busca mi anhelante vista
con inútil afán? ¿Por qué no miro
alrededor de tu caverna inmensa
las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
que en las llanuras de mi ardiente patria
nacen del sol a la caricia, y crecen,
y al soplo de las brisas del Océano,
bajo un cielo purísimo se mecen?

Después de él ¿cuántos otros poetas cubanos insisten en el emblema? La Avellaneda, Plácido, Milanés, Ramón de Palma, Francisco Pobeda, José Fornaris, José Martí (desde luego) y tantos más... hasta llegar al siglo XX en que Eugenio Florit retorna al símbolo en la lengua "vanguardista" de sus perfectas décimas tropicales:

Flecha en un éxtasis verde,
ilusionada en su altura,

25. Jorge Castellanos (1955), pp. 1-23.

contempla la tierra dura
y en un suspiro se pierde.
Se empina a la luna y muerde
nácar azul de verano;
lo derrama sobre el llano
con pinceles de destreza
y se tiñe la cabeza
con seda de luna en guano.

En la mente de los poetas, la palma, decorativa y señorial, derrota como alegoría patriótica, a la caña de azúcar, que es desde hace siglos la base efectiva de nuestra economía, de nuestra sociedad. Es que la palma, lírica y sensual, tiene la dimensión del ensueño; la caña de azúcar, prosaica y militante, es la expresión de las duras realidades históricas. Desde el exilio —donde la mayoría de los poetas del siglo XIX cubano evocaron sus palmas— la nostalgia encuentra cauce mejor en el suave rumor de las pencas que en el ríspido sonar de las cañas. No es sino en el siglo XX cuando los cañaverales vienen a ocupar papel protagónico en nuestra poesía. Felipe Pichardo Moya los mira arribar a nuestra patria desde su cuna asiática, por los caminos de Chipre, Sicilia y Madera, en busca de nuestros palmares "para adorno de su cabellera". Pero de esas blanduras retóricas el poeta pasa en seguida a símiles más recios:

Desde remotos tiempos sobre nuestra sabana
veláis tal como una severa infantería.
El sol os ve nacer, y en la heredad lejana
ve también vuestras lanzas cuando se muere el día.

Y luego la imagen militante se convierte en épica. Las cañas se inmolan por Cuba. Sus llamas ardientes proclaman el triunfo de las armas mambisas en la gesta independentista:

¡Vuestras grises cenizas anunciaron de lejos
la triunfante llegada de la heroica invasión;
de tus vivos incendios, temiendo los reflejos,
en las viejas ciudades se acorraló el león!

Agustín Acosta, el autor de *La zafra*, cuando le canta al *Mediodía en el campo*, nos da un aire que quema, un cielo que hiere y un suelo que sangra:

Huele a caña de azúcar. Sobre el verde
oleaje de los cañaverales
hay un temblor de sol, un rizamiento,
una vibración impalpable
que tuesta el estuche pajizo
de los erectos frutos. El almagre
de la tierra, reseco por la falta
de lluvia, muestra huellas imborrables
de ruedas de carretas, de pezuñas bovinas,
que son pozos de sangre.

Nada de susurros, aquí. Sequía de verano. Asfixiantes polvos sanguinolentos. Ominoso oleaje de verdes implacables y amarillos pajizos. Han cambiado los tiempos. Estamos ante una óptica nueva del paisaje cubano.

Algo parecido sucede en la pintura. Nuestros paisajes tradicionales, aun los mejores, como aquellos del gran isleño aplanado Valentín Sanz Carta, por ejemplo, tienen siempre un cierto dejo de extranjería, un sello de foráneo apartamento. Saben a Corot o a los maestros de Barbizón. Cuando no a la escuela española del hispanobelga Carlos de Haes. Su técnica podrá ser correctísima pero su empaque convencional les resta frescura. Y les cancela, además, toda posibilidad de potencia simbólica. Permanecen perpetuamente en la superficie. Apenas van mas allá de la fotografía. Porque, en definitiva, proceden de las reglas del arte, más que de una auténtica intuición de los hondones del alma de nuestra tierra. El valle o la sabana con uno que otro montecito coronado de palmas se convierte en pueril lugar común de nuestra plástica.

Con Víctor Manuel –ya lo vimos– comienza el cambio. Más tarde, cuando Carlos Enríquez introduce un paisaje de fondo en *El rapto de las mulatas*, las palmas sobre los montes se estremecen asustadas al presenciar el drama. Y en *La familia se retrata* de Aristides Fernández la palma adquiere la misma rigidez pétrea de la tierra y de la gente que la puebla. La naturaleza no es ya decorativa o escenográfica, sino temática. A veces, integralmente protagónica. Así sucede en otro óleo de Carlos Enríquez titulado *Paisaje con caballos salvajes*, donde cielo, monte, llano y río se aprietan en una espiral de ritmo cosmogénico, donde las palmas se funden con las nubes arrastradas por el viento, donde el alto incendio del ocaso se hace uno con el almagre de la baja tierra sangrante y los caballos parecen estar poseídos de la misma tensión desesperada que hace vibrar al resto de

la naturaleza. Es un paisaje enloquecido, histérico, como de patria amenazada, como de nación en crisis, no se sabe si en parto o en final agonía²⁶.

Poco tiempo después de terminado ese seminal cuadro de Enríquez, Wifredo Lam daba los últimos toques a la que habría de convertirse en su obra maestra, *La Jungla* (1942-1943): otra visión también estremecida pero muy diferente del ambiente natural cubano. Lam acababa de regresar a Cuba después de 19 años en Europa. Había nacido en Sagua la Grande en 1902, de padre chino y madre mulata. Después de estudiar en San Alejandro desde 1918 a 1923, consigue una mísera beca y sale para España donde permanece hasta 1938 en que se traslada a París. Allí trabaja junto a Picasso hasta que la guerra lo echa de Francia, saliendo en 1941 de Marsella hacia su país natal, a donde arriba tras un espantoso viaje de siete meses. Llega rendido, confuso. Años después el pintor le confesaría a su amigo Max-Pohl Fouchet: "Como lo había dejado todo atrás en París, me encontraba en un punto cero, no sabía ya donde fijar mi sentimiento. Sentía una sensación de angustia. En el fondo me hallaba en una situación semejante a la que precedió a mi partida, cuando no tenía ante mí grandes perspectivas. ¿Quieres saber cual fue mi primera impresión al regresar a La Habana? Una tristeza terrible"²⁷.

Aparte los tormentos provocados por la guerra y los horrores sufridos en su larga odisea en el Caribe, sobre todo en Martinica, Lam se enfrenta en Cuba con una realidad social que en gran parte había olvidado en Europa: la discriminación racial. Pese a los indudables progresos que venían efectuándose en el país, sobre todo a partir de 1940, las condiciones de vida de sus hermanos "de color" lo herían profundamente en lo colectivo y lo personal. Afortunadamente, no se dejó vencer por el abatimiento. Su reacción resultó salvadora: decide ir al encuentro de sus raíces étnicas. Para ello tuvo la suerte de encontrar la cálida acogida de la persona que mejor podía guiarle en ese empeño en La Habana: la etnóloga Lydia Cabrera, con quien establece en seguida lazos de una fraternal amistad que duró cuatro décadas, hasta la muerte del pintor.

26. Sobre relaciones entre poesía y pintura en la búsqueda de un paisaje esencial cubano, véanse los ensayos de Carlos M. Luis "Descubrimiento del paisaje de Cuba", "Carlos Enríquez: temas y variaciones" y "Wifredo Lam: negritud y surrealismo", en su libro *Tránsito de la Mirada* (1991), pp. 33-44; 123-142. Cf. también la preciosa antología de Carlos Ripoll *Naturaleza y Alma de Cuba: Dos Siglos de Poesía Cubana, 1760-1960*.

27. Fouchet (1976), p. 183.

En un artículo publicado en el "Diario de la Marina", el 30 de enero de 1942, Cabrera –antes que nadie en Cuba– le hace saber al público todavía un tanto provinciano de la capital que le ha llegado, como caído del cielo, un pintor criollo de estatura universal. Explica: "En 1938, la sensacional exposición en la Galería Pierre, de París, de un joven que entonces creíamos europeo, era recibida por la crítica sagaz... como una revelación de las más serias y trascendentes... Ignorábamos que este auténtico pintor, de quien leíamos el nombre con frecuencia en los catálogos de las exposiciones de la moderna pintura con los de Braque, Léger, Klee, Ernst, Miró, Gris, Chagall, Picasso... ¡era cubano!".

Y refiriéndose precisamente a la relación con Picasso, la etnóloga doblada en crítica de arte aclara, poniendo las cosas en su lugar: "El gran español –figura central de una de las épocas más ricas e intensas de la historia del arte– deslumbra (a Lam) con la audacia de su genio prodigioso... Mas no sería justo decir que la sentida influencia de Picasso en Lam disminuya en lo más mínimo su personalidad, sino todo lo contrario, la fortalece y explica. Para este "primitivo" de sensibilidad refinada, que hubiera podido tallar una cabeza del Gabón o una divinidad Balouba, formado en las culturas clásicas, pero en quien lo cósmico y suprasensible continuaban viviendo (a pesar de las academias, de las que tan a tiempo su originalidad le aparta) la influencia de Picasso se hace sentir justamente por la noción de creación lírica y de libre iniciativa... Picaso, ayudándole a profundizar en la verdadera naturaleza de su emotividad, le impulsa a la realización, sobre las bases más esenciales de su temperamento. Actúa como un estímulo al aprovechamiento de las facultades receptoras de su fuerte atavismo"²⁸.

Lydia Cabrera –con la ayuda generosa de María Teresa de Rojas– protege en lo que puede al recién llegado. Y –lo que es mucho más importante– lo pone de nuevo en íntimo contacto con la cultura ancestral que éste casi había olvidado en su largo y hondo proceso de europeización. No sólo le proporciona lecturas, sino experiencias vivas de las manifestaciones anímicas más profundas del negro habanero. En verdad, nunca llegó Lam a hacerse un experto en religión afrocubana, pero lo que captó en ese período formativo fue suficiente

28. Lydia Cabrera, artículo en el "Diario de la Marina", sección en rotograbado, 17 de mayo de 1942. En otro trabajo publicado en el mismo periódico el 30 de enero de 1944, Cabrera se queja de que la obra de Lam no recibiera en su país natal el reconocimiento que ya se había ganado en el extranjero. Y, con penetrante mirada, destaca la grandeza de *La Jungla* (que Lam acababa de pintar) y su singular significación en el proceso de la cultura cubana.

para su propósito. Sus cuadros pronto lo comprueban, con constantes alusiones a los cultos de sus antepasados africanos. No lo hace con figuras humanas o zoomorfas de corporeidad precisa y perfilada, sino con la introducción del misterio, de los estremecimientos de "un estado psíquico", como dice el propio pintor, en cuyos óleos y aguazos –según señala con acierto Fernando Ortiz– "nada hay de pintoresco, descriptivo o que represente la esclavitud ni la cimarronería, ni látigos, ni cadenas y cepos. En aquéllas tampoco salen tambores ni maracas, "diablitos" ni "mojigangas", ni liturgias vodúistas, santeras o ñañigas... Unas pocas líneas y trazos de Lam pueden evocar a veces ciertos detalles objetivos de litúrgica africanidad, pero sólo como escalones claros que pone el artista para facilitar la bajada subjetiva a los antros más sombríos del pensamiento"²⁹.

Un excelente ejemplo de esta orientación lo encontramos en *Día de fiesta* (1942), donde el dinamismo casi mágico del carnaval negro y la presencia de los íremes se sugiere con sabia economía de rectas verticales y curvas transversales. Las divinidades afrocaribenas devienen presencia frecuentísima en la obra de Lam (siempre tratadas en el idioma pictórico arriba mencionado.) A *Ogué Orisa*³⁰, que apenas se ha independizado estilística y temáticamente de *La Jungla*, siguen en el mismo año tres cuadros de factura muy diferente sobre tres grandes figuras del panteón lucumí: *Altar para Yemayá*, *Altar para Elegua* (donde Lam no puede resistir la tentación de presentar el "canastillero" del santo, con las puertas abiertas, tal como aparecerá más tarde en una lámina de *El Monte*) y *Oggún Arere*³¹, el más figurativo de todos, donde el "dueño" de los metales y de la guerra aparece simbolizado en el centro por una gran herradura, pictóricamente la misma que se destaca en el extremo izquierdo de otra obra del mismo período titulada *Después de la caza* (1944-1945). En 1950 Elegua preside un cuadro de título autobiográfico: *Yo soy*. Cinco años después el travieso oricha vuelve a aparecer, entre cañas y hojas de plátanos. De 1962 es *Ochún y Elegua*. En 1973 la atención del pintor se fija en el rito abakuá con su *Ecue*. Todo esto sin contar con los numerosos gallos (el más común de los

29. Ortiz (1950), p. 256.

30. Según explica Lydia Cabrera en *Anagó: Vocabulario lucumí*, Ogué es un oricha no muy conocido, muchas veces representado por un cuerno y sincretizado con san Blas. Cabrera op. cit. p. 241.

31. Arere quiere decir "quieto", "tranquilo", según puede verse también en *Anagó*, p. 58. El cuadro recoge un excepcional instante de paz en la vida belicosa del Máximo Guerrero.

animales dedicados al sacrificio ritual) cuyos picos simbólicos se estilizan hasta convertirse en largos triángulos isósceles de estrechísima base.

Párrafo aparte merece el especial interés que muestra Lam por Elegua y los chicherekúes, cuyas figuras, al simplificarse en el dibujo, acaban muchas veces por fundirse en una suerte de sigla característica del pintor. Ya vimos que éste dedicó al dueño de las puertas y los caminos varios cuadros donde aparece a veces solo y a veces en conjunción con otro oricha. En *Belial, emperador de las moscas* (1948) se muestra sostenido por una mano femenina y en *Clarividencia* (1950) encontramos el mismo motivo, aunque esta vez su figura descansa en una copa de champán. Desde entonces, la efígie de esta divinidad se convierte en una obsesión. Lo mismo sucede con los chicherekúes que Lam reduce a un rostro elemental: un círculo donde se trazan dos ojos y una boca; un círculo a veces con cuernos, a veces sin ellos. Estas imágenes obsesivas brotan por todas partes. Devienen *leitmotif* pictórico que marca toda su producción desde los años cuarenta hasta 1982, en que fallece. Y así ocurre en uno de sus últimos dibujos, el que en ese año le dedica —¿como despedida?— a su amiga Lydia Cabrera: una figura femenina con pico de ave expiatoria que sostiene en sus manos un Elegua y tiene otro al lado, sobre una mesa.

El tema afrocubano, como puede apreciarse, no fue para Lam moda de un día sino ingrediente básico de su quehacer artístico. Pero tan pronto regresa a su patria, se produce otro hallazgo en su vida: el re-descubrimiento del paisaje cubano. Le estremecen hasta las raíces los colores, las formas vegetales y animales que ya venían despertándole los prístinos recuerdos de su infancia en las escalas antillanas de su viaje de regreso: en Martinica y Santo Domingo. De ese modo quien era dueño ya en Europa de una técnica impecable, encuentra de improviso en la misma Cuba de que prácticamente había huído dos décadas antes, la sustancia espiritual inspiradora que ninguna técnica podía ofrecerle. Da con su propia voz: con la clave exacta de su estilo. Repitiendo el proceso transculturativo típico de lo afrocubano —aunque invirtiéndolo en parte quizás— Lam realiza la fusión de los dos polos extremos de nuestra cultura en un nuevo modelo de mulatez artística de poderosa autoctonía y riquísimo carácter nacional, que sorprendentemente se conjugan con una pujante proyección ecuménica.

Tratando de encontrar la imagen más reveladora del paisaje cubano, Lam —al igual que algunos de los poetas arriba citados— decide jubilar el nostálgico sentimentalismo de la palma para darle ingreso en su obra al cortante realismo de la caña de azúcar. Caso sin duda extraordinario. Porque su modo de decir estaba situado en los antípodas del realismo. Basta mirar, empero, con ojos

inocentes su obra de 1942 para comprobar que lo único reproducido con absoluta objetividad en ella es la caña. Examínense, por ejemplo, *El rumor*, *Luz de la selva* y, sobre todo, la primera de las varias *Junglas* que pintó por entonces (aquella donde la mano de la figura central empuña unas tijeras, símbolo según el propio Lam del tajo liberador, de la ruptura del negro con su doloroso pasado). Y también ese logro extraordinario de *La silla* (donde no se sabe si son las cañas o el objeto que da título a la obra quien se gana el primer plano.) Nada de sentimentalismo aquí. La naturaleza cubana aparece como es: sobria, fuerte, brava. Por esos caminos prepara Lam sus pinceles para la que será su obra definitiva, para *La Jungla* entre *Las Junglas*, la que comenzó en 1942 y terminó en 1943, la que guarda el Museum of Modern Art de Nueva York y constituye el momento más alto de toda su producción artística.

Fueron varias las versiones de *La Jungla* que pintó Lam. Al salir para el exilio en 1960, Lydia Cabrera dejó colgada en su estudio habanero una que Lam le había regalado. La etnóloga, que seguía de cerca el quehacer pictórico de su amigo, tras elogiarle calurosamente el gran cuadro del '42, le dejó saber su única objeción: "Sólo faltan los chicherekús", le dijo. Inmediatamente, en un boceto primario que le dedicó el pintor trazó en la hoja de una pequeña libreta, el boceto de una nueva versión, dándole ahí mismo el título de *Omí Obini* (*La mujer agua*).

El cuadro terminado presenta en el trasfondo (cual *trono* o altar *lucumí*) el Monte misterioso de Cuba, nutrido de cañas de azúcar, hojas de plátanos y de otros bejucos y palos criollos y, en el centro, dos figuras, una de ellas zoomórfica, de cuyo pecho mana abundantísima agua. La alusión a Yemayá es obvia. Lam sabía que aunque Lydia Cabrera no era creyente, en un "registro" se había determinado que su oricha tutelar era la diosa de las aguas. Este cuadro ("mi *Jungla* perdida", como Lydia le llamaba), fechado en 1943, formó parte de la primera exposición de Lam en su patria, que tuvo lugar en el Lyceum de La Habana en abril de 1946. En el catálogo aparece con el número 3, con su título *Omí Obini* y con la atestación de que era "propiedad de Lydia Cabrera, Habana." ¿Cómo salió de Cuba esa obra, después de 1960? No se sabe. Pero lo cierto es que pocos años más tarde apareció en el mercado artístico de Estados Unidos y actualmente es propiedad de la Galería H. Odermatt - Ph. Cozeau en Ginebra. En 1943 y 1944 Lam, obsesionado con el tema, pinta varias "junglas" más, en las que palpita misteriosamente el Monte místico de Cuba: *La mañana verde*, *Malembo: dios de la encrucijada*, *El espíritu vigilante*, *Buen retiro*, etc.

Regresando a *La Jungla* de 1942-43: lo extraordinario es que en ella convergen y se funden por decisión casi milagrosa del pintor las dos corrientes

estilísticas que se revelaban en su producción por los años iniciales de su llegada a la Isla. Cuando le mostramos a nuestro amigo Antonio Alvarez, campesino pinareño exiliado, una buena reproducción de la obra maestra de Lam, sin vacilar un instante nos dijo: "Eso es un cañaveral, con su maleza de pica-pica y todo." Al preguntarle sobre las figuras comentó: "Esos monos feos sí que no sé lo que son." El elemento realista del cuadro era para él perfectamente reconocible. El simbólico, no. Lo que resulta, en fin de cuentas, perfectamente explicable, pues mucha tinta se ha gastado –y probablemente se gastará todavía– tratando de encontrar el sentido de esas poderosas imágenes. Sea como fuere, Antonio usó la misma palabra que empleó Wifredo Lam para identificar la naturaleza cubana que aparece en *La Jungla*, cuando dijo: "Es un cañaveral"³².

Formando parte inseparable de esa naturaleza típica cubana, las figuras desfiguradas, deformadas, incompletas, decididamente oníricas de Lam, sus "monstruos", como él les llama, (nalgas esteatopígicas que se convierten en piernas poderosas, pies gigantes que parecen buscar contacto anteico con la tierra, manos con ofrendas expiatorias, senos frutales y nutricios, caretas en menguante lunar y rostros que aspiran a ser caretas, tijeras subversivas, cuchillos inmoladores, copas eucarísticas...), contrastan por su esencia con el paisaje real y exacto de las cañas que nacen, crecen y se pierden en un cielo invisible, situado fuera del cuadro. Esa poderosa simbiosis nos conduce inevitablemente al mundo del misterio, al reino de lo numinoso. Gastón Baquero alude a la riqueza de la personal visión de Wifredo Lam, a la sabiduría con que se enfrenta a lo real y cotidiano. "Porque no hay nada más variado, para quien sabe mirarlo –dice el gran poeta y ensayista cubano– que un paisaje aparentemente inmóvil, que una mancha de tinta sobre un papel, que un rostro petrificado ante un espejo. Wifredo Lam ve el cuerpo y el alma de la selva, la magia de la espesura, la población de monstruos y misterios que habita siempre la maraña de apariencia "normal". Pero es que esa población es tan rica, tan numerosa, que extraer de ella sus testimonios puede dar materia –y Lam lo demuestra– para descubrir un universo..." Ese es el costado metafísico, teológico, ecuménico del cuadro.

32. En la obra de Max-Pol Fouchet, Lam dice que el fondo del cuadro es "una plantación de cañas de azúcar". Gajes de la tarea de traducción al español. Lam era cubano y para un cubano una "plantación de caña de azúcar" es siempre en el habla común un cañaveral. Véase Fouchet (1976), p. 199.

Hay, además, en él otro curioso encuentro: lo afrocubano de las figuras contrasta con lo típicamente cubano del fondo de cañas. La caña no está aquí por capricho pictórico. La caña alude a todo el pasado –y el presente– de Cuba: a su economía y a su sociedad. A las cadenas del esclavo y a las piedras del palacio de Aldama. Quiérase o no, la caña es el país, en todas sus dimensiones: con sus lacras y sus luces, con lo limpio y lo nefando, con la ruina y la creación, con la sumisión vergonzosa y la insubordinada esperanza. La caña es la historia entera de Cuba, que al mirarla pasa ante nuestros ojos. Por eso tiene *La Jungla* tan rico sabor criollo. Allí están el blanco y el negro. Allí está la naturaleza de Cuba y su espíritu atormentado. Allí su paisaje vernáculo y su alma de pueblo, vistos no en dimensión de melodrama sino de auténtica tragedia nacional.

Nótese el cumplido portento: la obra más eminente y más conocida mundialmente de la pintura cubana es, a la vez, la más mulata, la más sincrética. Lam salió de Cuba y regresó a ella. Llevó. Trajo. Volvió a su isla a buscar. Y se llevó de nuevo. Su arte –del cual *La Jungla* no es sino la cima– brota de una sabia intuición que une, identifica y resume en nueva realidad los polos opuestos de nuestro continuo cultural. Técnica de Europa. Visión occidental. Demonios de Africa. Jugos amargos y dulces de la tierra americana. Paisaje cubano. Síntesis. Cruce de caminos. Mestizaje. Como lo es en definitiva toda la cultura de la isla de Cuba -obra común de blancos, negros y mulatos- desde que posó en ellas sus plantas el Adelantado Don Diego Velázquez, con sus soldados españoles y sus esclavos africanos, con sus cruces y sus *embós*, con sus *orichas* y sus santos...³³.

33. Cuando el manuscrito de este cuarto tomo estaba ya en manos de nuestro editor, llegó a las nuestras el catálogo de la exposición de la obra de Lam que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, de septiembre a diciembre de 1992. Allí encontramos un penetrante ensayo de Gerardo Mosquera donde se defiende con argumentos irrefutables el carácter caribeño (tal vez mejor sería decir: antillano), cubano, afrocubano, "primitivo" y a la vez occidental y... universal de la obra pictórica de Wifredo Lam. Se equivocan –dice Mosquera– los que creen que Lam hizo una obra valiosa "a pesar de ser nativo de Cuba". La verdad es precisamente lo opuesto: "gracias a ser cubano, este hombre pudo hacer una obra valiosa en Occidente". Ver Ministerio de Cultura de España (1992), p. 21.