



AVISO LEGAL

Capítulo del libro:	Boat People. Recepción y actualidad de una obra de Valcín II
Autor del capítulo:	Célius, Carlo Avierl
Forma parte del libro:	<i>Haití en la hora crucial</i>
Autores del libro:	Wood; Yolanda; Vargas Canales, Margarita Aurora; Barrera Castañeda, Claudia Fernanda; Célius, Carlo Avierl; Daniel Casimir, Elinet
Colaboradores del libro:	Vargas Canales, Margarita Aurora (coordinadora); Valcín ii, Boat People (1979) (pintura de la cubierta); Brutus H., Marie-Nicole (diseño de cubierta); Voltaire, Frantz (prefacio)
ISBN del libro:	978-607-30-5032-6
	Trabajo realizado con el apoyo del Programa UNAM-PAPIIT-IN401618
Forma sugerida de citar:	Célius, C. A. (2021). Boat People. Recepción y actualidad de una obra de Valcín II. En M. A. Vargas (coord.), <i>Haití en la hora crucial</i> (159-205). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. https://riizea.cialc.unam.mx/jspui/

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

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

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

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. Pueden 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.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

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

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

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

BOAT PEOPLE. RECEPCIÓN Y ACTUALIDAD DE UNA OBRA DE VALCIN II¹

Carlo Avierl Célius
*Centre National de la Recherche Scientifique - Institut
des Mondes Africains, Francia*

Fravrange Valcin (1947-2010), conocido como Valcin II, pinta su *Boat People* en 1979 (Anexo. *Figura 1*). Cuarenta años después, su pintura recobra vigencia en consonancia con la oleada actual de la emigración haitiana y, más ampliamente, con los movimientos migratorios observados en diversas partes del mundo. Este hecho invita a preguntarnos sobre las relaciones entre creación y recepción, un tema poco estudiado en el contexto haitiano. Sin embargo, la recepción puede ser determinante en la trayectoria de un artista. Y es que obedece, primero y antes que nada, a la vida de las obras, a su acaecer e igualmente a la orientación o reorientación del proyecto creativo. En el caso de Valcin II, él

¹ Traducción del francés de Margarita Aurora Vargas Canales. El equivalente en español de *Peuple de bateau / Boat people* sería *balseros*. Sin embargo, en México, en el imaginario colectivo, cuando nos referimos a *balseros* pensamos, sobre todo, en el éxodo de los cubanos hacia Estados Unidos a principios de la década de los noventa del siglo pasado; en cambio cuando se usa la palabra en inglés *boat people*, el imaginario nos lleva, particularmente, a los haitianos que intentaron llegar a aquel país por vía marítima (NT).

Peuple de bateau es el término que prefiere el escritor Jean-Claude Charles (*De si jolies petites plages* [1982], Québec, Mémoire d'encrier, 2016), en lugar de "Gens de bateau", que propone Jean-Claude Icart en *Négriers d'eux-mêmes. Essai sur les boat people haitiens en Floride*, Montréal, Les Editions du CIDIHCA, 1987.

mismo se dedicó a recopilar los documentos referentes a la recepción de su obra, al tiempo que trabajaba en forjarse una estatura de artista, de intelectual comprometido con sus preferencias temáticas. Una trayectoria asociada a una inquietud por distinguirse, de la manera más clara posible, de cualquier otro artista de su medio y de su generación.

EL ARTE DE DARSE A CONOCER

El desarrollo de la propuesta que acaba de ser enunciada se fundamenta en la recepción crítica del trabajo del artista,² a saber, en el conjunto de artículos dedicados al autor desde sus primeras exposiciones individuales.³ Es necesario hacer un estudio sistemático de este *corpus*, el cual, quizá, haya que completar y al que valdría la pena comparar, más bien, con los textos consagrados a las obras de otros artistas de la misma época, especialmente con aquellos de la misma generación, pero que pertenecen a tendencias distintas. El propósito es comprender mejor la importancia relativa, otorgada a unos y a otros por la crítica, la forma en la que se asemejan y en la que se distinguen. Observamos, por ahora, que los documentos disponibles dan fe del gran eco de la trayectoria de Valcin en los medios.⁴ Para apreciar su alcance, vale la pena ubicarlos en el panorama mediático. Es necesario recuperar las características y las especificidades de los medios, sus posturas ideoló-

² Será muy útil comprender la recepción en todas sus dimensiones; por ejemplo, ¿cuáles han sido las diferentes estrategias de difusión? ¿Cómo circulan las obras? ¿Quién las compra, bajo qué circunstancias? ¿A partir de qué motivaciones? ¿Cómo se interpretan? ¿Para qué las empleamos?, etc.

³ El *corpus* que utilizo es el mismo que el artista constituyó. Su hijo Krafins Valcin, al que le doy las gracias, así me lo hizo saber. A los artículos de periódicos se añade un programa de televisión (Telemax). Utilizo, además, una entrevista concedida por el artista a Radio Haïti Inter, disponible en Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives. Agradezco a Laura Wagner, quien, mientras trabajaba en la digitalización de estos archivos, me hizo notar la existencia de esta entrevista. Aun cuando el artista recogía y conservaba cuidadosamente todo lo que se escribía sobre él, nada nos asegura que no haya más escritos sobre él que se le hayan escapado.

⁴ Contrariamente a lo que se deja ver en el documental de Arnold Antonin, *Le Miroir brisé de Valcin II* (DVD, 2013, 24 minutos).

gicas y políticas, la extensión de su influencia, el nivel y los límites de su impacto. Se requiere estudiar el perfil de los críticos y el de otros comentaristas, considerando los medios de comunicación a los que se adscriben y el público al que están dirigidos; antes de examinar la naturaleza de sus textos, compararemos aquellos consagrados a los diferentes artistas para intentar caracterizar las evaluaciones de sus obras.

No se pueden pasar por alto las estrategias del propio artista; es precisamente en este aspecto en el que me detendré. Valcin, al contrario de muchos otros artistas, se involucró en la divulgación de su trabajo.

Tras regresar de una estancia de estudios en Estados Unidos (1969-1971) comenzó a ser conocido por un amplio público, a través de una exposición individual organizada en la galería Hervé Méhu. Posteriormente, tras participar en exposiciones colectivas en Haití y en el extranjero tal como lo venía haciendo desde 1965, Valcin II se dedicaría a exponer individualmente de forma regular. Antes de 1986, organizó seis exposiciones individuales: en 1975 (en la galería Hervé Méhu, Pétionville), en 1977 y en 1980 (ambas, en el Instituto Francés de Puerto Príncipe), en 1982 (en el Homenaje al Dr. Frantz Fanon, en el Círculo Martiniqueño, Martinica) y en 1985 (FIU, *Florida-Dade Public Library* e Instituto Francés en Puerto Príncipe), respectivamente. De estas exposiciones, cuatro tuvieron lugar en Puerto Príncipe y dos fuera del país, una en Martinica y la otra en la Florida (Estados Unidos). Sus reseñas nos permiten saber que el artista alcanzó notoriedad con las tres primeras exposiciones. La primera (la de 1975) fue comentada en varios periódicos de la capital en un tono más bien entusiasta.⁵ En ellos se habla de revelación, de una propuesta artística inédita, de una nueva etapa en la pintura haitiana, etc. La segunda exposición (la de 1977)

⁵ Pierre Clitandre, "Un drame intérieur", en *Le Petit samedi soir*, 27 septembre - 30 de octobre 1975; Roger Gaillard (con el pseudónimo de Piment Doux), "Étonnante exposition de Valcin", en *Le Nouveau Monde*, 22 octobre 1975; Chantal Grimb, "Réflexions sur l'Art. L'Art et la Philosophie", en *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1975; G. Magloire, "Valcin II une nouvelle étape de la peinture haïtienne", en *Le Petit samedi soir*, núm. 116, 4-10 octobre 1975.

terminó por confirmar la apreciación positiva de los críticos.⁶ Roger Gaillard, quien califica las obras expuestas como “sorprendentes” (originales e inesperadas), observa el progreso del artista durante los dos años que separan ambas exposiciones. De acuerdo con el crítico, el artista produce una pintura definitivamente provocadora. El título de su artículo, “Le hurlement de Valcin” (“El grito de Valcin”),⁷ resultó ser un hallazgo tan preciso que continuó dando de qué hablar durante mucho tiempo; incluso, en el propio discurso del pintor, la exposición de 1980 aparece como un logro.

El pintor habría completado su transformación en el plano técnico, mostrando un dominio que testimonian obras notorias como *Boat People*. A partir de esta pintura, señala Ernest Mirville, el artista “se esfuerza por ser menos figurativo. Por ejemplo, llega a ser menos generoso con los detalles y los trazos de los rostros, que se difuminan. Aun así, el mensaje tiene, todavía, tal importancia que el artista no necesita subrayarlo con ayuda de trazos detallados. Evita la ‘redundancia’”. Mirville afirma: “Con *Boat People*, Valcin está a punto de darle un verdadero giro a la pintura haitiana, y yo intenté decírselo y repetírselo; si él explota esta nueva veta no sería osado, toda proporción guardada, considerarlo como el Jacques Roumain⁸ de la pintura haitiana”. Así, terminará por imponerse como el líder de una nueva escuela de pin-

⁶ Michèle Montas, “Valcin II ou le livre de notre âme”, en *Le Nouvelliste*, 28 janvier 1977; Michèle Montas, Martin Guiton Dorimain, “Valcin II, une révélation”, en *1804* [semanario político-social], 19-24 mars 1977.

⁷ Roger Gaillard, “Le hurlement de Valcin”, en *Le Nouveau Monde*, 7 février 1977.

⁸ Jacques Romain, escritor y etnólogo, es el autor de la famosa novela *Gouverneurs de la rosée*, publicada en 1944 [versión en español: *Gobernadores del rocío*, editada tanto por Biblioteca Ayacucho, en Caracas, como por Casa de las Américas, en Cuba. NT]. Fue uno de los fundadores del Partido Comunista Haitiano a principios de la década de 1930. Sus *Œuvres complètes (Obras completas)* ameritaron una edición crítica, coordinada por Léon François Hoffmann y publicada en 2003. CNRS Editions publicó una reedición en 2018, bajo la dirección de Yves Chemla.

tura “La Escuela Social de Puerto Príncipe” en lugar de “La Escuela Histórica de Cabo” con y alrededor de Philomé Obin (1891-1986).⁹

Valcin es ahora un pintor conocido en el medio artístico de Puerto Príncipe. Se las ingenia para diferenciarse hasta el punto de ser percibido como un posible iniciador de una nueva corriente pictórica. Si se enfatiza su dominio técnico, todo parece estar fundamentado en su tema, una pintura social y provocadora. En otras palabras, es un arte de denuncia y/o demandas sociales. ¿Es esto en verdad una novedad? En realidad, la tendencia que el historiador del arte Michel-Philippe Lerebours llama *Realismo de la Crueldad*, que apareció a principios de la década de 1950, coincide con esta perspectiva:¹⁰

Es un arte de la crueldad, en proporción con las dimensiones de la condición abyecta hecha al hombre haitiano en las favelas de Puerto Príncipe; un arte que el libertinaje de la luz y la profusión de colores no podrían alegrar [...] Lejos de tratar de suavizar, los realistas querían conmocionar y, en el tumulto del escándalo, provocar indignación y revuelta. [...] Este arte no era, por lo tanto, ni una fotografía de la realidad ni una descripción de lo complejo de la vida cotidiana. Intentó ir más allá de situaciones específicas para descubrir la esencia del drama y gritarlo en el lenguaje más simple, pero más directo y violento, sin los desvíos de la anécdota. Así, hundió sus raíces en la realidad, tomó prestados sus elementos, pero los reforzó, los hizo feos, los infló antes de proyectarlos en un mundo donde los hombres dejan de ser humanos.¹¹

⁹ Precisión del autor: “Valcin está a punto de renovar la temática de nuestra pintura. Si permanece consecuente consigo mismo va a crear una nueva corriente en la pintura. Otros artistas no dudarán en seguirlo o unírsele de manera irremediable y sistemática. Sin querer ser profeta, predigo que pasará como con la Novela Campesina Haitiana, que tuvo muchas facetas. Ante la Escuela Histórica de Cabo con Philomé Aubain [*sic*] habrá una Escuela Social de Puerto Príncipe con un Valcin 11”: Ernest Mirville, “Valcin 11: un enfant du pays”, en *Le Nouvelliste*, novembre 1980.

¹⁰ Michel-Philippe Lerebours, *Haiti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d'un peuple*, Port-au-Prince, Imprimeur 11, 1989, t. 11, pp. 16-37. La obra, en dos tomos, es producto de una tesis defendida en La Sorbona, París, en 1980.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

Gary Augustin también había notado ese origen en un artículo de 1983, que llevaba el título evocador de “Le cri perpétué” (“El grito perpetuo”). Después de hacer comparaciones estilísticas y temáticas con corrientes y artistas de otros lugares —la estridencia del *Grito* de Edvard Munch (1863-1944), el expresionismo de Vincent Van Gogh (1853-1890)...— escribe: “por nuestra parte, ¿no podríamos decir que Dieudonné Cédor y Denis Emile son los precursores? Y creo que después de Bernard Wahw [*sic*],¹² que estaba muy cerca de la abstracción, los temas con los que Valcin II intenta lidiar se ajustan muy bien a esta tendencia pictórica.”¹³ En otras palabras, el “aullido” de Valcin perpetúa un grito pronunciado ante él por otros creadores.

Esta filiación parece haber pasado a un segundo plano; incluso, pasó inadvertida en las apreciaciones de las tres primeras exposiciones, ya que, en realidad, se prestó más atención a los vínculos comprobados entre el trabajo y las noticias sociopolíticas. De hecho, en 1971, Jean-Claude Duvalier (1951-2014) asumió la presidencia sucediendo a su padre François Duvalier (1907-1971). En la segunda mitad de la década de 1970, el flagelo dictatorial tiende a aflojarse, distensión fuertemente alentada por la política estadounidense para la promoción de los derechos humanos, impulsada por la administración de Jimmy Carter (1977-1981). Periodistas, escritores, artistas y otros intelectuales aprovechan esta apertura y trabajan para construir un espacio para el discurso crítico.¹⁴ El enfoque de Valcin es parte de este movimiento, que también le sirve como caja de resonancia.

De 1975 a 1985, Valcin invitó al público a seis exposiciones individuales, una cada dos o tres años. Sólo la primera tuvo lugar en una galería de arte. Es importante señalar que la galería Méhu, que la acogió, tenía el aspecto de un espacio experimental. Lilas Desquiron, recordando su visita a una exposición de Ronald Mevs (1945), escribe:

¹² Dieudonné Cédor (1925-2010), Denis Emile (1919-1966), Bernard Wah (1939-1981).

¹³ Gary Augustin, “Le cri perpétué”, en *Le Nouvelliste*, 11 et 12 avril 1983.

¹⁴ Cf. entre otros Jean-Robert Hérard, *Le temps des souvenirs. Le mouvement démocratique en Haïti 1971-1986*, Port-au-Prince, Collection chroniques d’antan, 2005.

Fue en 1974, creo. ¿Podríamos llamar a ese viejo y remendado garaje una “galería” donde se exponían las creaciones más delirantes de los inspirados jóvenes artistas de la época? Jacques Gabriel —el más veterano y excéntrico—, Ronald Mevs, Patrick Vilaire, Freddy Wiener, TiGa, Prince Jean Jho [sic]¹⁵ (y muchos otros que les siguieron, deslumbrados por su audacia) habían encontrado su lugar con Hervé Méhu, ese extraño joven con un instinto artístico infalible que se parecía a ellos. Querían romperlo todo para empezar de cero y sembrar las semillas del futuro. Al igual que las bombas, colocaron sus creaciones subversivas en el mercado del arte haitiano, que en aquellos tiempos se dedicaba al turismo y a las mercancías...¹⁶

Pero, en cierto modo, Valcin escapa de aquel recinto experimental al optar por el Instituto Francés, que acogerá sus tres futuras muestras en suelo haitiano. Aunque tal establecimiento contaba con una galería capaz de exponer adecuadamente las creaciones plásticas, no se dedicaba exclusivamente a ese tipo de actividad. Abierto a un público diverso y variado, era uno de los espacios más frecuentados, un punto especialmente dinámico en la vida cultural de la capital. Lo anterior parece ser la expresión de una preocupación por parte del pintor de no circunscribirse al público necesariamente limitado que frecuenta las galerías de arte. Por otra parte, al promover a varios artistas, es probable que para una galería fuera difícil programar a uno solo, de acuerdo con el ritmo adoptado por Valcin, sobre todo porque la mayor parte de los lugares especializados en la difusión de las artes plásticas era, en realidad, lo que Michel-Philippe Lerebours llama: *art shops* /

¹⁵ Jacques Gabriel (1934-1988), Patrick Vilaire (1941-), Freddy Wiener (1943-1979), Ti Ga (Jean-Claude Garoute, 1935-2006), Prince Jean-Jo (Jean-Joseph Lafontant, 1948-1996).

¹⁶ Lilas Desquiron, “Ronald Mevs ou le refus de marcher à la file indienne”, en Jacinthe Vorbe Zéphir y Micheline Vorbe (editores), *Ronald Mevs. Mutations. 40 ans de création*, Genève, Editions Notari; Port-au-Prince, Editions 2 Emmeline, 2015, p. 14.

tiendas de arte,¹⁷ carentes de una política sistemática de exposición individual. Sin embargo, esta forma de proceder enfocó su atención en la trayectoria única de un creador al apreciar un conjunto significativo de sus obras. El repetir la operación, de forma regular, era pedir, una y otra vez, a aficionados, críticos, audiencias y medios en general, someter a evaluación su creatividad, sus habilidades técnicas, su capacidad de renovarse, de explorar, de profundizar en uno o más temas específicos. En el contexto haitiano de la década de 1970, no todos los artistas estaban obligados a hacerlo. A modo de comparación, citemos el caso de Célestin Faustin (1948-1981), pues su evolución “es, en muchos aspectos, comparable a la de Valcin”, observa Michel-Philippe Lerebours.¹⁸ Sin embargo, la única exposición individual de su obra es póstuma, una retrospectiva para conmemorar el primer aniversario de su fallecimiento, organizada por el Instituto Francés de Haití; fue presentada del 17 al 24 de noviembre de 1982. En cambio, Valcin se distingue de muchos otros artistas por exhibir de manera regular. Este hecho es aún más significativo, ya que muestra una firme voluntad de no plegarse a la rutina, como era habitual, simplemente proporcionando a las tiendas de arte trabajos ocasionales o repetitivos, sino, al contrario, competir por el ritmo y la concepción de las exposiciones con los artistas que se adscribían a la misma dinámica. Obviamente, estamos en el proceso de construir una figura de artista, la que concibe y despliega un proyecto creativo sobre el cual tiene control, hasta su presentación al público. Sin negar la importancia de las galerías, es claro que Valcin no tenía la intención de someterse a su absoluto dominio, como si solamente fuera cuestión de hacer contacto con cualquier intermediario. De hecho, fue más allá al abrir su propia exposición de estudio-galería en 1983. Se trata de una experiencia que resultó bastante difícil unos

¹⁷ “Las galerías son en realidad enormes depósitos, donde las pinturas están apiladas y donde es difícil disfrutar del placer de la contemplación. Muchas de estas ‘tiendas de arte’ tienen la apariencia de almacenes donde pinturas y esculturas se ahogan bajo montones de una amplia variedad de artesanías, que van desde zapatos o bolsos en sisal hasta gabinetes de madera tallada.” Michel-Philippe Lerebours, *op. cit.*, tom. 11, p. 175.

¹⁸ *Ibidem*, p. 237.

meses después de un comienzo prometedor,¹⁹ como lo demuestran los tropiezos reportados por Wébert Lahens.²⁰

El artista no sólo expone sus obras, habla de ellas como para completar su estatura como creador intelectual, que el diseño de sus exposiciones individuales ya era responsable de significar. Los que lo conocieron y frecuentaron sabían cuánto le gustaba discutir, defender una postura, criticar y provocar. Muy raras veces perdía la oportunidad de intervenir para defender su punto de vista, explicar su enfoque y compararse con otros artistas. Concedió entrevistas a periódicos, radio y televisión. Valcin era un hombre de palabras, aunque los críticos creen que su trabajo apenas requiere explicación. Un anuncio de la exposición de 1977, que apareció en las páginas de “*Loisirs*” del diario *Le Nouvelliste* del 11 de febrero de 1977, dice que: “el artista se pone a disposición de los amantes del arte, todos los días, para discutir su trabajo, por la mañana de las 10:00 a las 13:00 hrs., y por la tarde de 17:00 a 19:00 hrs.” Tampoco dudó en exhibirse, preparándose para pintar, en un cartel que anunciaba una de sus exposiciones.²¹ El nombre artístico que adoptó se inscribe en la lógica del desarrollo de sus estrategias de diferenciación. Quería estar entre los otros dos Valcins, su tío Gérard (1923-1988) y su padre Pierre-Joseph (1917-2000).²² En el catálogo de la exposición de Arte Haitiano (1978) en el Museo de Brooklyn se le presenta, quizá porque es el más joven de los tres, como el último en dedicarse a la pintura. De acuerdo con uno de sus anuncios, ingresó al Centre d’art en 1964, inspirado por su tío y por su padre. El propio

¹⁹ Véase, sobre la inauguración del estudio, Augustin, *op. cit.*, y Martial Séide, “Des ateliers Valcin 11 à l’Institut haïtien-américain”, en *Le Nouveau Monde*, vendredi 15 avril 1983.

²⁰ Wébert Lahens, “Survivre dans la dignité”, en *Le Nouvelliste*, [¿?] novembre 1983.

²¹ Jean Dominique señaló el hecho de que en una entrevista con el artista, el 1 de marzo de 1980, le pidió sus comentarios al respecto. Sería interesante saber si otros artistas lo hicieron antes que él.

²² Diferentes años de nacimiento aparecen en los registros dedicados a Pierre-Joseph Valcin. En una “Note de presse Art-Expo-Valcin 11 et Académie des arts Valcin 11”, escrita por Valcin 11, se afirma que su padre, que murió a los 83 años, nació en Puerto Príncipe en 1917.

Gérard se había presentado allí unos años antes, en 1959,²³ el mismo año que su medio hermano Pierre Joseph, a quien animó a pintar.²⁴ Fravrange corrige esta cronología. Aunque ingresó al Centre d'art en 1964, a instancias de su tío, quien lo inició en 1963, sus comienzos en la pintura fueron anteriores a los de su padre. Este último ya iba al Foyer des arts plastiques con Gérard; sin embargo, ingresó al Centre d'art hasta 1966.²⁵ Es por eso que Valcin agrega el número II a su nombre, para significar que él es el segundo de los Valcin en abrazar la profesión de pintor. Él reiteró, con frecuencia, esta precisión, que a menudo pasó desapercibida. Incluso, agregó que, en sus inicios, su padre no vio con buenos ojos su interés por esta actividad. Él, "al comienzo de mi carrera, no quería que yo fuera pintor. Todos mis materiales de trabajo fueron desechados, con el pretexto de que iba a ensuciar los muebles. Lloré, cuando vi, impotente, el daño y, por reacción, mi ambición de ser pintor aumentó día con día."²⁶ El número II coloca a Fravrange con mucha precisión entre su tío y su padre, de acuerdo con su respectivo orden de entrada en la carrera artística. También tiene otro significado, aún más profundo, según el artista: lo distinguió radicalmente de ellos dos, en la medida en que marcó su transición a un tipo de creación distinta, que lo vinculó con sus propias prácticas.

CELEBRACIÓN Y ECLIPSE

La exposición de 1980 consolida el reconocimiento a Valcin II. La obra *Boat People*, allí mostrada, conmociona, tal como hemos visto en los comentarios de Ernest Mirville sobre el cuadro. Si bien el tema social continúa estando en primer plano, de aquí en adelante la representación es menos figurativa y los detalles se limitan, incluso en los rostros, cuyas líneas se difuminan. El artista evitó cualquier redundancia. La

²³ Ute Stebich (editor), *Haitian Art*, New York, The Brooklyn Museum, 1978, p. 170.

²⁴ *Ibidem*, p. 163.

²⁵ Precisión en la nota de prensa escrita en ocasión del deceso de Pierre-Joseph.

²⁶ Entrevista a Valcin señalada en Gérald Bloncourt y Marie-Josée Nadal-Gardère, *La peinture haïtienne/Haitian Arts*, Paris, Nathan, 1986, p. 160.

obra parece ser un logro que despertó admiración. El propio artista está consciente de ello, hasta el punto de decidir no abandonarla, por lo cual multiplica las reproducciones impresas, en forma de carteles, que se distribuyen ampliamente.²⁷ El artista planeó emigrar y vender la pintura, tras las dificultades encontradas, más tarde, en 1983. Wébert Lahens le dedicó un artículo en el diario *Le Nouvelliste*. Su título, “Survivre dans la dignité” (“Sobrevivir con dignidad”), atrapa. Es bien sabido que el pintor anunció, desanimado, la venta de su colección y se propuso abandonar el país. Adujo la dificultad de vivir en Haití, la indiferencia de los coleccionistas, el desprecio de las galerías y la falta de diálogo con los críticos. “Hubiera preferido”, escribe Lahens, “tras 18 años de dedicarse a la pintura, ir a Nueva York a trabajar en fábricas, en lugar de vivir de aquella forma.” Él se negaba a ser un oportunista, a tener sus creaciones expuestas permanentemente en las galerías. Se vio obligado a vender sus producciones a extranjeros o en el extranjero para vivir con dignidad, incluida *Boat People*, la cual hubiera preferido dejar en su país para enriquecer el patrimonio artístico haitiano. Lahens refiere:

Cuando le preguntamos las razones de su proceder nos dio a entender lo siguiente: 1) la prevalencia de una crisis económica mundial, 2) la incompreensión de los amigos y los críticos de arte y 3) la venta de una obra de este tipo (el cuadro *Boat People*) a extranjeros, o en el extranjero, es para mí un mal que le hago al país. Exhorto a los coleccionistas a que compren algunas obras importantes, que tienen un valor cultural para el país y en cuanto a las que tienen uno internacional, decido irme con ellas.²⁸

Parece que los problemas encontrados se relacionaron con la gestión y la supervivencia de un lugar adecuado para la exhibición y venta de las obras. Sin duda, en las galerías de la competencia no se aplaudió su iniciativa. Sin embargo, garantizar la permanencia de un espacio así no debió de ser fácil. Se entiende menos el señalamiento dirigido hacia la

²⁷ No he podido saber el número de copias impresas y distribuidas.

²⁸ Wébert Lahens, *op. cit.*

crítica que, en general, siempre ha seguido la trayectoria del artista. La inauguración del estudio, de acuerdo con Martial Séide, fue todo un éxito. Al respecto, anota: “El jueves 31 de marzo, día de la inauguración de los talleres de pintura y enmarcado de Valcin II y Garry Mehu, la multitud había colmado los espacios y así demostraba, con su alegre, colorida y a menudo pintoresca presencia, que esta manifestación artística no solamente era esperada con curiosidad por los conocedores, sino también por un público muy amplio.”²⁹ Asimismo, en esta ocasión, Gary Augustin publicó su artículo “Le cri perpétué” (“El grito perpetuo”), antes mencionado. Este artículo apareció en la edición del 11 y 12 de abril de *Le Nouvelliste*, mientras que el de Wébert Lahens salió en noviembre de ese mismo año. El artista terminaría desilusionado siete meses después de abrir su propio espacio de exhibición.

Queda por dilucidar si la pintura *Boat People*, cuya reproducción en blanco y negro ilustra al artículo de Lahens, se vendió en esta fecha o más tarde³⁰. En todo caso, se exhibió muy poco después de 1980. Se la menciona en dos exposiciones colectivas en Martinica: una en el parque floral y la otra en el hotel PLM Arawak³¹. Al parecer, no se exhibió ni en las exposiciones individuales posteriores del artista, ni en exposiciones colectivas. Es cierto que estas exposiciones no siempre van acompañadas de catálogos que pudieran dar fe. En cualquier caso, la pintura no aparece en publicaciones preparadas con motivo de una serie de exposiciones colectivas. Tampoco la hemos encontrado en los trabajos dedicados a la creación plástica de Haití, en los que se reproducen otros trabajos de Valcin. Un artículo publicado en el sitio *Alter-*

²⁹ Séide, *op.cit.*

³⁰ En el cortometraje de Antonin, *Le Miroir brisé de Valcin II* (2013), Catherine Hubert señala que el artista empezó a construir su casa después de la venta de este cuadro. Muchas de las personas entrevistadas en el documental hacen hincapié en el éxito económico del artista, quien también había probado suerte en los negocios. El mismo pintor, debilitado por la enfermedad en el momento de la filmación (seis meses antes de su fallecimiento), lo confirmó, precisando que fue gracias a sus propiedades que pudo seguir subsistiendo.

³¹ Anonyme, “Exposition au parc floral de la Martinique”, en *France-Antilles*, 31 mai 1980; [s/f], “Au PLM Arawak: Exposition de peintures haïtiennes de type ‘naïf’ et ‘moderne’ du 24 mai au 7 juin”, en *France-Antilles* [31 mai?] 1980.

presse, del 6 de marzo de 2002, no menciona el cuadro. Con el nombre de “Valcin II: l'étoile de la nouvelle saison des semailles” (“Valcin II: la estrella de la nueva temporada de siembra”), el texto fue escrito: “Con la colaboración de Yolette Hazel, pintora y crítica de arte”; con esta precisión, en el segundo párrafo del texto se asienta: “En ocasión de su 55º aniversario, ese 6 de marzo, Valcin II volvió a trazar su ruta, marcada por los desafíos y el éxito en AlterPresse.” Entre las pinturas más importantes en la carrera de Valcin II se citan: *Le bidonville*, *Le rouleau compresseur*, *La fuite*, *L'exode*, *Qu'a-t-on fait de l'empereur? Coumbites*, *L'histoire du tiers-monde*, *La zafra* y *La rencontre des trois mondes*.

¿Qué sucedió con *Boat People*? ¿Por qué la pintura no se menciona en esta lista? Incluso si fuera un simple descuido sería muy significativo. En 2010, Valcin ya tenía una página electrónica. La visité el 16 de diciembre de 2018 y noté que el cuadro aparece allí, reproducido con un texto de presentación. No se destaca particularmente por el formato de la imagen y la calidad de la fotografía. Ciertamente, el texto evoca las condiciones de creación de la pintura para registrarla con la filiación de las demás obras, resultado de las principales preocupaciones del artista. La pintura está presente en otra fotografía, en una segunda versión de la página.³² Pero los colores de la imagen no se parecen a los de la versión conocida, al menos en los carteles de principios de la década de 1980. Al final, la pintura rara vez se reproduce en la prensa, en libros y catálogos, e incluso actualmente en internet. No se benefició de los comentarios continuos y/o renovados. En consecuencia, no se encuentra entre las obras que se vienen a la mente, menos aún para aquellos que no conocen la trayectoria del artista y la historia de la pintura. Para un lector de hoy, sin puntos de referencia en relación con la recepción de la obra del artista, no hay forma de que deduzca que es una obra notable de principios de los años ochenta. Sobre todo porque todavía no hay una publicación de referencia sobre la carrera y el trabajo del pintor. Sin embargo, es cierto que desde 2013 se puede ver el cortometraje *Le Miroir brisé de Valcin II*, dirigido por el cineasta Arnold Antonin. Se trata del único documento que ofrece una primera

³² Última visita el 25 de diciembre de 2019.

visión de la carrera del artista y donde se muestra el cuadro *Boat People*. Su importancia en la carrera del pintor está bien señalada; desgraciadamente, sin que se explique lo suficiente este punto. La tesis principal de la película no ayuda al respecto. Sostiene que la crítica no apoyó el planteamiento del artista, que siguió siendo un eterno incomprendido en la sociedad y que su obra, preferida a otras (las de la Escuela de la Belleza o la pintura *naïve*) fue marginada. Por lo tanto, es difícil entender de qué manera el artista consiguió el tremendo éxito económico que tanto se celebra en la película.³³ El espectador no puede ni siquiera sospechar hasta qué punto su *Boat People* había sido comentado, reproducido en carteles y distribuido ampliamente. En una disertación de 2017 que aborda cuestiones sobre la visión de los artistas de la situación sociopolítica en el contexto de los años setenta y ochenta, Valcin no fue tomado en cuenta.³⁴ En conversaciones informales pude notar que muchas personas interesadas en la creación artística de Haití desconocen la existencia misma del sitio web de Valcin; incluso, puede ser que los estudiantes haitianos de arte e historia del arte no tengan *Boat People* entre las obras de referencia de sus manuales.

Lo que nos obliga a conservar, por el momento, la hipótesis del reconocimiento localizado, tanto en el tiempo como en el espacio. Nada excepcional en realidad en la historia de la recepción de las creaciones artísticas. A menudo sucede que las obras y los artistas adquieren gran notoriedad en un momento dado y caen en el olvido después o, por el contrario, también ocurre que obras y artistas desconocidos en su tiempo se vuelven famosos y, después, adquieren el estatus de referencias canónicas. En todos los casos siempre entran en juego varios factores (anotamos ya algunos para Valcin y su pintura). Volvamos al punto esencial del impacto del cuadro en la actualidad social y política

³³ Las principales ideas del documental hacen recordar el discurso del artista, citado por Wébert Lahens en su artículo de 1983, "Survivre dans la dignité" ("Sobrevivir con dignidad").

³⁴ Pascale Romain, *Création picturale en Haïti et créolisation. Études de cas: Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel*, Montréal, Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2017.

al momento de su creación, en lo referente a las principales orientaciones del proyecto creativo del artista.

UN CONTEXTO DE EMULACIÓN ARTÍSTICA

Aquí, hacemos un llamado de atención para entender mejor el mencionado impacto. Se trata del momento en que se consolida una nueva generación de artistas. El Centre d'art, inaugurado en 1944 e impulsor de la reconfiguración del mundo de la creación plástica, ya no era el único punto de referencia. En 1950, un tercio de sus creadores se separó para fundar el Foyer des arts plastiques. Los artistas más importantes del Foyer fundaron poco después la Galería Brochette (1956-1965); en ella, se reunían poetas, músicos y, especialmente, aprendices. Se estableció también otro lugar de encuentro para artistas plásticos y literatos: Calfou (1962-1966), un espacio igualmente frecuentado por jóvenes. Por otra parte, en 1959 abrió sus puertas la Académie des beaux-arts para preparar a nuevas generaciones de artistas. La mayoría de los creadores que se consolidaron a principios de la década de 1970 pasaron por esta escuela. Jean-Claude Garoute, conocido como Tiga y miembro de una generación anterior, había frecuentado la Galería Brochette; él mismo cofundó un centro de creación artística y animación en 1968, Poto Mitan, desde donde impulsó un nuevo espacio en el que surgió el movimiento Saint-Soleil, que alcanzó notoriedad durante la década de 1970. Valcin debía hacerse un lugar en este panorama. Sus principales contrincantes eran los jóvenes de su generación, especialmente los protagonistas de l'École de la Beauté (Escuela de la Belleza).³⁵ En un artículo de 2017, Wébert Lahens, quien reivindica la autoría de este nombre, no duda en colocar al pintor entre los íconos

³⁵ A partir de aquí se utilizará el nombre, traducido al español, Escuela de la Belleza (NT).

de esa escuela. La propuesta recuerda un pasaje de *Haïti et ses peintres* (1989), en la que Lerebours sostiene:³⁶

Fravrange Valcin, a pesar de sus deudas con Bernard Wah, ha creado obras ricas y provocadoras. Al ubicarse como una extensión de los artistas realistas del FDAP (Foyer des arts plastiques), Valcin se une a las preocupaciones puramente estéticas de algunos jóvenes de su generación: Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme, Simil y Ludovic Booz,³⁷ quienes creen que pueden hacer prevalecer la belleza de las formas, incluso, en el espectáculo de la miseria más horrible.³⁸

¿Fue esta afinidad lo que llevó a Pierre Monosiet, entonces director del Musée d' Art haïtienne del Collège Saint-Pierre, a concebir una exposición que reunió obras de Jean-René Jérôme (1942-1991), Simil (1944) y Valcin II en 1978? El curador creía hacer una demostración al comparar obras provenientes de colecciones privadas. Sin duda, buscaba evaluar el enfoque de estos artistas, quienes parecían haber tomado el camino renovador de la producción pictórica.

Al expresar su opinión sobre la exposición, Roland Thadal considera que reúne: “tres de los mejores artistas del pincel”.³⁹ Wébert Lahens abunda en el mismo sentido al afirmar que son los principales repre-

³⁶ Wébert Lahens, “Les icônes de l'Ecole de la beauté chez Nader”, en *Le Nouvelliste*, 30 novembre 2017. Después de haber leído este artículo, le pedí al autor algunas aclaraciones que no tenía en mis escritos y que tampoco se produjeron durante los intercambios orales. El crítico matizará sus comentarios en un artículo posterior titulado “Valcin que j'ai connu” (“El Valcin que conocí”), publicado en *Le Nouvelliste* del 23 de abril de 2018. Sobre esta escuela, que ha suscitado muchas discusiones, véase el enfoque de Michel-Philippe Lerebours, “Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme ou la quête de la beauté”, en *Double résonance. Bernard Séjourné y Jean-René Jérôme*, catalogue d'exposition, musée d'art haïtien du collège Saint-Pierre, Port-au-Prince, 1997, pp. 21-48.

³⁷ Bernard Sejourné (1947-1994), Jean-René Jérôme (1942-1991), Simil (Emilcar Similien) (1944-), Ludovic Booz (1940-2015).

³⁸ Michel-Philippe Lerebours, *Haïti et ses peintres...*, *op. cit.*, t. II, p. 241.

³⁹ Roland Thadal, “Ballade à trois”, en *Le Nouveau Monde*, 28 novembre 1978.

sentantes de la “joven pintura moderna haitiana.”⁴⁰ Pierre Clitandre no duda en añadir que Monosiet, al reunirlos, realizó “la exposición más hermosa en lo que va del año 1978”.⁴¹ Si Lahens no enfatiza lo que los distingue, Clitandre sí ofrece una caracterización diferencial a partir del título de su artículo “Social, racial et merveilleux” (“Social, racial y maravilloso”). El crítico explica:

La imaginación es lo que le da fuerza a esta exposición. Algún poderoso aspecto de lo maravilloso siempre recorre las obras, ya sea lo social en Valcin, lo racial en Simil o lo onírico en Gérôme [*sic*]. La pasión por las joyas en la piel de ébano, la decoración de los velos y telas que parece tocar el infinito yuxtaponen, ciertamente, el universo de la angustia, la alienación humana y las grandes migraciones [...]

Roland Thadal, por su parte, precisa, de entrada, que la visión del mundo, el estilo y la técnica de los tres pintores son diferentes. Sobre Jean-René Jérôme apunta:

Se clasificó, con razón, en la categoría de pintores que forman lo que aquí hemos llamado “la Escuela de la Belleza.”⁴² Quienes apoyan a esta “Escuela”, a menudo, no le dan mucha importancia al soporte de la obra. Lo que les importa es el ordenamiento pictórico y el ambiente. Y también, el poder de sugestión de la obra.

Por lo tanto, no es sorprendente, en este caso, que los sueños, y un sueño en particular, sean las notas dominantes de las pinturas de Jérôme. Sus personajes parecen estar en otro lugar, incluso cuando el pintor hace algunas concesiones al realismo.

⁴⁰ Wébert Lahens, “Quand la peinture haïtienne emprunte la voie moderne. Exposition des œuvres de Jean René Jérôme, Simil et Valcin II”, en *Le Nouvelliste*, samedi 25 et dimanche 26 novembre 1978.

⁴¹ Pierre Clitandre, “Social, racial et merveilleux”, en *Le Petit samedi soir*, núm. 266, 25 novembre - 1 décembre 1978.

⁴² Esta sería la primera mención de este nombre en un artículo de periódico. Sin embargo, la forma de redacción sugiere que anteriormente ya estaba en circulación.

La característica de Jérôme es organizar formas, rodear su paleta, diría yo, con un brillo de aura. Además, la fidelidad de la representación no es importante para el artista. Jérôme es un pintor encantador que pone en imágenes sus ensañaciones: cierta respiración tranquila y pacífica, colores suaves, un estallido vivo de lirismo.

¿Qué sucede con Valcin II?

[Si él] busca la perfección formal, su expresión suele ser decididamente figurativa y la pintura va acompañada de una dimensión social más o menos mitigada. Valcin atrapa con su pincel la vida, los sueños, las esperanzas y las desgracias del campesino. El cuadro es más un espejo que una pantalla donde se proyecta la visión del artista. Una suerte de hilo conecta la vida cotidiana de los campesinos con la expresión pictórica, y explica la simpatía que emerge de este enfoque aparentemente frío y objetivo.

¿Y con Simil?

[...] Se concentra en el verdadero entramado del tema de la raza negra. [...] Todos los lienzos de Simil que cuelgan de las paredes del Musée d'art dan testimonio de un sentido plástico bastante seguro y una notable intensidad cromática. Los personajes de Simil están a medio camino entre los de Jérôme y los de Valcin II: ni figurativos ni evanescentes. El pintor destaca especialmente la belleza de la raza negra. Le importan poco los detalles. Está satisfecho con la impresión general y adorna con joyas el cuello y los brazos de sus criaturas femeninas. Joyas que se desvanecen en los colores oscuros como parcelas de luz brillante.

A pesar de que Lerebours también observó una convergencia en las preocupaciones formales de los dos pintores, la distancia entre Simil y Valcin le pareció bastante significativa:

Muy intelectualizada [específica], la pintura de Simil parece ajena a las emociones que subyacen en todas partes en la de Célestin Faustin y ajena a los sentimientos de rebeldía que suscita la de Fravrange Valcin. Ésta no

se impuso por sus relaciones directas con la realidad haitiana, sino por sus valores puramente plásticos.⁴³

En cuanto a Séjourné, otra figura de la Escuela de la Belleza que no participó en la exposición de 1978, Lerebours observa que a su regreso a Haití, alrededor de 1973, después de permanecer en Jamaica y Estados Unidos, él:

Ya no era ese adolescente tímido y preocupado, sino un artista ambicioso, consciente de sus posibilidades y decidido a imponerse. Descubrió la belleza femenina, la elegancia y el juego rítmico de las formas, la poesía de los drapeados y el misterio de los velos que opacan sin destruir los rasgos del rostro o el movimiento de los brazos y las caderas, y expresó una sensualidad, al mismo tiempo, malsana y contenida. Había algo extraño e indescriptible en el silencio y el misterio que envolvía a sus personajes y los convertía en apariciones repentinas y efímeras de seres de otro mundo, algo aún más extraño e indescriptible que los rasgos y actitudes referidas a la pintura renacentista italiana y a toda la gracia preciosista de Botticelli.⁴⁴

Séjourné no hubiera existido si no hubiera influido en Jérôme, su compañero, a quien vio de nuevo en Nueva York en 1970 y con quien trabajó.

Esta estrecha colaboración debió de haberlo ayudado a fortalecer su gusto por la pureza de las formas y orientarlo más hacia la expresión de la belleza femenina. Las siluetas de mujeres, no exentas de detalles, le permitieron mostrar un trazo complejo y lleno de voluptuosidad. Evitando la oposición violenta, vinculada más con el dibujo, el manchado [*sic*] pasó a un segmento plano, pero conservando su importancia. Séjourné era, a pesar de su discreción, el andamiaje que daba movimiento y ritmo a la obra, mientras

⁴³ Michel-Philippe Lerebours, *Haiti et ses peintres...*, *op. cit.*, t. II, p. 247.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 161, 163.

le imponía su composición. Los marrones y los rojos quemados se habían convertido en las notas dominantes.⁴⁵

Una diferencia se percibe claramente en los artistas que, ni más ni menos, muestran una gran preocupación formal. Más tarde, Lerebours, en 1997, en respuesta al debate planteado en torno a la Escuela de la Belleza, adelanta una explicación en términos de permanencias y renovación. Había una “intención de alejarse del *Realismo de la Crueldad*, que limitó demasiado el campo de exploración del artista. Por otro lado, este último había llegado, con Denis Emile, a un punto en el que parecía difícil superarlo. Otros caminos estarían por recorrerse”.⁴⁶ Los artistas entonces habrían trazado un sendero, ya esbozado y materializado, “un sueño acariciado desde Calfou 1, [...] uno que surgió de las preocupaciones de Roland Dorcély, de Davertige⁴⁷ y de Bernard Wah. Sueño de perfección y poesía de las formas, del poder y de la armonía.”⁴⁸ En este punto, Lerebours cree que el impacto de Pétion Savain (1906-1973), una figura central en la llamada pintura indigenista de la década de 1930, fue decisivo.

Volviendo a la pintura de principios de la década de 1960, Savain, quien se rodeó de *alumnos*, tuvo un gran éxito comercial en un momento en el que la clientela nacional apenas comenzaba a consolidarse. Sin renunciar al indigenismo, incluso inspirándose en ciertos componentes de la pintura primitiva, había adquirido un estilo desnudo, fuertemente estilizado, apoyado en una composición circular, en trazos sólidos donde prevalecía la línea curva, amplia y sinuosa, conteniendo, solamente ella, la representación en aplanados y transparencias que se interpretan suavemente, dejando la impresión de manchas que ensucian o empañan al objeto. Arte sin grandes pretensiones sociales, pero sólidamente estructurado, más bien decorativo,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 245.

⁴⁶ Michel-Philippe Lerebours, “Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme...”, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁴⁷ Roland Dorcély (1930-2017), Davertige (Villard Denis, 1940-2004).

⁴⁸ Michel-Philippe Lerebours, “Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme...”, *op. cit.*, pp. 33.

hecho para complacer de inmediato. Este esquema, con menos destreza y consistencia, será retomado y explotado por Paul Beauvoir.⁴⁹ También será utilizado con más fuerza y seguridad por Bernard Wah, en combinaciones ya sutiles, ya sólidas, ya racionales del trazo y el color, con el objetivo de lograr una fijación aún más completa del objeto. El camino había sido señalado.⁵⁰

Los jóvenes artistas tuvieron que superar los escollos, provocados por el agotamiento de esta tendencia pictórica. Ellos tenían a su disposición propuestas en etapa experimental, que podían aprovechar para despejar su camino. Al mismo tiempo, se esforzaron por distinguirse unos de otros. Al haber adquirido habilidades técnicas y al adoptar un enfoque distinto sobre la creación, que lo llevaría a alejarse de sus prácticas iniciales con su tío, Valcin, en esta encrucijada, particularmente marcada por Cédor,⁵¹ habría mantenido el contenido social del *Realismo de la Crueldad*, al observar la actualidad sociopolítica e inspiración de Bernard Wah (1939-1981), cuya veta trágica, de ninguna manera, sacrificó el trabajo sobre el refinamiento de las formas. Otra sería la elección de los artistas de la Escuela de la Belleza, que tendían a vaciar sus obras de contenido social.⁵² Téngase en cuenta que las tres figuras principales de la llamada Escuela de la Belleza estudiaron en la Academia de Bellas Artes de Puerto Príncipe. Después de haber pasado por un corto periodo de capacitación en la escuela de arte del Museo de Brooklyn y haberse empapado del universo artístico estadounidense, Valcin tuvo que demostrar su competencia técnica ante estos jóvenes artistas. Invertir en experimentos formales, hasta el punto de alcanzar el dominio o, incluso, el virtuosismo, se imponían como un desafío. No por nada Valcin II presumía constantemente sus habilidades en perspectiva y anatomía. La mayor parte de sus obras aparentan ser ejercicios de estilo destinados a demostrar estas cualidades. Esta de-

⁴⁹ Paul Beauvoir (1932-1972).

⁵⁰ Michel-Philippe Lerebours, "Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme...", *op. cit.*

⁵¹ Precisa Michel-Philippe Lerebours en *Le Miroir brisé de Valcin II* (2013), *op.cit.*

⁵² Apareció o reapareció en las llamadas obras clandestinas de Jean-René Jérôme, mostradas al público después de la caída de Jean-Claude Duvalier en 1986.

mostración se alcanzó por la vía de la enseñanza, en el marco de los cursos de arte que él mismo impartió en su propio taller o en lo que llamó su academia.

Valcin se diferenció bien de sus amigos de la Escuela de la Belleza, a la que se habría acercado de forma tardía, según la lectura de Pierre Clitandre. Prueba de ello sería la exposición individual de 1997, realizada en la galería Festival Arts.

No estamos descubriendo un nuevo Valcin [escribió el crítico]. Es más bien un esteta que, después de las experiencias acumuladas en el trabajo diario y en la investigación diligente, revela, como en una intimidad generosa, la otra dimensión de su sensibilidad. Descubrimos, rápidamente, a un hombre que vibra con la belleza de los movimientos, con la luz erótica de los cuerpos, con un baile ritual y que es apasionado, al mismo tiempo, del equilibrio escénico de una composición, como diciendo que, para derrotar la agitación, la paz sólo puede ganarse al desprenderse de uno mismo y buscar las intimidades celosas, sin las cuales el hombre pierde su armonía y la del universo al que pertenece. El pintor de los grandes frescos del Tercer Mundo, de la tragedia de los *Boat people* (nuestro RADEAU DE LA MEDUSE)⁵³ y de los horrores del golpe de Estado⁵⁴ nos revela, sin llamar demasiado la atención, la nota atenuada de su ternura, con tal preocupación por deslumbrar, al grado que casi nos sorprende con su oferta de paraíso en medio del pesimismo que había en el ambiente...⁵⁵

El crítico comenta una de las obras exhibidas en estos términos:

“LA DANZA DE LA PAZ”⁵⁶ es una formulación casi magistral de esta estética escénica, donde la presentación del teatro de la alegría tiene lugar

⁵³ Mayúsculas de Pierre Clitandre. Aquí, el autor hace alusión al famoso cuadro de Théodore Géricault (1791-1824).

⁵⁴ Clitandre evoca aquí el golpe de Estado, orquestado por el general Raoul Cédras el 30 de septiembre de 1991, que derrocó a Jean-Bertrand Aristide; este último llegó al poder el 7 de febrero de 1991.

⁵⁵ Pierre Clitandre, “Les harmoniques de Valcin 11”, en *Le Nouvelliste*, 1997.

⁵⁶ Mayúsculas de Pierre Clitandre.

en forma de anotaciones, casi clásicas: una introducción y un soporte arquitectónico del movimiento, en el que, nadie sabe por cuál milagro, el cielo de las palomas y la sensualidad terrenal de los bailarines, entidades que pudieran parecer antagónicas, se unen para celebrar el renacimiento de un nuevo orden. La espiritualidad de tal obra se conecta con una reflexión, según la cual la conquista de la armonía sólo se puede realizar en un “contrato social” de reconciliación de las fuerzas generosas de nuestro universo...

Al respecto, sólo podemos temer dos cosas:

Por un lado, que el esforzado compromiso del pintor no arroje una especie de hipoteca formal, en la que sería difícil reemplazar a Valcin entre los bailarines de ballet de Degas⁵⁷ y la *Escuela de la Belleza*,⁵⁸ que tuvo su apogeo como expresión de una decadencia política anunciada...

Por otra parte, que su proceso de esforzado compromiso rechace, sin decirlo, la generosidad recíproca entre el artista y sus curadores. El renacimiento estético y social sólo tendrá lugar si se apoya en un proyecto sincero, libre de malentendidos [...]

Clitandre está lejos de ser pesimista. Él estima que:

La hipoteca formal, según Valcin, debe descartarse, porque el baile, a pesar del traje de ballet, es sólo un pretexto mediante el cual el artista denuncia la rigidez y el hieratismo de los pintores de la Escuela de la Belleza. En cuanto a la generosidad mutua, la experiencia de la cohabitación sigue siendo un camino en el que se puede profundizar aún más. El artista alcanzó la madurez con los 50 años, que la Señora Alice Théard⁵⁹ quería celebrar en

⁵⁷ Edgar Degas (1834-1917).

⁵⁸ Subrayado de Pierre Clitandre.

⁵⁹ Propietaria de *Festival Arts*, galería donde se llevó a cabo la exposición.

reconocimiento al esfuerzo constante del pintor por lograr la perfección, pues había alcanzado ya la sabiduría.⁶⁰

De acuerdo con Clitandre, la exposición de 1997 muestra un artista maduro, en cuya obra se expresa una inquietud constante por la demostración formal. El crítico ubica el enfoque de la obra en una nueva temporalidad sociopolítica, en la cual el artista vislumbra la paz y la alegría en una perspectiva espiritual y comprometida, expresión de una cierta sabiduría. Tal propuesta conlleva, desde su punto de vista, varios peligros. El artista corre el riesgo de desdibujar su alejamiento de la Escuela de la Belleza, que “tuvo sus días de gloria como expresión de una decadencia política anunciada...” Para calibrar bien el sentido de esta postura es necesario recordar que Clitandre, por una parte, sigue al artista desde sus comienzos⁶¹ y, por otra, él se cuenta dentro de las numerosas voces abocadas a construir este espacio de discusión crítica, como se mencionó anteriormente; como periodista del semanario *Le Petit samedi soir* estuvo a la vanguardia de esta lucha. La publicación fue fundada por Dieudonné Fardin en 1971 y se asumió como independiente, ya que mostró poca complacencia con el poder en turno. Así, este semanario se convirtió en un espacio abierto a la discusión, ya que publicaba encuestas aplicadas en diversas zonas del país, a la vez que difundía las cartas de los lectores. Desde ambos frentes se denunciaba la negligencia administrativa, la arbitrariedad de los agentes del Estado y la miseria de la población. “Fue muy leída en los ambientes pequeño burgueses que no habían sido coptados por el jean-claudismo; al ex-

⁶⁰ “Primero, una sabiduría estética, por la que Valcin recuerda al Cubismo de Braque, el ritmo dodecafónico de las máscaras africanas (*LES TROIS ROIS* es una obra maestra en este sentido) y todo eso; las investigaciones sobre Dalí lo han convertido en lo que es hoy, en plena madurez de su arte.

Una sabiduría del hombre que, al igual que su obra *LES REPOS DE PECHEUR*, cierra los ojos al borde del agua (su elemento astrológico para el caso) como un Marcel Proust de otra época, sueña al revés, ‘en busca del tiempo perdido’...”, señala Clitandre. Las mayúsculas son suyas.

⁶¹ Véase la reseña de la primera exposición individual: Pierre Clitandre, “Valcin: un drame intérieur”, en *Petit Samedi Soir*, 27 septembre - 30 octobre 1975.

presar, a menudo y en voz baja, lo que éstos pensaban, funcionaba a la vez, como una publicación que daba una esperada respuesta y como una suerte de medio opositor.”⁶²

El artículo publicado por Clitandre sobre la segunda exposición individual de Valcin, en 1977, es particularmente significativo. Su título: “L’espace de la peur”⁶³ (“El espacio del miedo”) aparece en portada, al igual que otro título también de primera plana: “Presse Haïti. Les menottes de la liberté” (“Presse Haïti. Las cadenas de la libertad”), éste traducía las dificultades del momento. Los redactores de la publicación habían sido afectados, sacudidos por el asesinato de uno de los suyos, Gesner Raymond. Este hecho sucedió el 1 de junio de 1976, después de que él cubriera una huelga, muy dura, la del Cemento de Haití (Ciment d’Haïti del grupo francés Lambert). Los dos títulos se hicieron eco de otro punto de vista: Jean Dominique de Radio Haïti Inter, otro medio comprometido con “Le réveil social”⁶⁴ (“El despertar social”) sugiere que la trayectoria de Valcin II converge con la de los periodistas,⁶⁵ observación retomada por el mismo artista. Pierre-Raymond Dumas intitularía una entrevista con Valcin II: “Valcin II ou la palette ‘journalistique’”⁶⁶ (“Valcin II o la paleta ‘periodística’”). En las “Cadenas de la libertad” se decía que se vive y se actúa en el “espacio

⁶² Etzer Charles, *Le pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours*, Paris, ACCT-Karthala, 1994, p. 362.

⁶³ *Le Petit samedi soir*, núm. 183, 26 février - 3 mars 1977.

⁶⁴ Etzer Charles, *op. cit.*, pp. 360-367.

⁶⁵ Valcin II, entrevista de Jean Dominique, Radio Haïti Inter, 1 mars 1980. Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives.

⁶⁶ *Le Nouvelliste*, 24 avril 1983.

del miedo”.⁶⁷ Éste sería el desafío que los artistas tendrían que afrontar, el que muchos de ellos, de dentro y de fuera enfrentaron, lo que evidentemente supone la elección de quienes definen las tendencias. Clitandre distingue varias en el Haití de 1977:

Por un lado, un cierto “onirismo metafísico”; por el otro, un “autoctonismo”, sin olvidar el “realismo exótico”, que busca otras formas a falta de sujetos y, sobre todo, un realismo social que en el caso de Fravange [*sic*] Valcin (el último expositor en el Instituto Francés) plasma elementos históricos en una denuncia violenta y dolorosa, donde lo fantástico permite al artista contar la sacrificial epopeya de un pueblo [...]

Frente a estas tendencias artísticas, las apreciaciones disienten, al punto de que: “los críticos de ciertos medios, llevaron el mensaje de ‘matar todo arte proletario’, al fingir no entender que todo arte lleva un mensaje. Semejante ‘crítica’ deja ver que detrás de la ‘opinión intelectual’ hay una trampa y la defensa (consciente o inconsciente) de una cultura colonizadora que no molesta a las conciencias culpables...”

Pero Valcin había elegido su camino. “Narrar la violencia social, le provocaba rabia. Es decir, él no quería aceptar lo que uno quiere ver. El quería ser el mismo: un hijo del pueblo que habla de su miseria y de sus grandes penas... Otros podían pintar flores, mujeres desnudas y otras bagatelas ‘estéticas’ para agradar a un cierto tipo de sociedad. Sin

⁶⁷ Ciertamente, en el número 149 de junio de 1976, escribió: “No tenemos miedo. Nunca tendremos miedo en esta publicación. No tenemos el derecho a tener miedo, ya que levantamos la voz en nombre de la Justicia y de la Verdad [...] Sin embargo, cada vez que comenzamos, los caciques tanto nacionales como extranjeros levantan el hacha para defender sus privilegios”. Nada menos que después de ese asesinato, Danny Laferrière, miembro del grupo, abandonó el país saliendo hacia Canadá. El escritor siempre repite que él no salió exiliado sino que huyó del país antes de ser asesinado. Precisa aún más: “Dejé Puerto Príncipe porque uno de mis amigos fue hallado en una playa, con la cabeza en una bolsa, y otro yacía en Fort-Dimanche; los tres pertenecíamos a la misma generación, la de 1953”: Dany Laferrière, “Bilan: un mort, un en prison et le dernier en fuite”, en *Chronique de la dérive douce*, Montréal, vLB Éditeur, 1994, pp. 27 y 55. Sin embargo, el escritor acogerá la figura del exiliado y hará un elogio del exilio. Véase su obra: *L'exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020.

embargo, él no quería ser humillado. Este es un derecho legítimo...” Por otro lado, Valcin se une a otros artistas de otras partes del mundo:

Cuántos hombres están hambrientos de pan, aplastados por los golpes, desnudos, lapidados, azotados, manipulados, torturados, detenidos, quemados; mientras que el artista siempre habla de la belleza de las flores y de la ternura de las almas buenas y sensibles, afirmando: “esto no me atañe”, lo que descorazonó a los pintores del Tercer Mundo. Siqueiros, Portinari, Diego Rivera y Orozco⁶⁸ finalmente entendieron que la cultura de su pueblo no es ni el pintoresco nacionalista que le gusta ver al turista ni el erotismo, o “la poesía de las cosas íntimas”, que adoran los pequeño burgueses, sino, más bien, una cultura de lucha, que debe recorrer el largo camino de la consciencia... aún en el espacio del miedo...

Entonces el camino elegido por Valcin II contrasta con el de los artistas de su generación. Varios artículos de la década de 1980 evocan y comentan la situación sociopolítica del país, critican al poder en turno a partir de sus obras.⁶⁹

ACTUALIDAD, PROBLEMAS ESTRUCTURALES Y RESONANCIA DE LA MEMORIA

El cuadro de 1979 es una obra de actualidad. Aborda un fenómeno que fue creciendo: la huída en frágiles balsas de un gran número de compatriotas rumbo a la Florida. Una circunstancia muy diferente a la migración estacional hacia República Dominicana y a Cuba, que data

⁶⁸ David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Candido Torcuato Portinari (1903-1962), Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949).

⁶⁹ Cf. Jacques Barros, “On ne pourra pas évoquer l’Haïti actuelle sans se référer à Valcin II”, en *Le Nouvelliste*, 7 mars 1980; Anonyme, “Exposition Fravrange Valcin au Cercle Martiniquais”, en *France-Antilles*, samedi 10 avril 1982; Leslie Péan, “Deux peintres, un parcours. A propos des toiles de Balcacer et Valcin II exposées en Floride. ‘L’abstraction d’un regard direct’”, en *Haïti-Observateur*, 11-18 janvier 1984; Leslie Péan, “Des toiles aux valeurs de manifestes”, en *Haïti-Observateur*, 14-21 décembre 1984; Ivan Lorge, “Une riche fin d’année”, en *Le Courrier*, du 20 au 27 décembre 1985.

de las primeras décadas del siglo xx y se intensifica durante la Ocupación del país a manos de Estados Unidos entre 1915 y 1934. Por otra parte, al desarrollar su industria turística, las Bahamas habían atraído la mano de obra haitiana.

Tras ser acogidos con los brazos abiertos en el periodo de 1952 a 1965, los inmigrantes (cuya cantidad se estima en 40 000 en 1974, es decir, el 20% de la población total del país de acogida) terminaron pagando el precio de la caída de la economía. Se convirtieron en objeto de cacerías, acompañadas de detenciones y expulsiones. La Florida se convirtió en el polo de atracción para los expulsados de las Bahamas y también para otros migrantes clandestinos. Se cree que llegaron a la Florida entre 8 000 y 10 000 a partir de 1972; cerca de 1 800 en 1978, 2 500 en 1979, 1 360 sólo en un mes de 1980, 300 solamente en un día, el 13 de abril de 1980.⁷⁰ Las travesías que duraban varios días eran, por decir lo menos, dramáticas, ya que ellos naufragaban sin medios para subsistir, con sus consiguientes saldos de ahogados o de interceptados y salvados por los guardacostas de Estados Unidos. Los ahogados se multiplicaron, dejando decenas de cadáveres en las playas de las Bahamas y la Florida. *Si jolies petites plages (Tan hermosas y tan pequeñas playas)* ironiza el escritor Jean-Claude Charles, quien investigó esta problemática en la Florida. En 1980 se registraron los puntos de embarque en los diversos departamentos del país: en Grand'Anse (Corail, Pestel, Anse d'Hainault), en el departamento del Sur (Saint-Jean du Sud), en el Noroeste (Port-de-Paix, Môle Saint-Nicolas). Fort-Liberté y las islas de La Tortue y de la Gonâve también fueron puntos de salida; incluso el departamento del Centro, desde donde salían bajando por el río Artibonite. Hasta de la capital se iban desde el muelle costero de cité Simone.⁷¹ Poco a poco el fenómeno llamó la atención de la prensa nacional. "L'émigration clandestine: un problème d'une extrême gravité" ("La emigración clandestina: un problema de gravedad extrema") titula el diario haitiano *Le Nouvelliste* en su publicación del

⁷⁰ Jacques Barros, *Haïti de 1804 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1984, t. 1, p. 144.

⁷¹ Fundada por François Duvalier en los años sesenta, la bautizó con el nombre de su esposa Simone Ovide. Después de 1986, se convirtió en *cité Soleil*, actualmente una de las favelas más grandes de Puerto Príncipe.

2 de septiembre de 1978. Sin embargo, no es hasta 1980 cuando tanto los periódicos como la radio se apropiaron de la problemática. Valcin II pintó su cuadro en 1979; lo expuso en el Instituto Francés de Haití en marzo de 1980, al mismo tiempo que traducía la tragedia “en un cuadro que de pronto, pareció ser el símbolo del Haití de los años ochenta: montones de espectros sin rostro en barcas destartadas”.⁷² Aunque para los más desfavorecidos era la situación imperante, ésta tenía que ver con los problemas estructurales del país, con su organización social, con su gobierno, al que numerosos intelectuales habían comenzado ya a cuestionar, a criticar y a denunciar, apropiándose del espacio abierto por un poder, cuya intensa propaganda se articulaba alrededor de dos lemas principales: “liberalización” y “revolución económica”.

Valcin se inscribe e inscribe su trayectoria en una perspectiva más amplia, al fijar su mirada en el ambiente que lo rodea y en la actualidad de su país. El pintor lo explica tanto en algunas entrevistas como en varias de sus obras. De acuerdo con las ideas expresadas por algunos investigadores y por numerosos militantes políticos, así como por aquellas referidas en la prensa, el artista ubica Haití en la problemática global de las relaciones Norte-Sur, tal como atestigua su obra sobre el Tercer Mundo, y asimismo sus referencias a Frantz Fanon (una de sus pinturas se titula *Los condenados de la tierra*). En otras palabras, la cuestión migratoria, al estar relacionada con las estructuras sociopolíticas del país, se engloba dentro de las relaciones capitalistas a escala mundial. El artista compartió esta visión, reflejada en muchos de los análisis del problema migratorio publicados en la época⁷³ e incluso, hasta en los que circulan hoy en día.⁷⁴ Valcin se concibe a sí mismo como artista del Tercer Mundo, lo que plasma en un cuadro titulado, precisamente, *Histoire du tiers-monde (Historia del Tercer Mundo)* (Anexo. Figura 2), tantas veces descrito por los comentaristas. Con esta obra “Valcin II trasciende las fronteras locales y hace todo un periplo”, observa Leslie

⁷² Jacques Barros, *Haiti de 1804 à nos jours, op. cit.*, p. 144.

⁷³ Véase el resumen de la situación general en Jean-Claude Icart (*op. cit.*) y el análisis que ofrece.

⁷⁴ Véase, también, Cédric Audebert, *La diaspora haïtienne. Territoires migratoires et réseaux transnationaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, entre otros.

Péan. Esta “notable pintura”, continúa Péan, “evoca toda la atmósfera de las luchas contra la Doctrina Monroe, los conflictos del Medio Oriente, las hambrunas, la injusticia, la tortura, etc. ¿Cuál fresco abarca toda América Latina, África y el Medio Oriente? Ninguno, cinco siglos de la más absoluta soledad. La suya es una abarcadora mirada de la inmensidad de los problemas del Tercer Mundo.”⁷⁵ Sin embargo, *Boat People* también trasciende las fronteras. Sólo por su tratamiento formal, de entrada sugiere la actualidad que evoca. La pintura no contiene ningún elemento que pueda ubicar, *a priori*, el tema abordado en un contexto específica y exclusivamente haitiano. La ambientación no está señalada, de todas maneras, se ubica en alta mar. El espacio, de alguna forma, es cerrado, está reducido al mínimo en provecho de un plano más amplio, se centra en el barco que se desintegra y en los personajes acorralados, que ya están en descomposición. El sol, el mar (algunas olas), la embarcación, no contribuyen para nada con la identificación de un drama haitiano. Los personajes, desprovistos de rasgos específicos, bien podrían provenir de cualquier otro lugar, de Cuba por ejemplo, que experimentó también una ola importante de emigración hacia la Florida en la misma época. O de cualquier otro lugar, de ayer y de hoy. La construcción formal de la pintura le otorga un poder de evocación que trasciende el momento y las circunstancias de su creación. La obra habla, incluso, del reciente crecimiento de la emigración en Haití y de las tragedias que ésta conlleva: las embarcaciones a la deriva, interceptadas⁷⁶ y las deportaciones masivas al país, de aquellos provenientes de República Dominicana⁷⁷ o de Chile,⁷⁸ ya que en los

⁷⁵ Leslie Péan, “Deux peintres, un parcours...”, *op. cit.*

⁷⁶ “Haïti-Bahamas: 185 ‘Boat-People’ haïtiens arrêtés au large de ‘Little Inagua’”, titre *Haïti-Libre*, le 23 décembre 2019.

⁷⁷ El Grupo de Apoyo a los Repatriados y Refugiados (GARR) señala que hay más de 6 000 repatriados por mes en Haití. Wisly Bernard Jean-Baptiste, “Haïti-République dominicaine: en moyenne, plus de 6 000 personnes rapatriées par mois en Haïti, selon le GARR”, en *Le National*, mardi 24 au jeudi 26 décembre 2019.

⁷⁸ El regreso voluntario apareció, por primera vez, en 2018. Hadson A. Albert, “Un avion transportant 176 Haïtiens revenant du Chili, prêts à décoller”, en *Loop Haïti*, 7 novembre 2018.

últimos años se abrió una nueva ruta migratoria hacia los países latinoamericanos. La pintura de Valcin II también está en consonancia con tragedias semejantes, que desde hace algunos años tienen lugar en el Mar Mediterráneo. El cuadro resiste la confrontación con fotografías de migrantes haitianos ahogados o salvados en el mar, tomadas aquí y allá, incluso con las de migrantes provenientes de África y el Cercano Oriente, que intentan llegar a Europa, vía el Mediterráneo. Al artista le interesa recordar la recurrencia de este tipo de tragedias. Su vigencia es tanto o más poderosa que el fenómeno migratorio actual, y tan intensa en muchos rincones del planeta, que pensadores como Achille Mbembe se preguntan si no estamos entrando a una nueva era de desplazamientos masivos de población.

Por otro lado, la pintura hace eco de un periodo específico en estos desplazamientos, desde la perspectiva del artista, favorable al Tercer Mundo, cuya comprensión global de la situación del país se remite al fenómeno histórico de la trata negrera y la esclavitud como base de las sociedades caribeñas actuales. La relación entre los dos fenómenos, distantes en el tiempo uno de otro, se plantea en el poema de Anthony Phelps “Même le soleil est nu” (“Hasta el sol está desnudo”) (en el poemario homónimo):⁷⁹

“Hombres sin complicidad en el amanecer caribeño
 En sus embarcaciones de esperanza se juegan el todo por el todo
 Y, al ser negreros de ellos mismos,
 pasan de una esclavitud a otra
 Así, arriban a la tierra firme de la arrogancia.”

Jean-Claude Icart tomó este verso y, atinadamente, lo puso como epígrafe de su libro; de allí sacó su título *Négriers d'eux-mêmes* (*Negreros de ellos mismos*). El subtítulo precisa: *Essai sur les boat people haitiens de Floride* (*Ensayo sobre los boat people haitianos de Florida*). En ese estudio, el autor describe la organización de las travesías a lo largo de todas sus etapas. Si en un primer momento los propios campesinos

⁷⁹ Anthony Phelps, *Même le soleil est nu*, Montréal, Nouvelle Optique, 1983.

construían sus lanchas, con el correr del tiempo los “inversionistas” (con frecuencia empleados de la administración pública, autoridades y personas cercanas al poder) tomaron la estafeta, inaugurando así la era de los *kannté*:

Quando hablamos de *kannté*, nos referimos a verdaderos negreros, a barcos mercantes cuya cala ha sido especialmente modificada para transportar decenas de refugiados. Su cargamento humano es transferido a un pequeño velero o a una lancha de motor, que ha sido remolcada a lo largo de toda la travesía, una vieja táctica utilizada por los contrabandistas y, algunas veces, también por los *kannté* al acercarse a las costas estadounidenses. Estos barcos mercantes pueden realizar el viaje en menos de una semana y su número aumenta sin cesar. “En 1981, solamente entre Port-de-Paix y Cap-Haïtien se podían contar de 50 a 60 embarcaciones de este tipo, cada una podía transportar hasta más de 100 personas por travesía.”⁸⁰

La organización de la travesía nos trae a la memoria los barcos negreros. Recordemos que la Travesía Atlántica y el llamado Middle Passage fueron fundamentales en la fase mercantilista del desarrollo del capitalismo,⁸¹ en la cual el tráfico negrero proveía una mano de obra abundante y gratuita, que hizo fructificar la economía de plantación. Desde este punto de vista, la evocación de Clitandre del *Radeau de la méduse* (famosa pintura de Théodore Géricault, realizada entre 1818 y 1819), a propósito del cuadro de Valcin, cobra total sentido, más allá de cualquier consideración posible de parte del crítico. Por otro lado, Bruno Chenique argumenta que la pintura es “una alegoría de

⁸⁰ Icart, *op. cit.*, p. 59. La última frase es una cita de Alex Stepick, 1982, p. 11.

⁸¹ Immanuel Wallerstein, *Le système du monde du xve siècle à nos jours*, tome II, *Le mercantilisme et la consolidation de l'économie-monde européenne (1600-1750)* [1980], traduit de l'anglais par Claude Markovits. Paris, Flammarion, 1984. Existe traducción al español de esta obra: *El moderno sistema mundial II*, tomo II, *El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea 1600-1750*, México, Siglo XXI Editores, 2017 (NT).

Santo Domingo⁸². Otras pinturas inspiradas por el mismo tráfico y sus posteriores tragedias, aunque lejanas en el plano formal, constituyen un conjunto visual perteneciente a una misma familia semántica. Podemos citar, entre otras: *Slavers throwing overboard the Dead and Dying – Typhoon coming on* (1840) de J. M. W. Turner (1775-1851). Esta familia de pinturas no ha dejado de enriquecerse. Experimentó una significativa expansión en el contexto de la reactivación de la memoria de la trata y la esclavitud,⁸³ por lo menos desde la década de 1990. El motivo del barco negrero fue, abundantemente, retrabajado, a menudo, a partir de esquemas (plano y corte transversal) del barco Brookes de Liverpool, difundido por los abolicionistas ingleses de finales del siglo XVIII. Se vuelven a mostrar los cuerpos de los cautivos, amontonados en exiguos espacios, cuyas descripciones vuelven a hablar de las catastróficas condiciones sanitarias, de los a menudo elevados porcentajes de muertos, de los cadáveres arrojados al mar y, también, de las revueltas y otras formas de resistencia, algunas veces de los naufragios.⁸⁴ Pensamos en artistas tan diferentes como: Willie Cole (1955) (*Presto*, 1990; *Stowage*, 1997; *Unmasked Journey*, 1999), Romuald Hazoumè (1962) (*La bouche du roi*, 1997)⁸⁵ e, incluso, Yinka Shonibare (1962) (*Nelson's Ship in a Bottle*, 2007; *La Méduse*, 2008). También los artistas haitianos, notablemente los que han ido evolucionando fuera del país, han trastocado y retrastocado la problemática de la trata y la travesía, en la cual el motivo del barco continúa siendo central, con frecuencia en relación con la migración actual; incluso, en relación con su propia experiencia de migrantes o de descendientes de migrantes. Varias obras de Marie-Hélène Cauvin (1951) se inscriben

⁸² Bruno Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris, Lienart Éditions; Chalon-sur-Saône, Musée Denon, 2020, pp. 156-189.

⁸³ *Cf.*, entre otros, Carlo A. Célius (director), *Création plastique, traites et esclavages*, número thématique des *Cahiers des Anneaux de la mémoire*, núm. 12, 2009.

⁸⁴ Véase Marcus Rediker, *A bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite* [2007], traduit de l'anglais par Aurélien Blanchard, Paris, Seuil, 2013.

⁸⁵ Concebida en 1997, la pintura se presentó en la Menil Collection (Houston) en 2005 y, en 2006, para la apertura del *Musée du Quai Branly*; en esta última ya había sufrido transformaciones.

o pueden inscribirse en esta perspectiva, entre otras: *La nef des fous* (1995), *Aller simple* (2001), *Survivance du passé 1* (2000) (Anexo. Figura 3), *Île à la dérive* (2002), *Vers un destin insolite sur les flots bleus de la mer des Antilles* (2002) (Anexo. Figura 4) y *Destinées* (2007). Edouard Duval Carrié (1954) hizo una serie de pinturas sobre la migración, aunque el tema y los motivos asociados son recurrentes en toda su trayectoria, como lo atestiguan las siguientes obras: *Le retable des neuf esclaves* (1989), *La destruction des Indes*, *Le départ* (1996), *La traversée* (1996) (Anexo. Figura 5), *Embarquement pour la Floride* (1997), *La calebasse magique* (1997), *Le débarquement à Miami Beach* (1997), *La migration des bêtes*, *Hommage à Edward Hicks* (1999) (Anexo. Figura 6), *Migration sous protection d'Aïda la Flambo* (2000), *Le Passage pour Hero* (2003), *Le Monde des Ambaglos* (2003), *Le grand départ* (2004), *Dambalah le Passeur* (2004), *Le monde moderne* (2004), *Migration des esprits* (installation 2005), *Mémoire sans histoire* (2009) (Anexo. Figura 7), etc.

Por su parte, Rejin Leys (1966) se inclinó por la cuestión de los *boat people*, tal como se presentó a principios de los años noventa,⁸⁶ incluso en Haití, varios artistas también abordaron el tema en la misma época. Por otro lado, a fines de la década de 1970, Valcin no era el único en tratarlo. Por ejemplo, Ralph Allen (1952) lo plasmó en una pintura que se expuso en 1979 en la galería Marrassa. Una reproducción de la obra se encuentra en el libro de Gérald Bloncourt y Marie-Josée Nadal-Gardère *La peinture haïtienne*, publicado en 1986, por la editorial Nathan. Interrogado sobre su creación, el artista explica:

En esta época, los fines de semana yo frecuentaba el mar en Délugé. Me encontraba frente a una playa, de la que partían muchos veleros con los *boat people* hacia Miami. Algunos se habían ahogado en el mar. Un día que estábamos allí, vimos gente meterse desordenadamente al mar para alcanzar la embarcación, que estaba a algunos metros de la orilla. Un anciano en

⁸⁶ Jerry Philogene, "Visual Narratives of Cultural Memory and Diasporic Identities: Two Contemporary Haitian American Artists", en *Small Axe* 16 September 2004, pp. 84-99.

la playa me dijo que era una travesía clandestina. Yo preparaba la exposición para la Galería Marassa [...] fue la obra maestra de la exposición [...] Estaba en plena entrada.⁸⁷

El mismo Valcin II estaba interesado en la temática antes de 1979, tal como lo atestigua *L'Exode* (Anexo. *Figura 8*), pintada en 1975, y la que llamó la atención de Roger Gaillard en la exposición de 1977.

Señalemos, ahora, las tres pinturas que, personalmente, me gustaron más, escribe el crítico. Ustedes mismos escogerán. La primera, al representar el éxodo de los haitianos hacia el milagro de las grandes ciudades en el extranjero, las dos culturas están a un lado y otro de una diagonal y se ve cruzar la línea, con un paso apresurado, a la juventud nacida de una tierra fértil, al abandonarla empobrecida, dejan a sus padres cadavéricos.⁸⁸

El mismo esquema de composición, el mundo de salida, por un lado, y el universo de llegada ansiado o soñado, por el otro, es aprovechado por Duval Carrié en muchos de sus cuadros sobre la migración. En la pintura de 1979, Valcin II trata el tema de manera muy diferente. El acento está puesto en el barco y sus ocupantes. Es momento de evocar una obra anterior de otro artista, con el propósito de comprender mejor la diferencia en las propuestas. Fue pintada por Rigaud Benoît (1911-1986) en 1965 y se reprodujo en el libro de Bloncourt y Nadal-Gardère ya citado, en el que aparece con el nombre de *Boat-People*. Nos gustaría saber si se trata de un título otorgado, *a posteriori*, por el mismo artista, por los autores del libro o por la o el propietario de la pintura. Sea como sea, la pintura representa un naufragio. La embarcación colisiona con un arrecife y se despedaza. De los ocho personajes a bordo, tres, las mujeres, es visible que no están en condiciones de ponerse de pie, mientras que los otros cinco, uno de ellos una mujer, están acorralados. Parado, haciendo señales, un hombre en la parte de atrás del barco, ondea una bandera roja, hacia una embarca-

⁸⁷ Respuesta de Ralph Allen a un correo que yo le había enviado previamente, recibida el 18 de enero de 2017.

⁸⁸ Roger Gaillard (con el pseudónimo de Piment Doux), "Etonnante exposition Valcin", en *Le Nouveau Monde*, mercredi 22 octobre 1975.

ción vislumbrada en el horizonte; otros dos parados en el lado derecho intentan recuperar un cajón lleno de frutas y otras mercancías, que se cayó del barco y flota alrededor. A su lado, una mujer de rodillas, ¿acaso es la propietaria del cajón? Con los brazos abiertos, parece expresar su angustia, presumiblemente evocando un espíritu. Se sabe que “el mar, su fauna y su flora, así como las embarcaciones que lo surcan y quienes viven de sus recursos, están bajo [la] jurisdicción” de Agwe⁸⁹. Este *lwa* (espíritu vodú) “es el protector de los marinos y a él se dirigen en momentos de peligro.”⁹⁰ En general, para honrarlo, se ofrece una pequeña embarcación o un transbordador cargado de comida. ¿El naufragio se debió a un incumplimiento con este *lwa*? Pero a lo lejos, frente a la mujer implorante, es el espíritu marino Lasirèn (La Sirena) que emerge de las aguas. En la pintura abundan detalles que vale la pena destacar y comentar. Salta a la vista que estamos lejos de la apuesta de Valcin, aun cuando no hay que descartar la posibilidad de que él haya visto la pintura y se haya inspirado en ella. Asimismo, apuntamos que las escenas marítimas fueron ampliamente representadas por los pintores. El mismo Valcin pintó algunas, una en 1971 y, la otra, en 1973. El cuadro de 1971 muestra, a partir de una detallada perspectiva el interior mismo de un barco, de tal manera que él ocupa la mayor parte del espacio pictórico. La embarcación parece ser grande, especialmente porque una pequeña canoa está frente a él, en un primer plano a la derecha y, al mismo tiempo, transporta a un gran número de personas paradas, sentadas y acostadas, quienes se involucran e interactúan. No estamos delante de una muchedumbre homogénea de individuos que se apretujan, conmocionados. El ambiente es tranquilo, distendido y los individuos se dejan llevar. Aquí, hagamos el ejercicio de colocar el barco en una diagonal, que tiende a ocupar toda la pintura, en la que se intenta mostrar lo que pasa allí, así como las interacciones entre los

⁸⁹ Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien* [1958], Paris, Gallimard, 1984, p.89.

⁹⁰ Por ejemplo, con el siguiente canto: «Señor Agoué ¿en dónde estás?/ ¿no te das cuenta de que estoy en el arrecife?/Agoué-taroyo ¿en dónde estás?/ ¿No ves que estoy en pleno mar? Tengo un remo en la mano/ No puedo volver atrás, ya voy adelante, no puedo regresar/ Agoué-taroyo ¿en dónde estás?/ ¿no te das cuenta que estoy en el arrecife?». *Ibidem*, p. 90.

ocupantes. Un cuadro más antiguo también llama la atención. Data de 1966. El artista todavía está en sus comienzos. Esta curiosa pintura lleva, entre otras inscripciones, la siguiente: “*Il est ressuscité*” (“Él resucitó”). Dos árboles deshojados cierran la composición a un lado y otro de la pintura. Están unidos por una misma rama, formando con sus troncos y sus raíces curvas, un espacio oval cerrado. Este último está dominado por un cielo azul, que lo hace resaltar y está ocupado por una multitud de mujeres, precisamente vendedoras, así que podemos adivinar los canastos llenos de frutas en un primer plano. Los personajes están agachados. Sin entrar en detalle en cuanto a la interpretación de la pintura, podemos decir que evoca el deslumbramiento de aquellos que han estado alrededor de la tumba de Cristo después de su resurrección. Lo importante para nosotros es la construcción de la pintura: el ambiente inmediato indefinido, en todo caso, difícil de ubicar, la delimitación del espacio donde se lleva a cabo la escena, la colocación de una muchedumbre homogénea, unida por sus gestos y actitudes. Una pintura de 1967 aclara el punto, ya que los personajes son colocados, de forma explícita, en una iglesia. Este tipo de composición también nos remite a varios cuadros de Gérard Valcin, cuyos personajes están arrodillados formando un círculo. Todas estas referencias atestiguan sus búsquedas, cuyo resultado fue la organización formal de la pintura de 1979. También muestran, sobre todo si se piensa en el cuadro titulado *Exode* (1975) (Anexo. *Figura 8*), que el artista no superó las etapas de manera continua. La comparación con los dos cuadros mencionados, el del propio artista y el de Benoît Rigaud, permite apreciar mejor el camino recorrido hasta llegar a la tesis de *Boat-People*.

En medio de la nada, una frágil balsa se despedaza. Acaba de colisionar con un arrecife o con otro barco, a menos que el mal tiempo la haya destrozado. Especialmente, porque está sobrecargada y los restos de las personas sugieren una larga deriva, sin medios para subsistir y sin ayuda. En esta esta sombría atmósfera, en la que el sol todavía brilla a lo lejos, la embarcación está siempre, literalmente, perdida. Vista de frente, ella realmente se deshace en el sentido de la navegación, con un sol que ya se está ocultando. La luz a punto de apagarse permite

percibir las siluetas y los espectros transformados por la desesperanza, anunciando su inevitable fin, al ser tragados por el mar.

Numerosos migrantes han sobrevivido o escapado de tan trágico final, entre los que podemos contar los que forman la diáspora haitiana, estimada en un rango que va de los 1.5 a los 3.5 millones, incluyendo a los descendientes de tercera generación.⁹¹ En ella se encuentran artistas que se asumen como haitianos y que trabajan en sintonía con los creadores que se desarrollan en el país. Así, ellos participan en la formación de un nuevo panorama artístico que se constituyó a partir de la década de 1990 y cuyos contornos no se limitaban a las fronteras nacionales.⁹² El terreno artístico no es el único afectado por esta situación, como lo atestigua el ministerio creado para los haitianos que viven fuera del país. Desde la década de 1970, la transferencia de remesas es un componente importante de la economía haitiana. Ellas representaron el 5% del PNB en 1970. “Alain Turnier estima los fondos, provenientes solo de los Estados Unidos, en 60 millones de dólares durante 1974-1975 y en 80 millones para el siguiente año. Se trata sólo de los fondos contabilizados por el Banco Nacional, no incluye los cheques enviados por correo.”⁹³ En 2018, según el Banco Mundial, estos envíos de dinero alcanzaron la cantidad de 2 986 millones (más del 9.7% en relación con lo enviado en 2017), lo que representa el 30,7% del Producto

⁹¹ Cantidad referida por la Organización Internacional de las Migraciones (OIM), el Fondo de las Naciones Unidas para la población (UNFPA) y la Organización Nacional de la Migración (ONM), el 18 de diciembre de 2019, durante la celebración del Día Internacional de los Migrantes en Puerto Príncipe. Wisly Bernard Jean-Baptiste, “Journée internationale des migrants: entre 1.5 et 3.5 millions de migrants haïtiens en terre étrangère”, en *Le National*, jeudi 19 décembre 2019.

⁹² Cf. Carlo A. Célius, “Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d’Haïti”, en *Gradhiva*, núm 21, 2015, pp. 104-129.

⁹³ Barros, *op. cit.*, t. 1, p. 147.

Interno Bruto (PIB) del país.⁹⁴ Quizá sea el geógrafo Georges Anglade quien mejor ha calibrado la importancia que ha adquirido la diáspora para el país.

Las múltiples y variadas conexiones, creadas a todos los niveles por nuestros dos grupos, atravesaron por diferentes etapas. Primero fue kamoken para los opositores al régimen de Duvalier, pero rápidamente los exiliados se reunieron con los emigrantes hasta constituir, poco a poco, una diáspora. Cuando ellos llegaron a ser un millón de expatriados y, luego, ese millón comenzó a dar voz a los que no la tenían en el terreno político y ese millón empezó a enviar miles de millones de dólares al año, más que toda la ayuda extranjera de todos los que se decían donantes, entonces se pudo hablar de un “Décimo Departamento”, que venía a completar los otros nueve que había en el país.⁹⁵

Pero, entonces, a medida que evolucionaba el fenómeno, nos dimos cuenta de que la creación de las famosas clases medias haitianas, con las que soñaban todas las ideologías de mediados de la década de 1940, se habían constituido, efectivamente, en el Décimo Departamento, que comprendía al 20% de la población, es decir, cerca de 2 millones de haitianos; de hecho, se trataba de unas sólidas clases medias conformadas por técnicos, profesionistas, empleados de cuello blanco, sectores medios en el ámbito público y privado, médicos, profesores y un millón de alumnos en las escuelas.⁹⁶

⁹⁴ Patrick Saint-Pré, “Banque mondiale: les transferts d’argent vers Haïti en nette hausse par rapport à 2017”, en *Le Nouvelliste*, 11 avril 2019; Anonyme, “Haïti-Diaspora: Les transferts en Haïti, ont représenté plus de 30.7% du PIB en 2018”, en *Haïti Libre*, 14 avril 2019.

⁹⁵ Sería el 11, ya que después se creó un nuevo Departamento en el país.

⁹⁶ Georges Anglade, “Bals, Festivals, Carnavals... Nouveaux marchés culturels et classes moyennes” (mardi 24 juillet 2007, p. 18-19), en *L’Hédo de Georges Anglade 2007-2008. Chronique d’une espérance*, Port-au-Prince, L’imprimeur II, 2008, p. 19. Véase también Joseph J. Lévy, *Entretiens avec Georges Anglade. L’espace d’une génération*, Montréal, Liber, 2004; Georges Anglade, *Le secret du dynamisme littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Editions de l’Université d’État d’Haïti, 2010.

Una vez señalado lo anterior, vale la pena decir que los problemas planteados por la emigración continúan siendo objeto de debate al interior del país; asimismo, las formas de relación entre Haití y su diáspora. Los dramas relacionados con los éxodos masivos siguen siendo preocupantes y nos remiten al cuadro de Valcín II. Así, no podemos dejar de pensar en el poder de atracción que ejerce la migración, de la que fue presa el mismo artista. No olvidemos que, frente a las dificultades que encontró meses después de la apertura de su espacio para exposiciones en 1983, concibe la idea de emigrar con el propósito de “sobrevivir con dignidad”. Entonces, la pintura *Boat People* está en el centro de sus reflexiones y de su desarrollo, puesto que necesitó decidirse a venderla, quizá en el extranjero y a un extranjero, aunque él esperaba que se quedara en Haití y formara parte de su patrimonio artístico. El poder de atracción que continua ejerciendo el fenómeno migratorio en el país obliga a volver a discutir sus problemas, sus vulnerabilidades y sus inmovilidades. La artista plástica Tessa Mars (1985) se ha dado cuenta de esto y se interroga al respecto:

Por ejemplo, hace tiempo que me pregunto por la relación con el imaginario que se refleja en los vehículos de transporte público en Haití. Lo que más me interesa es la representación de lo extranjero o de otro lugar, ya sea el paraíso, Estados Unidos, o cualquier lugar fuera del país donde las cosas son mejores, donde hay dinero, donde la gente se divierte. Me pregunto qué dice sobre nuestra percepción del país, sobre nuestros sueños, sobre nuestro deseo de futuro. Me interesa porque la mayoría de la gente pretende salir del país; ahora la gente se va a Chile, a Brasil. ¿Qué vínculos pueden establecerse entre las imágenes transmitidas en el *tap-tap*, la representación del mundo exterior que se emite y las salidas que se observan? ¿Son estas imágenes un síntoma?⁹⁷

⁹⁷ Carlo A. Célius y Tessa Mars, “Tessa Mars s’entretient avec Carlo A. Célius/ Carlo A. Célius interviews Tessa Mars”, en *Tessa Mars. Île Modèle, Manman Zile, Island Template*, Port-au-Prince, Le Centre d’art – Haïti; Paris, Naima, 2019, p. 121.

Si bien estas cuestiones están vinculadas con *P(r)aying for the Visa* (2017) (Anexo. *Figura 9*) y con la serie homónima, la artista, marcada por su encuentro con una inmigrante haitiana en Aruba durante una residencia,⁹⁸ se plantea otras creaciones vinculadas al fenómeno migratorio:

Estoy pensando en un trabajo para el que estoy empezando a recopilar documentos visuales y audiovisuales que la gente de la diáspora comparte en WhatsApp, clips; a veces momentos de violencia, ya sea en la República Dominicana o en Chile. [...]. Quiero hablar de esta experiencia haitiana del mundo. Sería como un mapa del mundo según Haití. ¿Dónde estamos? ¿Qué hacemos fuera del territorio nacional?⁹⁹

Esta preocupación es similar a la del geógrafo Georges Anglade, que ha diseñado un mapa de las migraciones haitianas,¹⁰⁰ y reitera que el reto de Haití pasa necesariamente por tener en cuenta su nuevo horizonte espacial, que va más allá de la tercera parte de la isla.

REFERENCIAS

Albert, Hadson A., “Un avion transportant 176 Haïtiens revenant du Chili, prêts à décoller”, en *Loop Haïti*, 7 novembre 2018.

Anglade, Georges, *L'Hebdo de Georges Anglade 2007-2008. Chronique d'une espérance*, Port-au-Prince, L'imprimeur II, 2008.

⁹⁸ “El último post de mi página web es sobre un trabajo que hice en Aruba. Se trata de cómo allí conocí a una mujer haitiana; ella estaba limpiando la residencia donde me alojaba. Se trata de cómo nos conocimos, de cómo eso me pareció extraño. Como haitiana, yo utilizaba el espacio de una manera determinada, mientras que ella, también haitiana, lo utilizaba de otra manera. Conté cómo hice la obra a partir de ese encuentro.” *Ibidem*, p. 122.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 133.

¹⁰⁰ Georges Anglade, *L'Hebdo de Georges Anglade 2007-2008... op. cit.*, p. 9.

Anglade, Georges, *Le secret du dynamisme littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Editions de l'Université d'État d'Haïti, 2010.

Anonyme, "Exposition au parc floral de la Martinique", en *France-Antilles*, 31 mai 1980.

Anonyme, "Exposition Fravrange Valcin au Cercle Martiniquais", en *France-Antilles*, samedi 10 avril 1982.

Anonyme, "Haïti-Bahamas: 185 'Boat-People' haïtiens arrêtés au large de 'Little Inagua'", en *Haïti-Libre*, 23 décembre 2019.

Anonyme, "Haïti-Diaspora: Les transferts en Haïti, ont représenté plus de 30.7% du PIB en 2018", en *Haïti Libre*, 14 avril 2019.

"Au PLM Arawak: Exposition de peintures haïtiennes de type 'naïf' et 'moderne' du 24 de mai au 7 juin", en *Week-End-Magazine*.

Antonin, Arnold, *Le Miroir brisé de Valcin II*, Port-au-Prince, Le Centre Pétion Bolivar, DVD, 24 min., 2013.

Audebert, Cédric, *La diaspora haïtienne. Territoires migratoires et réseaux transnationaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Augustin, Gary, "Le cri perpétué", en *Le Nouvelliste*, 11 et 12 avril 1983.

Barros, Jacques, *Haïti de 1804 à nos jours*, tom. I, Paris, L'Harmattan, 1984.

Barros, Jacques "On ne pourra pas évoquer l'Haïti actuelle sans se référer à Valcin II", en *Le Nouvelliste*, 7 mars 1980.

Bloncourt, Gérald y Nadal-Gardère, Marie-Josée, *La peinture haïtienne/Haitian Arts*, Paris, Nathan, 1986.

Célius, Carlo A., (director), *Création plastique, traites et esclavages*, numéro thématique des *Cahiers des Anneaux de la mémoire*, núm. 12, 2009.

Célius, Carlo A., “Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d’Haïti”, en *Gradhiva*, núm 21, 2015, pp. 104-129.

Célius, Carlo A. y Tessa Mars, “Tessa Mars s’entretient avec Carlo A. Célius/ Carlo A. Célius interviews Tessa Mars”, en *Tessa Mars. Île Modèle, Manman Zile, Island Template*, Port-au-Prince, Le Centre d’art - Haïti; Paris, Naima, 2019, pp. 117-141.

Charles, Jean-Claude, *De si jolies petites plages*, Québec, Mémoire d’encrier, 2016 [1982].

Charles, Etzer, *Le pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours*, Paris, ACCT-Karthala, 1994.

Clitandre, Pierre, “Les harmoniques de Valcin 11”, en *Le Nouvelliste*, 1997.

Clitandre, Pierre, “Social, racial et merveilleux”, en *Le Petit samedi soir*, núm. 266, 25 novembre - 1 décembre 1978.

Clitandre, Pierre, “Valcin: un drame intérieur”, en *Petit Samedi Soir*, 27 septembre - 30 octobre 1975.

Desquiron, Lilas, “Ronald Mevs ou le refus de marcher à la file indienne”, en Jacinthe Vorbe Zéphir y Micheline Vorbe (editores), *Ronald Mevs. Mutations. 40 ans de création*, Genève, Editions Notari; Port-au-Prince, Editions 2 Emmeline, 2015.

Dominique, Jean, Valcin II, interview de Jean Dominique, Radio Haïti Inter, 1er mars 1980. Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives.

Dorimain, Martin Guiton, “Valcin II, une révélation”, *1804*, semanario politico-social, 19-24 mars 1977.

Dumas, Pierre-Raymond, “Valcin II ou la palette ‘journalistique’”, *Le Nouvelliste*, 24 avril 1983.

Gaillard, Roger (con el pseudónimo de Piment Doux), “Etonnante exposition de Valcin”, en *Le Nouveau Monde*, 22 octobre 1975.

Gaillard, Roger, “Le hurlement de Valcin”, en *Le Nouveau Monde*, 7 février 1977.

Grimb, Chantal, “Réflexions sur l’Art. L’Art et la Philosophie”, en *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1975.

Hérard, Jean-Robert, *Le temps des souvenirs. Le mouvement démocratique en Haïti 1971-1986*, Port-au-Prince, Collection chroniques d’antan, 2005.

Icart, Jean-Claude, *Négriers d’eux-mêmes. Essai sur les boat people haïtiens en Floride*, Montréal, Les Editions du CIDIHCA, 1987.

Jean-Baptiste, Wisly Bernard, “Haïti-République dominicaine: en moyenne, plus de 6 000 personnes rapatriées par mois en Haïti, selon le GARR”, en *Le National*, mardi 24 au jeudi 26 décembre 2019.

Jean-Baptiste, Wisly Bernard, “Journée internationale des migrants: entre 1.5 et 3.5 millions de migrants haïtiens en terre étrangère”, en *Le National*, jeudi 19 décembre 2019.

Laferrrière, Dany, “Bilan: un mort, un en prison et le dernier en fuite”, en *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB Éditeur, 1994.

Laferrrière, Dany, *L'exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020.

Lahens, Wébert, “Les icônes de l’Ecole de la beauté chez Nader”, en *Le Nouvelliste*, 30 novembre 2017.

Lahens, Wébert, “Quand la peinture haïtienne emprunte la voie moderne. Exposition des œuvres de Jean René Jérôme, Simil et Valcin II”, en *Le Nouvelliste*, samedi 25 et dimanche 26 novembre 1978.

Lahens, Wébert, “Survivre dans la dignité”, en *Le Nouvelliste*, novembre 1983.

Lahens, Wébert, “Valcin que j’ai connu”, en *Le Nouvelliste*, 30 avril 2018.

Large, Ivan, “Une riche fin d’année”, en *Le Courrier*, du 20 au 27 décembre 1985.

Le Petit samedi soir, núm. 183, 26 février - 3 mars 1977.

Lerebours, Michel Philippe, “Bernard Séjourné, Jean-René Jérôme ou la quête de la beauté”, en *Double résonance. Bernard Séjourné y Jean-René Jérôme*, catalogue d’exposition, musée d’art haïtien du collège Saint-Pierre, Port-au-Prince, 1997.

Lerebours, Michel-Philippe, *Haïti et ses peintres de 1804 à 1980. Souffrances et espoirs d’un peuple*, tom. II, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989.

Leroy, Georges Owen, “Valcin II à l’Institut français”, en *Le Nouveau Monde*, 3 février 1977.

Lévy, Joseph J., *Entretiens avec Georges Anglade. L'espace d'une génération*, Montréal, Liber, 2004.

Magloire, G., "Valcin II une nouvelle étape de la peinture haïtienne", en *Le Petit samedi soir*, núm. 116, 4-10 octobre 1975.

Métraux, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1984 [1958].

Mirville, Ernest, "Valcin II: un enfant du pays", en *Le Nouvelliste*, novembre 1980.

Montas, Michèle, "Picto-Epique", en *Le Nouvelliste*, 11 février 1977.

Montas, Michèle, "Valcin II ou le livre de notre âme", en *Le Nouvelliste*, 28 janvier 1977.

Péan, Leslie, "Des toiles aux valeurs de manifestes", en *Haïti-Observateur*, 14-21 décembre 1984.

Péan, Leslie, "Deux peintres, un parcours. A propos des toiles de Balcacer et Valcin II exposées en Floride. 'L'abstraction d'un regard direct'", en *Haïti-Observateur*, 11-18 janvier 1984.

Phelps, Anthony, *Même le soleil est nu*, Montréal, Nouvelle Optique, 1983.

Philogene, Jerry, "Visual Narratives of Cultural Memory and Diasporic Identities: Two Contemporary Haitian American Artists", en *Small Axe* 16 September 2004.

Rediker, Marcus, *A bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite* [2007], traduit de l'anglais par Aurélien Blanchard, Paris, Seuil, 2013.

- Romain, Pascale, *Création picturale en Haïti et créolisation. Études de cas: Jean-René Jérôme et Jacques Gabriel*, Montréal, Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2017.
- Roumain, Jacques, *Œuvres complètes*, édition critique coordonnée par Léon-François Hoffmann, Nanterre, ALLCA XX, 2003; nouvelle édition critique coordonnée par Léon-François Hoffmann y Yves Chemla, Paris, CNRS éditions, 2018.
- Saint-Pré, Patrick, “Banque mondiale: les transferts d'argent vers Haïti en nette hausse par rapport à 2017”, en *Le Nouvelliste*, 11 avril 2019.
- Séide, Martial, “Des ateliers Valcin II à l'Institut haïtiano-américain”, en *Le Nouveau Monde*, vendredi 15 avril 1983.
- Stebich, Ute (editor), *Haitian Art*, New York, The Brooklyn Museum, 1978.
- Thadal, Roland, “Ballade à trois”, en *Le Nouveau Monde*, 28 novembre 1978.
- Valcin II, “Note de presse Art-Expo-Valcin II et Académie des arts Valcin II”, document issu des archives personnelles de l'artiste.
- Valcin II, interview de Jean Dominique, Radio Haïti Inter, 1er mars 1980. Duke University Libraries, Digital Repository, Radio Haiti Archives.
- Wallerstein, Immanuel, *Le système du monde du xve siècle à nos jours*, tome II, Le mercantilisme et la consolidation de l'économie-monde européenne (1600-1750) [1980], traduit de l'anglais par Claude Markovits. Paris, Flammarion, 1984.