

Downloading África.

Fata Morgana en la obra de Wilfredo Lam

Jorge Núñez Vega
Profesor e Investigador

I

A finales de 1940 André Breton escribió en Marsella un largo poema que tituló *Fata Morgana*. En sintonía con los hábitos de la coalición de artistas que él mismo había organizado y lideraba, quiso ilustrar el futuro libro. El ilustrador elegido fue Wilfredo Lam, un pintor cubano de 38 años que en la opinión del poeta tenía aún muchas cosas por decir. Lam no lo sabía, pero las extrañas palabras que titulaban el poema significarían en su vida el vértice de un techo a dos aguas, un antes y un después, un silencio entre dos tiempos.

II

*Fata Morgana*¹

En las leyendas bretonas, la princesa Morgana es un hada de aspecto cambiante. Un residuo activo del universo mágico y femenino sobre el que se levantan el reino de Arturo y la Tabla Redonda. Es una ilusión pasajera que es una cosa para después ser

otra, tejiendo una venganza contra el Rey, a quien finalmente consigue matar a través de su hijo. No es el caso explicar aquí los motivos de su odio, por demás bastante conocidos. Solo apuntar que Morgana representa las metamorfosis peligrosas y los desórdenes de la percepción del espacio.

De esta ogresa parece brotar el llamado “efecto fatamorgana”, un espejismo que en realidad se explica por la separación regular entre el aire caliente y el aire frío (más denso); separación que actúa como una lente refractante y produce una imagen invertida sobre la que el objeto distante parece flotar. Esta inversión de la temperatura hace que nuestros ojos perciban los relieves que destacan en el horizonte (costas, barcos, icebergs) de manera más alargada y elevada de lo que en realidad son y están. Dicho de otro modo: bajo el poder de la *Fata Morgana* la realidad física pierde masa y peso, se vuelve volátil y cambia... o al menos eso es lo que nos comunica el sentido de la vista.

No por casualidad Breton eligió ese título y no otro para sus versos.

III

1940 fue un año de cambios violentos. El mundo del poeta se evaporó entre declaraciones de guerra, invasiones y estados de excepción. Entre septiembre de 1939 y mayo del siguiente, Alemania movilizó su ejército contra seis países. Tres cuartas partes de Francia fueron ocupadas en menos de un mes y medio. El 13 de junio París fue evacuada y el 16 el mariscal Henri-Philippe Pétain asumió el gobierno que administraría las decisiones de Berlín.

Pero la metamorfosis general, que Breton percibía en forma de una descomunal pinza cerrándose sobre Marsella, no se refería solo a la frágil paz del período de entreguerras. También estaba relacionada con las transformaciones registradas en su entorno inmediato, el de los intelectuales y, más concretamente, en el Grupo Surrealista. Breton, Aragon, Ernst, Masson, Desnos y demás se marcaron como objetivo cambiar la realidad mediante el libre ejercicio del pensamiento, lo que vino a concretarse —sobre todo a raíz de la politización del movimiento hacia 1925— en una transformación del orden burgués a través del arte y la literatura. Escritura automática, humor negro, collages, cadáveres exquisitos, asociaciones peligrosas, analogías súbitas, autoridades de manicomio, entre otros procedimientos subversivos, fueron inventados para conseguir la potencia creativa adecuada y una incisiva voz pública: una voz inspirada que hablaba directamente desde el subconsciente. Que hablaba para provocar.

Sin embargo, la Ciudad de los Surrealistas, con sus amplios márgenes de libertad, a la vuelta del tiempo parece un constante ir y venir de gente, un tumulto de peleas explosivas y disidencias juradas, altas y bajas,

expansión internacional, nuevas incorporaciones, alejamientos silenciosos (o solidarios) y también expulsiones deshonrosas. La larga duración (casi 25 años) de algo que puede llamarse, al mismo tiempo, revolución y surrealista fue posible gracias a una reinención constante y a la importación crítica de nuevos materiales que mantuvieron alta la calidad y atractiva la presentación. Pero en un cuarto de siglo pueden darse respuestas muy diferentes a la duda terrible que ronda la pureza de las intenciones. Desde luego, el proyecto intelectual sufrió variaciones, hubo quien las calificó de esenciales y se largó, como Louis Aragon.

André Breton y Lam se habían conocido en 1938,...²

IV

...más o menos alrededor de la exposición de Lam en la galería del marchand Pierre Loeb. Detrás de Lam, como una sombra protectora, estaba Pablo Picasso. El malagueño era su salvoconducto. Breton mismo apunta que Lam no habría podido llegar solo hasta Loeb. Picasso le veía cualidades. Tenían largas conversaciones sobre arte africano. Le aconsejaba. Le divertía reconocer en sus composiciones la lección cubista aplicada con acierto. Lo presentaba como su “primo cubano” y hasta lo elogiaba en sociedad. Pero incluso Picasso soltaba estupideces de vez en cuando; como diría la lengua punzante de Francis Picabia: demasiado inteligente para ser cubista, pero cubista al fin. Así que Breton, interesado, decidió investigar un poco más.³

Venía de lejos, de Sagua la Grande, un pueblo cubano de nombre ibicenco e imperial, pero él no se reconocía de ninguna parte, pues por entonces se veía así mismo como algo parecido a un “judío errante”. Tal desarraigo debió conectar con el antipatrio-

tismo confeso de Breton. Sufrió la Guerra Española del lado republicano y la tuberculosis mató a su familia; había sobrevivido a una aburrida recuperación en Caldes de Montbuí cerca de Manolo Hugué, quien en su momento rondó la órbita de Apollinaire; precisamente era el escultor catalán quien lo enviaba con Picasso. Finalmente, Lam llegaba a París sabiendo todo lo que debía saberse como pintor. Las bases eran sólidas: formación en Madrid con un director del Museo del Prado y puesta al día bajo la influencia del cubismo. Y, aunque a Picabia le escociera, el cubismo era una de las referencias más serias para un artista emergente.

Pero entre todos los detalles, Breton retuvo uno muy visible que lo perturbó sobremedida: Lam era hijo de un chino y una negra. Es un detalle que hoy podría resultar irrelevante, pero acaso destacable en el París de la primera mitad de siglo, donde ardían las jazz bands con la misma fuerza que circulaba el racismo de cátedra. Para Breton, Lam era como un ser híbrido extraído de un bestiario medieval, un ser que tal vez le recordaba a Baudelaire, el pelo teñido de verde y del brazo una mulata, pero aún más auténtico, excéntrico en sí mismo. Para la vanguardia, el mestizaje de Lam era análogo al encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser en una mesa de disecciones: encarnaba este ideal de las asociaciones libres que guiaba toda la creación bretoniana, tal como había sido planteado años atrás por Isidore Ducasse, el poeta de los Cantos de Maldodor.⁴

Lam era la “soberbia África” en vivo. Una personificación tan perdida como ambiciosa. El poeta lo atrajo hacia su entorno rápidamente, las cronologías oficiales del surrealismo indican que Lam se incorporó en 1938. A esas alturas, Breton había publicado casi todas sus obras fundamentales; Wilfredo Lam: ninguna de las suyas. Se lo decía su

intuición, formada en el trato continuo con los pintores. También su intuición le susurraba que de esta asimetría podía extraerse un buen negocio para la factoría de los sueños hipnóticos. Y lo puso a prueba.

V

Las páginas de Fata Morgana son recuerdos de una zona constantemente cambiante en la que no pueden emplearse cartas ni existen noticias precisas. Un panorama extraño en el que la “mirada errante” va descubriendo y perdiendo, como “bajo una media luz eléctrica”, tubos de colores, muebles llenos de arena en el fondo del mar, puertas sin nombre, hoteles de plantas verdes, café y azúcar. Un poeta que se transforma en geranio, preso en la garra de la alucinación, “descarga” (precisaría hoy un cyber-navegante) directamente desde el “fondo de su caja cerrada”, y “casi con miedo”, una larga noche de los sentimientos, animales de la escultura medieval, pájaros de proa, cielos cambiantes, mujeres secretas, construcciones aladas, pirámides en el horizonte, de piedra pura y trazo rojo, balcones sostenidos por un hilo, un grotesco festín en el apogeo final del poema. Sobre sus hombros “se suceden cabezas de mujer” y no podemos esperar que nos explique lo que nada de esto significa, ni esto ni toda la amalgama de analogías que componen el poema. Al final el sol aparece en el poema: el poeta regresa a la superficie, entra en razón.

No es el lugar de encontrar las claves del texto, sino el proceder del ilustrador. Después de todo, el poema está dedicado a Jacqueline Breton y se espera que ella comprendiera los sentimientos que André despegó verso a verso. En general es una aplicación madura de la misma escritura automática desarrollada en Los campos magnéticos, Nadja o El revólver de cabellos blancos:

redacción veloz, a veces a dos manos, controlando el tiempo correspondiente a cada una, prolongación interminable de las sesiones de escritura hasta alcanzar la embriaguez mística, prohibición de borrar lo escrito. De lo que se trata es de crear entidades semánticas quebradas y fragmentadas, evitando los nexos lógicos que hacen funcionar la metáfora tradicional. Pero, al mismo tiempo, se trata que el conjunto sea una imagen coherente y potente, un mundo tan imposible como sugestivo, creíble y deseable.⁵

¿Qué hizo Lam con este amasijo de palabras?

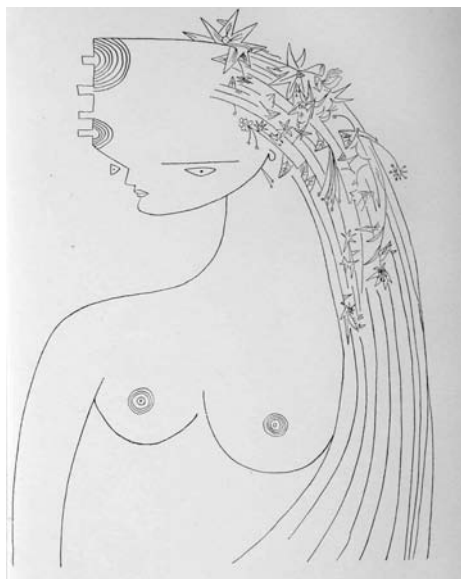


Fig. 7945

VI

Tinta, pluma y papel. Seis dibujos flotan sobre el río de los adjetivos y los sustantivos. Seis páginas blancas y olvidamos el río y nos quedamos únicamente con ellas pues ellas ya lo dicen todo. Páginas dibujadas con un trazo fino, delicado incluso, pues el pintor no quiso añadir mayores complicaciones a lo que ya era complejo.

1. La figura es un medio cuerpo femenino. Es delgada, lleva el cabello largo y liso, y el pecho desnudo. Tiene los ojos afilados y serios. Los labios son pequeños y nada dicen porque vive en un completo silencio. [Fig. 7945]

Una vegetación nace entre los mechones de su pelo. Una jungla que ya anuncia la definitiva, la del lienzo que Lam terminará en 1943. Esta es aún una foresta pobre, apenas un manojillo de hojas que no puede compararse ni a los jardines que arreglarían después las cabezas de las Floras de René Portocarrero. Un nacimiento vegetal en la parte trasera del cráneo que equilibra las flechas clavadas en la ancha frente de la mujer.

André dispara sus versos desde la página contigua y al clavarse provocan una onda expansiva cabeza adentro. Lam ha sido complaciente: nos enamoraríamos sin vacilar de esta mujer que se estremece con un poema. La correspondencia entre versos e ilustración invita a pensar que se trata de Jacqueline... pero Jacqueline no era precisamente Sylvia Bataille. Era bastante más fea.

2. Aquí terminan las condescendencias de este pintor que nunca hizo muchas. Nos gustaría por ejemplo que entre los dibujos existiera una clara correspondencia. Seguir la mutación sin perder la secuencia de los hechos, como es posible frente a las metamorfosis de Ovidio. No: la siguiente figura es un animal cuadrúpedo. Puede que sea un perro simplificado a su geometría. ¿Evocación de recuerdos domésticos, la vida familiar del poeta, ligada a la mujer de antes? Cuando Breton confiesa: Que bonito es eso que yo recuerdo... , podría estar pensando en lo que trae este animal. [Fig. 7946]

Sin embargo, dos detalles hacen dudar de la eficacia de las suposiciones. Una extraña crin o melena que brota entre la cabeza y el lomo, y luego un pajarillo junto a él, no se sabe si posado en su piel o, siendo el animal

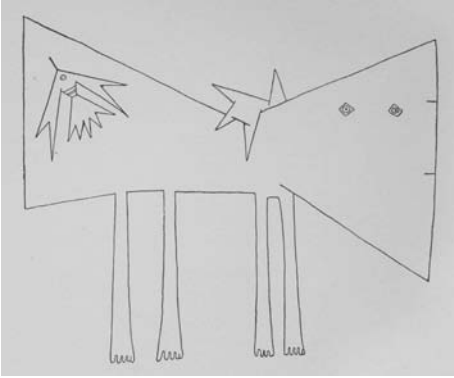


Fig. 7946

transparente, el pájaro, que viene a ser un colibrí, vive en su interior. Un cuadrúpedo con melena puede ser muchas cosas, desde un burro hasta un león, pero tendría más sentido este último animal. Cuando Octavio Paz describe su primer encuentro en México con Breton recuerda: Había en su persona otro elemento, solar y leonino... Y Paz no es el único en notarlo.⁶ Y si el cuadrúpedo representa al poeta, el pájaro sería el pintor, cobijado cerca de aquel, como aquellos peces que viven pegados a los tiburones.

3. El flujo imparable del discurso trae de vuelta a "Jacqueline" despojada de su simplicidad primera, envuelta en las circunstancias de un desastre, un caos, los tiempos que corren. Ahora vemos surgiendo el Lam que vendrá, el germen del lenguaje que desarrollará luego: la figura humana fragmentada y deforme, los atributos sexuales visibles, la relación tensa o abiertamente violenta entre los elementos de la composición, las elipsis truncas, las medias lunas afiladas, los diablitos del culto, las pieles raídas, los pies cuadrados como pedestales, los alargamientos verticales, las expresiones de terror, las melenas largas como chorros de agua, los motivos vegetales y los juegos de máscaras. La mujer ya no es ninguna en concreto, sino un lejano deseo, quimera que acaso nunca será. Se funde en la maleza de motivos engarzados,

pudiéndose ahora visitar la metamorfosis como un túnel del horror en un parque de atracciones. Imposible aislar los atributos de la fatamorgana; inútil seccionar un laberinto para identificar el atajo que conducirá a la salida. El pintor prueba que ha comprendido el mensaje poético, lo dibuja, iguala, supera. Y sin que se note, está operando una inversión interesante. [Fig. 7949]

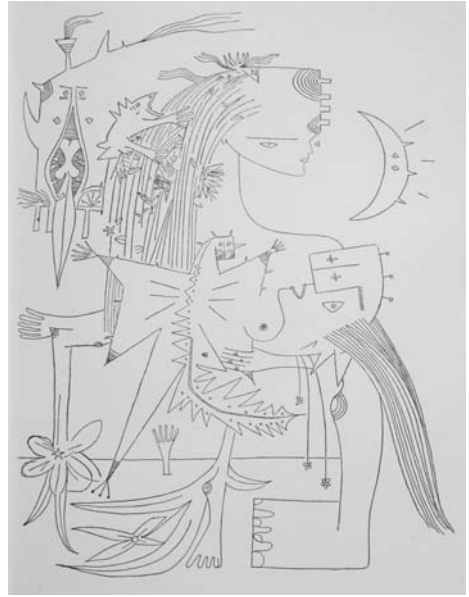


Fig. 7949

4. La figura es bicéfala y bisexual: dos cuerpos en uno. Sus cabezas no son de este mundo. Lam deja una certeza en el delirio: la parte derecha es femenina y la otra masculina. Bajo los brazos cuelgan tetas y testículos. ¿Este monstruo al cuadrado es un anticipo del futuro que nos espera? ¿O acaso ya es el presente y no queremos verlo? ¿Somos ya este monstruo, el principio activo de la guerra que enciende a Europa? En la utilización del monstruo como metáfora de la gente concreta hay un retrato de la humanidad que el pintor ve así, monstruosa, reducida a lo más primario: sexual. Las cabezas de este cuerpo dual se miran con recelo aún perteneciendo al

mismo tronco, se asoman entre las palabras espesas de Fata Morgana, se nos muestran

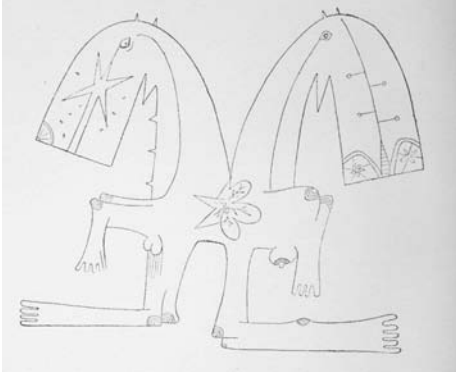


Fig. 7957

para vergüenza nuestra y desaparecen al pasar la página. [Fig. 7957]

5. Los dibujos desplazan a las palabras, se hacen con el control del libro que ya no es un libro ilustrado, sino un libro de ilustraciones anotadas. La figura es ahora un ser de dos piernas, tres brazos, un cuerpo, una cabeza, dos bocas, cuatro ojos: residuos de mutaciones anteriores en los que se ha engastado una ficha de dominó con más valores que los habituales.

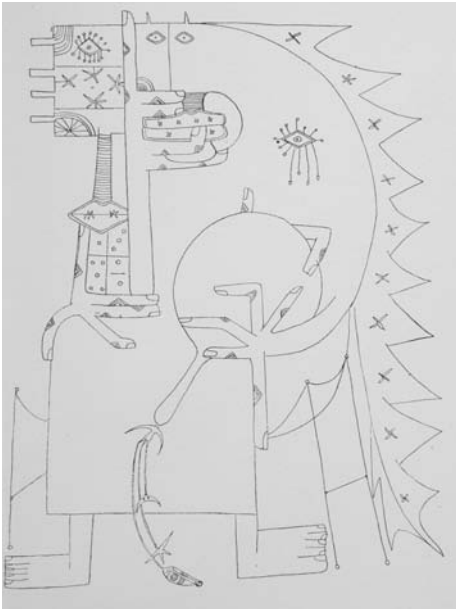


Fig. 7951

Que encaja en cualquier combinación y es ganadora por naturaleza: tal vez una alegoría de nuestros deseos. La figura sostiene un espejo con una mano y con la otra se tapa la boca, sorprendida ante las consecuencias de sus torpes ambiciones. Va cayendo la mano que sostiene el espejo y los cuatro ojos se van levantando hacia nosotros: está a punto de decirnos algo, el monstruo levanta un dedo, como pidiendo la palabra, pero ni una es capaz de articular... [Fig. 7951]

6. Lam codifica sus opciones en el espejo. Termina en un pájaro volando con una cola trifurcada. De ella cuelgan una media luna, una estrella y una máscara. Elementos que cierran una reflexión indicando las puertas del laberinto europeo que se acaba y tal vez quede destruido por completo en los meses siguientes. El pintor lo sabe, espera que para él esta etapa finalice pronto. La última ilustración es suficientemente elocuente. Son cuatro pájaros que echan a volar, no el pajarillo de antes, sino cuatro pájaros potentes, erizados y fogosos. Tal vez son los cuatro compañeros que escaparán a la Isla de Martinica con el auxilio del Comité Americano de Socorro de los Intelectuales: Claude Lévy-Strauss, el etnólogo, André Masson, pintor de masacres, Breton y Lam. Zarpa el Capitaine Paul Lemerle. Huyen en libertad. [Fig. 7956]



Fig. 7956

VII

La fuga cierra la serie de dibujos. Una mujer, un león, una alegoría de las amenazas, un monstruo, un espejo, pájaros en desbandada. Lam ha comenzado a contar una historia, se desvía y termina contando otra, como puede ocurrir en cualquier proceso productor de ficción. Ha querido ilustrar preocupaciones ajenas, pero las inquietudes propias han terminado por imponerse, moldeando la obra total.

Es precisamente la fuerza de esta inquietud interna, formada por materiales sacados del miedo y del deseo, la que conformará una matriz creativa sólida en Lam. Es la que le obliga a ver con los ojos cerrados las cosas como realmente son. Le muestra personajes tan extraños que él podrá pintar, pero no nombrar. Lo sumerge en otro lugar... allí donde no hay suficiente luz, donde pululan zonas oscuras, como en esos abismos oceánicos llenos de peces insólitos, desconocidos, y donde la libertad para imaginarnos ese mundo es total.⁷ Se interna el pintor en la jungla del mundo y en lo más tenebroso encuentra una silla que le espera. La Silla. Se sienta... y es tal el poder de las imágenes que “descarga” desde su caja cerrada que consigue hacer que los espantos que pinta, esos seres espinosos y ásperos soberanos en la sombra que siempre los envuelve, resulten tan crueles como creíbles y tan creíbles como alejados del panorama cotidiano. Breton había intuido en Lam una cosa muy importante: poseía el “tesoro de la visión primitiva”, no

lo había perdido, vivía con él. El profesor Édouard Glissant llama a este tesoro “arte primordial” y ambos parecen convencidos de que la obra del pintor mestizo no interpretaba realidades mágicas, sino que era mágica.⁸

Pero... ¿qué es esta magia? En realidad, no mucho más que la capacidad de mostrar la herencia cultural (combinación aterradora, ya sé) que ha recibido de sus mayores con la calma de un etnólogo. Algo que pudo conocer cuando se vio observado desde la diferencia por sus inteligentes amigos europeos, intentando situarse en la posición de ellos y ver que le veían de raro. Indagar en su propia rareza que a él le venía de suya y en la que no había reparado quizás. Y mirándose desde afuera sobrevino la catarsis de una formación intelectual. Aquí Breton, fácilmente impresionable con estas cosas, vería un llamado de lo ancestral, como en un cuento de H. P. Lovecraft.

Para Wilfredo Lam el período marcado por *Fata Morgana* enmarca la entrada en juego de los elementos propiciatorios de esta catarsis. Es el contacto, o intercambio cultural, el que permite al pintor liberar esta magia y regresar para ser verdaderamente grande entre sus contemporáneos, desgarrando el persistente provincianismo cubano del que huyó una, otra y otra vez. Porque la liberación creativa de esos recuerdos, poderosa en la obra de Lam posterior a 1940, es lo que nos hace sonreír en silencio cuando revisamos el arte de la vanguardia insular alrededor de esa fecha.

Notas y Bibliografía

- 1- La edición utilizada fue la de *Bibliothèque des Introuvables*, Paris, 2004. El poema fue escrito en la Villa de Air Bel, cerca de Marsella. Todas las ilustraciones fueron tomadas de: Breton, A (2004). *Fata Morgana*, Bibliothèque des Introuvables, Paris.
- 2- Fouchet, Max-Pol. (1989). *Wilfredo Lam*, Cercle d'art, Paris.
- 3- Picabia nunca dijo eso literalmente. Pero aún así era un crítico feroz del cubismo y, en particular, de Albert Gleizes. Sin embargo, en sus apuntes no encontré antipatía por Picasso. Véase Picabia, F (2003). *Escritos en prosa, 1907-1953*, IVAM – Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia – Murcia.
- 4- Breton registró su impresión en su correspondencia y ensayos. Por ejemplo en *Le surréalisme et la peinture*, una reunión de artículos que vino a ser como las *Vidas* de Vasari del Surrealismo. Fue publicada originalmente en 1928 por las ediciones de la *N.R.F.* y aumentó con los años. Mi edición es la de Gallimard, 2006. En *Fata Morgana* (Ed. Cit., Postface) hay un extracto de carta en la que se menciona la cuestión de los ancestros de Lam.
- 5- La técnica de escribir de André Breton aparece bien explicada en un ensayo de Maurici Pla (2003), titulado “Breton: L’analogia mística.” Cfr: *Sobre la imaginación analógica: Lautrémont, Breton, Roussel*. Quaderns Crema, Barcelona.
- 6- André Breton: “La Niebla y el Relámpago”. Mi referencia es la *website* de la revista *Letras Libres* (<http://www.letraslibres.com>) El artículo en formato pdf. aparece en la Hemeroteca con fecha de marzo de 1996.
- 7- Herrera Ysla, Nelson. (2004): “Wilfredo Lam y su contemporaneidad.” En: *Reflexiones de tanto mirar*, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila. pp. 73 – 85
- 8- Glissant, É. (2001). “Iguanes, busards, totems fous: l’art primordial de Wilfredo Lam.” En: Christiane Falgayrettes – Laveau (et al.) *Lam méfis*, Éd. Dapper, Paris.