



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Sobre Lam de las Antillas

Autor: Juan, Adelaida de

Forma sugerida de citar: Juan, A. de. (1988). Sobre Lam de las Antillas. *Cuadernos Americanos*, 1(7), 150-159.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año II, Núm. 7, (enero-febrero de 1988).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## SOBRE LAM DE LAS ANTILLAS\*

Por *Adelaida* DE JUAN  
UNIVERSIDAD DE LA HABANA

EN LAS artes antillanas de las últimas décadas, muchos creadores se han preocupado por captar, con diversos lenguajes plásticos, aquellos elementos que, en su multiplicidad, constituyen los rasgos esenciales de esta zona crucial de *Nuestra América*. Unida por historias semejantes —economía de plantación, esclavitud inyectada por las metrópolis europeas a millares de africanos—, sus manifestaciones culturales han acusado una marcada voluntad de reafirmar su identidad, basada en una comunidad de intereses; voluntad que se ha acrecentado con los distintos procesos de liberación nacional.

Resulta entonces interesante comprobar hasta qué punto uno de los pintores más universales de la pintura americana, el cubano Wifredo Lam logró, a partir de la década de los cuarenta, encontrar formas visuales afincadas en lo más profundo de las raíces caribeñas y cubanas, y que ocupan un lugar destacado en el sistema de comunicación visual contemporánea. Pocas veces se ha visto un vuelco tan significativo como el que ofrece la obra de este "guajiro de Sagua la Grande". Marcado inicialmente por la Academia, continuará por esos cauces hasta el momento en que rompe la Guerra Civil de España —en la cual participa—; habrá entonces de iniciar ese viraje que lo conduce rápidamente a la creación de un mundo plástico expresivo de las más profundas esencias cubanas y, por extensión, caribeñas.

Nacido con la seudorrepublica, Lam abandona primero su Sagua natal y, luego, la Isla misma, para establecerse en España; entre 1924 y 1938 permanecerá allí, estudiando y amando los grandes clásicos, hasta que se ve obligado a huir a Francia. En ese último año ha pintado las mujeres que lloran sus muertos, pero ya esa pintura es diferente de la que habitualmente realizaba. Esos cuadros se acercan más a la "pintura negra" de Picasso, a aquella que rodea

\* Conferencia leída en el Museo Rufino Tamayo (México), el 5 de julio de 1987.

la significativa *Muchachos d'Avignon*. En realidad, hacía ya diez años que Lam había contemplado por primera vez obras africanas, de Guinea y del Congo, pero en aquel momento (1928) aún no van a representar para él un posible modo expresivo. Lo conmueven mucho, dirá algún tiempo después, pero no constituyen todavía un vehículo apropiado para su comunicación plástica. En estos preámbulos a su lenguaje definitivo, desarrollados en los marcos español y francés de la inminente conflagración mundial, se erige la figura del Maestro por excelencia: el pintor del *Guernica* acogerá al cubano con los brazos abiertos, lo estimulará, lo impulsará y reconocerá en él un creador similar en la búsqueda (el gran español diría "el encuentro") de una realidad plástica trascendente y profunda. Con razón comentó el cubano en varias ocasiones, al referirse al Maestro, que

más que de influencia, convendría hablar de  *saturación espiritual*. No hubo imitación, pero Picasso podía habitar fácilmente en mi espíritu, nada en él me era ajeno. . . . Lo que principalmente me permitía experimentar tanta simpatía por su pintura era la *presencia del arte y del espíritu africanos*. Así en la obra de Pablo, percibía una especie de *continuidad*.

Evocando esos momentos en que Picasso y Lam compartieron los días que precedieron la entrada de las hordas nazis en París, Pierre Mabile recordará cómo

f

el Maestro, en la cumbre de su gloria y de su genio, hondísimamente impresionado todavía por la revelación operada tiempo atrás en su sensibilidad por el arte africano, veía surgir ante él a un negro que había conocido los valores occidentales, que se había impregnado de ellos, pero que, lejos de ser absorbido por Europa, había recuperado poco a poco conciencia de su persona y de sus medios propios: un hombre que había llegado a formas semejantes a las que había él expresado por un camino exactamente inverso al suyo.<sup>2</sup>

De hecho, la expresión definitiva de Lam se fijará en Cuba, a partir de obras capitales como *La Silla* y, sobre todo, *La jungla*, de 1943 (sobre ambos quisiéramos volver después). Ya tiene el conocimiento del arte africano en los museos europeos; conoce, además, la trasmutación de los valores expresivos de esas piezas hechas por

<sup>1</sup> Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*, Barcelona, 1976, p. 118.

<sup>2</sup> Pierre Mabile, "La manigua", en *Cuadernos Americanos*, núm. 4 (1944), pp. 241-256.

los artistas de vanguardia encabezados por Picasso. Ha ocurrido, sobre todo, un hecho capital para la obra de Lam: su "regreso al país natal". No citamos azarosamente el título del extraordinario poema de Césaire, como no es azaroso que Lam realizara unos notables dibujos, imaginativos y florales, para ilustrar su edición cubana de 1943. En el viaje de regreso a Cuba, Lam toca otras tierras antillanas, la Martinica de Césaire, y Haití, donde adquirirá, con Bréton, algunas obras del pintor primitivo Hector Hyppolite antes de ser éste promovido al circuito de arte comercial. Lo importante, desde el punto de vista de la producción artística, no es sólo el contacto con la naturaleza caribeña sino el carácter antillano con que *se ve* tal naturaleza. Con toda razón apuntó Alejo Carpentier cómo otro pintor de categoría el franco-belga André Masson, se vio ante la selva martiniqueña, prácticamente anulado por "la maravillosa verdad del asunto. . . dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco".<sup>3</sup> El cubano Lam, por el contrario, se siente estimulado a iniciar lo mejor de su obra a partir del reencuentro con su ambiente de origen.

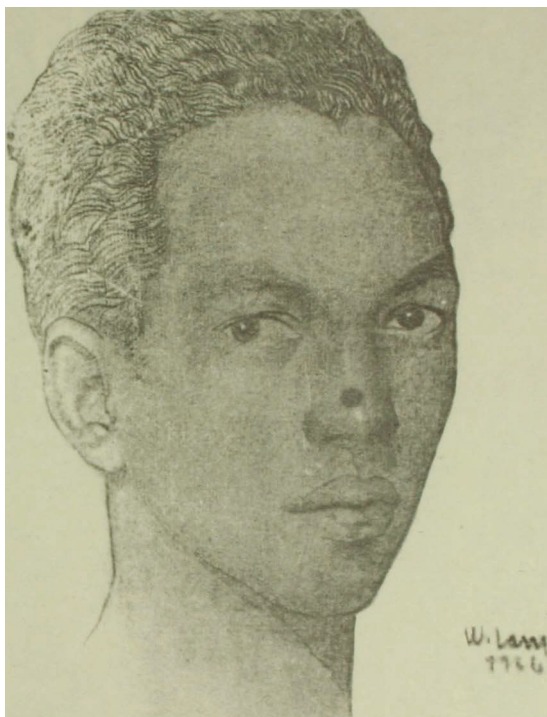
Fernando Ortiz, en su definitivo ensayo sobre Lam apunta que

en Cuba encuentra aquel pequeño mundo de su infancia y de su juventud; su mundo mulato, de mulatez natural y viva, no de convencionalismo y artificio . . . [lo afroide] aquí no es un simple exotismo, como suele serlo en Europa.<sup>4</sup>

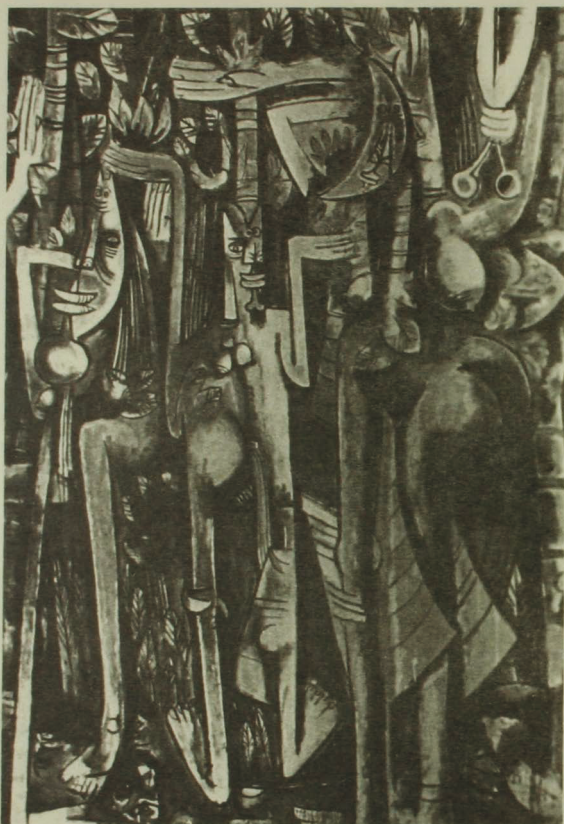
Llegamos así a un punto crucial en el análisis de la obra de Lam. Desechada la primaria suposición que le atribuía determinadas características al hecho de ser él descendiente de chino y de mulata (que ha llevado a algunos promotores del folclorismo exótico a hablar de la "perspectiva naturalmente asiática" en la línea del dibujo y al "ritmo del tam tam" perceptible en la composición), no cabe duda de que nuestro pintor ha sabido captar esencias de nuestra realidad de un modo propio y universal a la vez. Tierra mulata ha sido esta Isla —todo el rosario de islas del Caribe, en las palabras de Carpentier— desde hace cuatro siglos; como también ha sido tierra de encrucijadas múltiples. El sincretismo es un rasgo básico de nuestra cultura: sincretismo de etnias y culturas africanas desarraigadas brutalmente y mezcladas por el conquistador para apoyar su designio esclavista; a la vez, el sincretismo más evidente de estas culturas con las europeas dominantes. Como expresara Ortiz,

<sup>3</sup> Alejo Carpentier, "Prólogo" a *El remo de este mundo* (1948), La Habana, 1964.

<sup>4</sup> Fernando Ortiz, *Wifredo Lam*, La Habana, 1950.



Autorretrato, 1926



La Jungla, 1942.



Belial, emperador de las moscas, 1948.





Trenza de agua, 1950.



Zambezia-Zambezia, 1950.

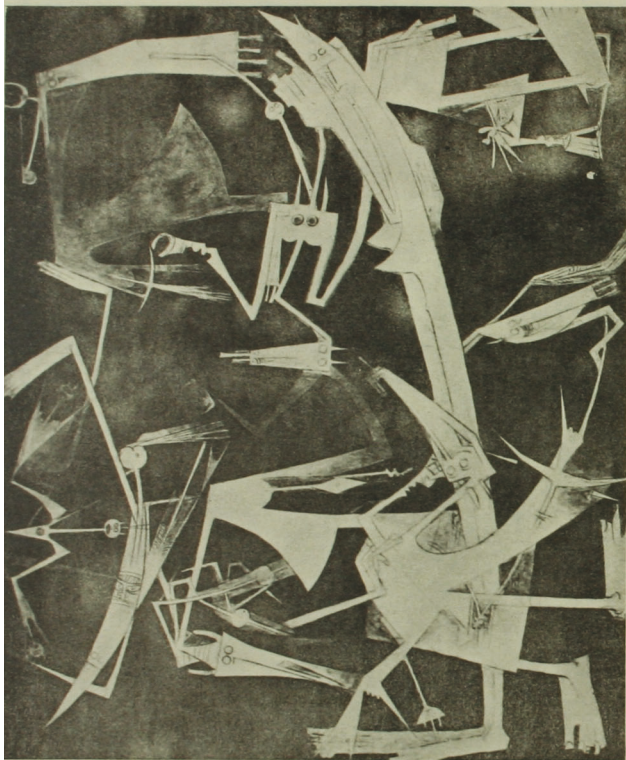


La ofrenda, 1963.



Figuras.





El Tercer Mundo, 1965.

la mulatez va más allá de los cruces de los pigmentos, alcanza la mixtura de las ideas, las emociones, las artes y las costumbres... Conocer los intrincados contactos, enlaces y mixturas de las diversas culturas negras, que llegaron a Cuba desgarradas pero conservando mucho de su ancestral complejidad plurinuclear, con las varias culturas blancas, también desgajadas de sus troncos europeos y movidas por distintas orientaciones de intereses. El africano de "nación" al ser trasplantado en América ya quedaba casi "desnacionalizado" y se convertía en "negro". El que llegaba a América con chapetón, ya por sólo cruzar el Atlántico dejaba de ser el campesino mísero para convertirse *ipso facto* en un "blanco"... Unos y otros, blancos y negros, eran sumergidos en un ambiente extraño para todos y disociador.<sup>5</sup>

Y en aún otro trabajo medular, Ortiz puntualizará que

la mulatez o mestizaje no es hibridismo insustancial ni eclecticismo, ni descoloración, sino simplemente un *tertium quid*, realidad vital y fecunda, fruto generado por cúpula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de trascul-turación.<sup>6</sup>

Presente en todo el Caribe, el sincretismo cultural se manifestará, desde la colonización, en la esfera de la plástica, a través de pequeños ídolos, fetiches, altares, pinturas de raíz religiosa en sus diversas formas (pinturas corporales, firmas, pinturas murales, de piso y de tablillas, etcétera), máscaras, objetos rituales y cotidianos, abalorios de diversos tipos. Junto a otras manifestaciones culturales, sobre todo a la maravilla de la música y la danza, habrán de constituir una base profunda y popular para la determinación de rasgos diferenciados a los de los opresores a través de los siglos.

Lam, antes de su inicial estancia europea, respira y vive de modo natural este trasfondo cultural. Pero estos elementos de ancestral raigambre no constituían entonces un elemento reconocido como válido de nuestro quehacer cultural. No será sino a partir de la década de los años veinte, en una etapa de afirmación nacional, que se buscarán, para su incorporación como elemento esencial de nuestra nacionalidad, los aportes de la cultura criolla de raíz africana. En la poesía de Guillén, la música de Roldán y Caturba (a quien Lam dedica en 1944 *El presente eterno*) y, en mucha menor

<sup>5</sup> *Id.* *Los instrumentos de la música afrocubana*, I, La Habana, 1952.

<sup>6</sup> Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, 1950.

medida, algunas obras plásticas, serán reivindicados por vez primera tales elementos. Lam, pues, regresa a un nuevo contacto con su naturaleza y su atmósfera natales, encontrando, además, que se ha operado un cambio en las producciones y estudios culturales. Ortiz desempeña, como sabemos, un papel fundamental en el conocimiento y la indagación del sincretismo afroeuropo que constituye la base de nuestra poderosa herencia cultural. Al analizar la obra de Lam, en el ensayo ya citado, apuntará cómo coinciden en el pintor las corrientes europeas

independientemente de su linaje étnico, con ciertos elementos afroides que él sentía consigo y que sólo pueden asimilarse en una convivencia mental con ellos tan prolongada e intensa que haya llegado a sedimentarse en la subconciencia.

De hecho, la pintura de Lam no es, en ningún momento, descriptiva de elementos representativos de liturgias, ídolos o ritos. Con pocas líneas y trazos coloca detalles que funcionan como asideros evocadores o, como él mismo ha puntualizado en ocasiones, como "excitantes mentales". Sus imágenes sugieren más que definen: la herradura, las tijeras, el cuchillo, la jícara, los cuernos, la flecha, la rueda. . . Cada objeto se ha independizado de su contexto totalizador y se basta a sí mismo para indicar lo imprescindible a la imaginación del espectador y provocar su participación. En ningún momento esta pintura deletrea a Changó, a Ogún ni a deidad alguna, sino que las apunta en el parámetro más amplio y comprensivo de su mundo imaginativo. La simbología en la obra de Lam se remite a uno de los "aportes afroides" estudiados por Ortiz. Entre los temas carnales, la feminidad es una constante, cifrada sobre todo en los senos maternos, que cuelgan frutalmente en numerosas obras como *Las nupcias* (1947), en la cual ocupan el punto focal de la composición, *Arpas cardinales* (1948), estructurada a partir de este símbolo, y *Trenzas de agua* (1950). Insistiendo en la clásica esteatopigia Lam pinta con reiteración (*Retrato*, 1949; *Zambezia-zambezia*, 1950, *Mujer sentada*, 1955) una extraordinaria figura femenina cuyo rostro es una máscara o un estilizado instrumento dentado. La presencia masculina está dada fundamentalmente por los cuernos fuertes y punzantes (*La novia para un dios*, 1959). En uno y otro casos, la figura humana no aparecerá en ningún momento con la totalidad de sus contornos realistas tradicionales; sus elementos, en ocasiones desmembrados, cobran una independencia considerable que facilita su manejo expresivo, como puede verse en esos pies y manos que se agrandan para afincarse

mejor en la tierra (*Belial*, 1947), o en esos ojos abiertos, que "tienen vista" (*Umbral*, 1950); a veces los ojos, desorbitados, se presentan en forma de planos romboides que recuerdan a los *irimes* ñañigos (*Amanecer*, 1969).

Pero quizás el elemento simbólico por excelencia en la obra de Lam se encuentra en su tratamiento de los motivos de fronda. Cañas de azúcar, hojas de palma, de maíz, de malanga, de tabaco y de bejucos de toda especie están, presencia constante de la tierra caribeña, en muchas de las más conocidas obras del pintor, sobre todo de la década de los cuarenta. En cuadros como la extraordinaria *Silla* (1943) que ya hemos mencionado, esta vegetación relativamente ceñida y reiterada constituye el fondo de las figuras, pero un fondo móvil, que enmarca y envuelve a la vez, a la manera real de la flora tropical. Alcanza un grado supremo en la notable visión de *La jungla* (1943); en ella encontramos todos los elementos más característicos de la obra pintada de Lam: entre los símbolos carnales, sexuales, las máscaras y tijeras, los cuernos y rabos, se entretje la vegetación. Adelanta y retrocede, es fondo y primer plano, vegetal y animal a la vez, creación y destrucción, mito y realidad.

Este carácter alegórico, que usa signos que se remiten a una lejana fuente africana elaborada en nuestras tierras, se manifiesta de muchos otros modos. Recordemos su insistencia en las formas romboidales, que ya hemos mencionado, o en los trazos de un puntiagudo cuchillo entre líneas esquemáticas para sugerir la presencia de Ogún (*La ofrenda*, 1963; *Tercer Mundo*, década de los sesenta). De nuevo se reafirma la total ausencia, en la creación de Lam, de un afán descriptivo: tiene el poder de la síntesis simbólica, de la comunicación sígnica que da pie a las múltiples connotaciones posibles.

Las trasmutaciones que crea Lam reafirman su esencial "mundo mulato", en el cual insiste Ortiz. Cuando dibuja una crucifixión (para la *Gaceta del Caribe*, de julio de 1944), realiza un traslado, orgánico y armonioso, de la escena cristiana europea a un ámbito caribeño propio. Los maderos de la cruz se han convertido en tallos de caña de azúcar, a los que se añaden unas hojas de tabaco. También aparece el maíz, en la forma de una mazorca adherida a la herradura clavada en lo alto de la cruz, a la manera de una corona erizada de espinas (los clavos puntiagudos de la herradura) que remata la composición. La figura crucificada tiene un solo pie agigantado triangularmente, como los que se afinan en tantos cuadros de Lam (recordemos *Belial* y *La jungla*, de esta misma época). Está flanqueada por otras dos figuras: una femenina, doliente, de menor tamaño, también coronada con herradura claveteada; otra



masculina, erguida con gesto desafiante a pesar de su pie cojo que levanta un largo brazo en señal de reto mientras con el otro ofrece, en lugar de la clásica hiel, una jugosa piña. Al pie de la escena, un gallo de tres crestas se pasea orondo. Si se ha señalado que los símbolos en la pintura de Lam se remiten a épocas preicónicas, este dibujo parece reafirmar más bien su capacidad de recreación de una imaginería clásica en función de una realidad diferenciada de su lugar de origen. De nuevo es el metizaje que aflora, enriquecedor, en el surgimiento de novedosas interpretaciones cargadas de sugerencias e incitaciones imaginativas.

Quisiéramos ahora volver a dos cuadros de Lam y pensar un poco en voz alta con motivo de ellos. Es por todos sabido que las versiones y codificaciones posibles de un tema pictórico serán tantas como receptores activos pueda tener: su lectura polisémica alude de varios modos a sus significados variados. Estas observaciones bien conocidas, han vuelto a nosotros al contemplar detenidamente dos cuadros de Lam, se trata de pinturas hechas por el mismo artista quien las centra en igual tema, por otra parte reiterado y tradicional en determinado período de la pintura contemporánea occidental. Los cuadros llevan el mismo título descriptivo del tema *La silla*. De entrada notamos que están separados temporalmente por cinco años: 1938-1943: pero, por supuesto, lo que más llama nuestra atención es que aluden a dos contextos nítidamente diferenciados. El vehículo significativo que es el tema, resulta ser el portador de puntos de vista ya radicalmente distanciados. El primero en el tiempo<sup>7</sup> nos ofrece la visión de un interior en el cual la silueta de una silla demarcada por medio de líneas claras ocupa austeramente su lugar en un espacio ambigüamente vacío. Su contrapunto estructural está dado por una figura femenina trabajada en un solo plano, enmarcada en un rectángulo, que bien puede ser otro cuadro de Lam, si no es un vano abierto por el cual se asoma una mujer.

La segunda *Silla*, pintada un lustro después, se nos presenta, sin embargo, de modo llamativamente diferenciado.<sup>8</sup> Similar a su antecesora en su estructura, tal parece que el tránsito entre una y otra no se refiere sólo a los efectos de una imaginaria máquina del tiempo, sino que, al igual que el mítico viaje que ésta posibilitaría, está aludiendo a otro mundo de la creación visual. De golpe, nos impresiona el cambio cromático que nos lleva de la contención a

<sup>7</sup> *La chuse, gouache* sobre papel, pintado en París en 1938, forma parte de la Colección Edouard Loeb.

<sup>8</sup> *La silla*, óleo sobre tela, pintado en La Habana en 1943, fue donado por Lilia y Alejo Carpentier al Museo Nacional de Cuba.

la exuberancia, luego, y éste es ya un cambio de más honda repercusión, nos impresiona el hecho de que la silla ha salido al exterior. Pero no sólo ha salido a la manera de algo conducido y colocado (u olvidado) en cierto ambiente, sino que se integra de manera orgánica a este exterior. Ahora bien, también ese "exterior" difiere del "exterior" que, en una posible lectura, vislumbraríamos en un pequeño espacio de la primera *Silla*. En un caso, Lam nos ha hecho entrar en un espacio estrictamente urbano, con los objetos creados por la mano del hombre circunscribiendo los puntos referenciales. En el otro, es un exterior vegetal, en el cual el objeto fabricado —la silla— se ve asimilado a las creaciones de la naturaleza: para subrayar su intención el artista ha colocado sobre el asiento un búcaro, otro objeto fabricado que, significativamente, lo ha sido para recibir flores y hojas, para hacer penetrar en los espacios construidos por el hombre una parte de la naturaleza.

La silla, además de la obra paradigmática así nombrada de 1943, y sobre la cual volveremos, sirvió a Lam como sostén de otras figuras, generalmente femeninas. Si en la obra inicialmente mencionada se establece un contrapunto entre los dos focos de la composición —la silla, la figura—, en muchas otras obras posteriores estos dos elementos se interrelacionan orgánicamente. En los dibujos realizados por Lam entre 1939 y 1941 para ilustrar el poema de Bréton *Fata Morgana*,<sup>9</sup> las figuras —una de ellas con un búcaro de flores entre las manos— aparecen sentadas sobre sillas que en algún caso se funden por completo con el cuerpo que sostienen. En otro cuadro, de 1942, esta fusión se hará de modo plásticamente diferente. Las imágenes siguen en un interior cerrado, pero la voluntad de usar la línea como silueta demarcadora y el color en zonas planas ha devenido un enroscamiento casi vegetal en sus sinuosidades. A diferencia de las figuras de las otras obras ya citadas, éste es un desnudo cuyos rasgos femeninos están exuberantemente acentuados; una de sus piernas se alarga hasta un pie agrandado al apoyarse en el piso del recinto.

En estos ejemplos hemos señalado algunos elementos que constituyen un sistema significativo para la comprensión de la raíz y la floración de la pintura definitiva de Wifredo Lam. Al regresar a los dos cuadros que inicialmente citamos sobre el tema de la silla, subrayemos ahora, además de la separación temporal entre ellos, otro dato de capital importancia. El de 1938 es obra parisina; el

<sup>9</sup> Los dibujos "Figura sentada con flores" y "Figura sentada" forman parte de los estudios preliminares que hizo Lam para sus ilustraciones de *Fata Morgana*. Al firmarlos, los fechó de la siguiente manera. "Paris julio 1939. Marseille 24-2-41".

de 1943 es obra habanera. Con ello aludimos, por supuesto, a más que un traslado geográfico que, en muchos casos, no repercute necesariamente en la obra de un artista ya maduro. El pintor ha regresado a un nuevo contacto con su naturaleza y su atmósfera natales y encuentra, además, que se ha producido, como ya dijimos, un cambio en las producciones y estudios culturales.<sup>10</sup> Rememorando esa etapa, aquélla en la cual pinta, como obras cimeras, *La silla* y *La jungla*, Lam dijo que

era como una vuelta a mis orígenes. Ciertamente, lo único que me quedaba en aquel momento era mi viejo anhelo de integrar en la pintura toda la transculturación que había tenido lugar en Cuba entre aborígenes, españoles, africanos, chinos, inmigrantes franceses, piratas y todos los elementos que formaron el Caribe. Yo reivindico para mí todo ese pasado. Creo que esas transculturaciones han hecho de la gente una entidad nueva, de incuestionable valor humano.<sup>11</sup>

Hace más de una década, André Pieyre de Mandiargues señaló a propósito de Lam, que

es necesario ir a La Habana para comprender la verdadera naturaleza del espíritu de Lam, que es un ejemplo del que sopla en la gran isla caribeña, donde no se hace nada, ni nada ocurre, que no esté motivado por el amor y alegremente subrayado por el humor. No es necesario buscar en otra parte las razones de la prodigiosa juventud de su arte y de él mismo.<sup>12</sup>

Y precisamente en las afueras de La Habana, en una de sus prodigiosas playas (Santa María del Mar), hemos encontrado una inesperada floración de la jungla que capturó Wifredo hace más de cuarenta años. En la arena donde crecen las casuarinas cuyas ramas se entretrejen en un tupido celaje, se levanta un rústico centro de reunión. Y en él, como fondo para los músicos, se ha colocado una suerte de *Jungla*, recortada en sus contornos principales. Pero aún más: detrás de ella asoman planos romboidales que en tantos cuadros de Lam han recordado a los ojos que "tienen vista", a los *irimes* ñáñigos. De una manera misteriosa, *La jungla*, que salió de

<sup>10</sup> Para un desarrollo de estas raíces en la plástica, cf. Adelaida de Juan, "Sobre la pintura afrocubana", en *Africa en América Latina*, México, 1982.

<sup>11</sup> Antonio Núñez Jiménez, *Wifredo Lam*, La Habana, 1982.

<sup>12</sup> André Pieyre de Mandiargues, "W. Lam", en *XX<sup>e</sup>. Siècle*, (Paris), 43 (1974).

la imaginación y la fuerza creadora del artista al reintegrarse al mundo más íntimo de su tierra, ha regresado a un ámbito abierto, al aire libre. En una nueva vuelta de tuerca del sincretismo caribeño, suena la música popular (uno de los más felices "productos mulatos" que ha dado la zona) y se abre, estereofónicamente, a la danza. Esos pies que se agigantan para afincarse en la fronda pintada, se mueven ahora frente a ella al ritmo acrecentado de la música. *La jungla* salió del encuentro de un creador con su naturaleza y pueblo natales; vuelve, de modo casi mágico, a reintegrarse a una corriente popular. Cobra nuevo sentido la observación de Ortiz de que Lam pintaba, no una "naturaleza muerta", sino una "naturaleza viva". Vivo es el mundo que plasmó Lam; parafraseando un antiguo refrán abakuá podríamos decir que "lo que se pinta no se borra".