

A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam

A. JAMES ARNOLD
University of Virginia

RESUMEN

El artículo analiza el concepto de negritud en la obra poética de Aimé Césaire y su relación cultural con intelectuales europeos y caribeños, especialmente con el pintor cubano Wifredo Lam, cuya convergencia artística y personal duró más de cuatro décadas. A partir de composiciones de Aimé Césaire como el poema «A África», dedicado a Lam, y su análisis a la luz de cuadros como «La jungla,» Arnold analiza la representación del continente africano en el imaginario poético de Aimé Césaire.

Palabras clave: Aimé Césaire, Wifredo Lam, África, Caribe.

ABSTRACT

The article analyzes the concept of *négritude* in the poetry of Aimé Césaire, and the cultural relations of Césaire with European and Caribbean intellectuals, especially with the Cuban painter Wifredo Lam, whose artistic and personal friendship lasted over four decades. Based on Césaire's poem «To Africa,» a poem dedicated to Lam, Arnold analyzes the representation of the African continent in Césaire's poetic imaginary.

Keywords: Aimé Césaire, Wifredo Lam, Africa, Caribbean.

La invención de África se ha convertido en un término familiar desde que V. Y. Mudimbe lo usara como título del libro *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (1988), tenido en gran estima desde su publicación. En términos generales Mudimbe analizó las categorías, paradigmas, y prejuicios que sentaron las bases de la historiografía y antropología de los africanistas del periodo colonial. Pocos años después, Vera Kutzinski argumentó de manera convincente en *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism* (1993) que Oswald Spengler y Leo Frobenius tuvieron un papel crucial en la formulación de una concienciación diaspórica afro-cubana a partir de la década de 1920 (150)¹. Aún se desconoce en toda su totalidad el papel protagónico e inesperado que des-

empeñó en La Habana el grupo de Fernando Ortiz en el lanzamiento de la carrera poética de Aimé Césaire durante la Segunda Guerra Mundial. Es más, la invención de África en el Caribe no estuvo limitada a la gente de ascendencia europea. Los movimientos de concienciación diaspórica africana a lo largo del archipiélago estaban de igual modo ocupados en la construcción de un «África» para sus propios fines —sin duda, opuesta al «África» de los colonialistas— pero no necesariamente por ello fundada sobre una base más sólida. De hecho, algunos de los más destacados intelectuales caribeños de mediados del siglo XX en su comprensión de esta construcción de «África» le deben mucho a sociólogos en la actualidad desacreditados, cuyas obras eran lectura habitual en el periodo de entreguerras.

A. James Arnold

Profesor Emérito y fundador de los programas de Literatura Comparada y de Estudios del Nuevo Mundo de la Universidad de Virginia. Ha sido puestos de profesor visitante en las universidades de París, Leiden, Postdam, así como de investigador visitante en Trinity College, Cambridge, y en la Universidad de Queensland, Australia. Ha recibido becas de investigación de la National Endowment for the Humanities, Fulbright, Rockefeller. Entre otros cargos editoriales, ha sido director del Archive of Literatures of the Caribbean, así como editor de las siguientes series publicadas por la Universidad de Virginia: CARAF, dedicada a la traducción al inglés de obras francófonas del Caribe y África, y de New World Studies, dedicada al estudio de los procesos culturales de las islas del Caribe y de las tierras continentales del hemisferio americano. De su amplio número de publicaciones destacamos *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire* (Harvard UP); las recientes traducciones, junto a Clayton Esheleman, de las obras de Aimé Césaire, *Solar Throat Slashed* (Wesleyan UP) y *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land* (Wesleyan UP); además, en su capacidad de editor, *A History of Literature in the Caribbean* (International Association of Comparative Literature) y de *Aux quatre vents de la Caraïbe*, número especial de *Critique* (Éditions de Minuit). Ha publicado en numerosas revistas especializadas, entre las que se incluyen *Les Temps Modernes*, *Review: Literature and Arts of the Americas*, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, *Revue de littérature comparée*, *Casa de las Américas*.

¹ Kutzinski cita la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset como el principal vector que introduce a Spengler en el Caribe de habla española.



Aimé Césaire. 1982. Fotografía de A. James Arnold.



2
Se publicó en España en 1923, con prólogo de Ortega y Gasset.

3
La *decadencia de Occidente* se publicó en francés en 1948, de modo que Césaire tomó el concepto de pseudomorfosis de otra fuente, probablemente del libro de Falconnet de 1925 sobre Spengler, de artículos de Henri Lichtenberger, o de la traducción en inglés del libro de Spengler.

4
Ver el capítulo 4 de *Modernism and Negritude*, de A. James Arnold.

5
Tomo prestado el concepto de «invención de la tradición» del libro *The Invention of Tradition* (1992) de E. J. Hobsbawm y Terence Ranger, editores.

A «África» con Aimé Césaire y
Wifredo Lam

A. JAMES ARNOLD

Oswald Spengler, cuyo libro *La decadencia de Occidente* (1918)² apareció justo al término de la Primera Guerra Mundial, era el más destacado de todos. Leo Frobenius, cuya *Histoire de la civilisation africaine* se publicó en París en 1936, fue el que mayor impacto tuvo en Césaire. Spengler tenía una deuda con Frobenius por su concepto de *pseudomorfosis*, el cuál Césaire tomó e incorporó en su largo poema «Cahier d'un retour au pays natal» [«Cuaderno de un retorno al país natal»] en 1939. En La Habana de los años 20, Fernando Ortiz articuló dos términos que son bien conocidos en los estudios de antropología: *aculturación* y *transculturación*. Si la *transculturación* es el compartir de manera más o menos libre rasgos culturales entre culturas que disfrutaban de una situación de contacto que ninguna de las dos domina, la *aculturación* describe el proceso mediante el cual la cultura del sujeto colonizado es suprimida por la cultura del poder dominante. Cuando Césaire aplicó a la situación colonial el concepto spengleriano de pseudomorfosis, mediante la cual la cultura del poder imperial se impone a los pueblos colonizados como el único modelo a seguir, el escritor martiniqués desconocía la teoría de Ortiz sobre la aculturación. Quizás sirva de ayuda recordar que tanto las Antillas como el Caribe continental de habla francófona e inglesa permanecieron sujetas a sus centros imperiales hasta bien entrado el siglo XX. Por tanto, aunque la intelectualidad caribeña de las décadas de 1920-1930 leyera a Spengler, la recepción estaba condicionada por el filtro lingüístico e intelectual que proporcionaba la traducción a cada lengua y cultura imperial³. Debemos mencionar un detalle más sobre la condición del intelectual colonizado francés a principios del siglo XX. La práctica francesa de asimilación del sujeto colonial en el entramado de su cultura nacional suponía el establecimiento de un estatus intermedio entre el *nativo (indigène)* y el ciudadano francés. Ese estatus privilegiado, *évolué* en términos administrativos, requería que la persona colonizada abandonara su cultura tradicional para adoptar la lengua y religión francesas. Este proceso de aculturación extrema se llevaba a cabo en las escuelas coloniales. Aunque las islas francesas del azúcar eran católicas por real decreto desde fines del siglo XVII, la adquisición de un francés de élite continuaba siendo el «ábrete sésamo» para el sujeto colonial. La vieja ingeniosidad

sobre los martiniqueses que repetían como el loro «Nuestros antepasados los galos» es en esta ocasión relevante. Se puede medir la magnitud de la política cultural al examinar las implicaciones que tiene la agudeza de Wole Soyinka, que en los años 60 expresó que el tigre no tiene necesidad de proclamar su tigretud. El tigre salta y devora. Soyinka expresa la perplejidad del intelectual nigeriano ante el concepto de negritud que Césaire, junto a Léopold Sedar Senghor, propuso en la década de 1930. Aunque Soyinka obtuvo su grado en la Universidad de Cambridge y Césaire el suyo en la Escuela Normal Superior, instituciones de élite comparables sitas en el corazón de sus respectivos imperios, Soyinka tuvo una experiencia de la cultura imperial bastante diferente de la de Césaire. Soyinka ingresó en el sistema universitario británico con una sólida cultura yoruba; Césaire sintió —de forma acertada o desacertada— que en su caso se trataba de una *tabula rasa* cultural sobre la cual se imprimió de manera forzada el carácter francés. Cuando salió de Cambridge, Soyinka escribió un estudio sobre los misterios de Ifá en comparación con la teoría del nacimiento de la tragedia de Nietzsche (*Myth, Literature, and the African World* 141-54). La tragedia lírica de Césaire *Et les chiens se taisaient* [Y los perros se callaban], escrita durante la Segunda Guerra Mundial, incorpora elementos de la noción nietzscheana del héroe trágico⁴. Más aun, como señaló Fanon en la década de 1950, Francia alentaba a los intelectuales colonizados a que se vieran como franceses tropicales, mientras que los sujetos colonizados del Imperio Británico no vivían bajo tal ilusión. La idea a destacar desde un comienzo es que, en la medida en que todos los artistas e intelectuales colonizados caribeños necesitaban inventar una tradición, el «pasado utilizable» que produjeron en la literatura y en el arte difería entre las diferentes culturas imperiales⁵.

El «Cuaderno» de Césaire, que en 1939 era un largo poema de 109 estrofas de longitud desigual y forma mixta, es un bello ejemplo de la articulación del movimiento para la creación de una concienciación diaspórica africana que él y Senghor llamaron negritud. La extensa secuencia primera es una visión panorámica de los males —físicos y morales— que han resultado de la explotación colonial en un innominado enclave tropical del imperio. La segunda secuencia, de parecida longitud a

la primera, es un examen irónico de la propia alienación del hablante del poema mediante la aculturación. El término *pseudomorfosis* aparece en el texto del poema sólo al final de la tercera secuencia, en la que Césaire representa la transformación del hablante de asimilador pasivo de la cultura francesa a profeta de su nación. Esta transformación o metamorfosis es resultado de un evento apocalíptico. Mucho más corta, la secuencia final es una oleada espiritual que describe al ahora heroico hablante al timón de la nave de la nación, presentada como la contradicción simbólica del barco negrero que inició el proceso colonial. El referente poético de este proceso, su fuente y base cultural, digamos, es un «África» que le debe mucho a la etnografía de Leo Frobenius. La voz del hablante poético se hace profética de manera paulatina. Césaire en el poema de 1939 recicló la oposición de Frobenius entre un África etiópica y un África camita —de los descendientes de Cam—, una oposición bastante problemática y desacreditada en la actualidad. Las dinámicas imágenes de África en las secuencias centrales del «Cuaderno» se pueden trazar directamente a la traducción francesa de la *Histoire de la civilisation africaine* de Frobenius, la cual se publicó en París sólo un año después de que Césaire comenzara a escribir su extenso poema. Senghor relató en la década de 1970 que él y Césaire leyeron a Frobenius con sumo entusiasmo. A continuación tenemos un ejemplo sobresaliente del etiopianismo de Frobenius, transpuesto en el poema de Césaire:

ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
 ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
 ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
 mais ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
 ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements

los que no han inventado ni la pólvora ni la brújula
 los que no han sabido domeñar ni el vapor ni la electricidad
 los que no han explorado ni los mares ni el cielo
 mas sí conocen todas las reconditeces del país del sufrimiento
 los que no han conocido del viaje más que el destierro.

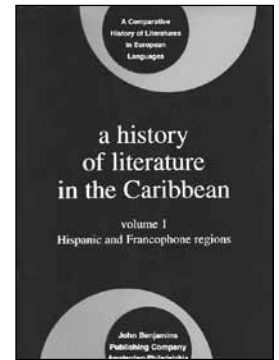
(Cabrera 249)

Este pasaje transcurre al final de la segunda secuencia, en el momento en el que el hablante está a punto de llevar a cabo su profunda transformación espiritual. Indica una visión de «África» que se muestra en rotunda oposición al auge industrial y tecnológico de

Europa y los Estados Unidos. Los críticos a los que se les ha pasado por alto el nexo Spengler/Frobenius en éste y en otros pasajes parecidos se han encontrado con dificultades considerables a la hora de explicar su presencia (Irele 116-17).

La forma cómo Césaire llegó a describir «África» en la década de 1940 es de por sí una historia fascinante. En abril de 1941, bajo el mando del Almirante Robert, representante local del gobierno francés de Vichy, la marina francesa tenía firme control de Martinica. Aimé Césaire, su esposa Suzanne y sus amigos más cercanos habían sido profesores en institutos locales desde hacía año y medio cuando de un carguero, fletado por el grupo Varian Fry de Marsella, desembarcaron unos 350 antifascistas en Fort-de-France. Entre ellos estaba Wifredo Lam, su futura esposa Helena Holzer, Claude Lévi-Strauss, André Breton y su esposa Jacqueline. Breton se encontró por casualidad (aunque quizás él lo hubiera llamado un *hasard objectif*) con un ejemplar del primer número de la revista *Tropiques*, que recién habían publicado los profesores del instituto de la ciudad. En la revista, Breton leyó una temprana versión del poema de Césaire *Les Pur-sang*⁶ y quedó sorprendido por lo que consideró el frescor revolucionario de la visión, la lengua y el estilo del poeta. A partir de ahí, tuvieron lugar las presentaciones y se organizaron visitas alrededor de la isla. El bosque virgen de la región de Absalón inspiró la colección de Breton titulada *Martinique charmeuse de serpents* [*Martinica encantadora de serpientes*]. En el transcurso de una velada literaria Césaire leyó su «Cuaderno» a los artistas y escritores parisinos, a los cuales les causó un efecto profundo. Helena Holzer relató cómo al traducirle el poema a Wifredo Lam, éste se quedó conmocionado de tal manera que sintió que había encontrado su alma gemela (Helena Benítez 56).

Una vez de regreso en Cuba después de su estancia en Martinica, Wifredo y Helena convencieron a Lydia Cabrera para que tradujera el poema de Césaire con el título de «Retorno al país natal». El poema fue publicado por Molina y Compañía a principios de 1943 con un prefacio del surrealista parisino Benjamin Péret y tres ilustraciones de Wifredo Lam⁷. Sin ser ni mucho menos la última paradoja de la historia de este importante poema, es el hecho de que se publicó por vez primera en forma de libro en español en La Habana⁸.



6 Aimé Césaire, *Fragments d'un poème*.

7 La fecha de publicación se puede deducir del año 1943 que aparece en la ilustración de Lam que ocupa la página que precede al primer texto de Césaire. En los catálogos de la mayor parte de las bibliotecas aparece 1942 como fecha de publicación.

8 La reciente traducción de Lourdes Arencibia del *Retorno al país natal*, publicada en Zamora, España, por la Editorial Sinsonte, mantiene este dato erróneo. Esta edición del 2007 usa la traducción de Lydia Cabrera como base de una nueva traducción a partir de la edición publicada en *Présence Africaine* (1956) para crear un texto híbrido. Hasta la fecha, el español es la única lengua en la que se ha publicado el texto de 1939 en forma de libro.

A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam

A. JAMES ARNOLD



9 Una reimpresión fidedigna de la traducción aparece en el volumen de Cabrera *Páginas sueltas* publicado en Miami en 1994. Un ejemplar de la primera edición se encuentra en el Museo Nacional de Arte Africano en Washington.

10 En 1943 la pintura de Lam «La Chanteuse de poissons» fue reproducida en la cubierta de VVV. Breton hizo sin duda de intermediario; durante décadas, Lam le permitió a Breton ponerle título a sus pinturas.

11 VVV anunció la próxima publicación del poema por *Hémisphères* en su cuarta entrega (1944): 98 (sin paginación).

12 La edición de Nueva York (Brentano's), que posee con mucho el mayor contenido de poética surrealista, apareció cuatro meses antes que la primera edición de París (Bordas), la cual se basó en un texto bastante posterior. Es aún más paradójico que la primera edición en francés se publicará en Manhattan y no en París.

13 Me resulta difícil creer que lo real maravilloso americano de Carpentier tenga menos del surrealismo parisino que las pinturas de Lam o los poemas de Césaire del mismo periodo. En los tres casos nos encontramos con la internacionalización del surrealismo en el Caribe.

14 El libro de Mabilille lo publicó Sagittaire en París en 1940. Éditions de Minuit lo reimprimió en 1962.

A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam

A. JAMES ARNOLD

Podemos decir, sin ánimo de contradicción, que en 1943 la visión de pseudomorfosis de Césaire en Martinica se encontró con la noción de aculturación del grupo de Ortiz en la traducción de Lydia Cabrera⁹. La amistad artística de Aimé Césaire con Wifredo Lam iba a durar más de cuatro décadas, hasta la muerte del pintor cubano en 1982 a la edad de 80 años.

Los años de la guerra europea tuvieron el inesperado efecto de romper la transmisión unidireccional de ideas desde el centro imperial a la periferia colonial del Caribe. Se abrió una serie de nuevos caminos que permitían compartir trabajos anteriormente desconocidos, tanto artísticos como intelectuales, entre las islas cuya comunicación entre sí había sido cortada durante siglos. La conexión Césaire-Lam es sólo una de las muchas que se pueden citar a este respecto. André Breton no ha recibido el suficiente reconocimiento por la labor que hizo de reunir a creadores afines bajo una atmósfera de camaradería. Breton fue el que consiguió el contrato de Wifredo Lam con la galería Pierre Matisse de Nueva York, una relación que aseguró el descubrimiento del pintor cubano por parte del mundo artístico neoyorquino. De igual modo, a través de VVV y *Hémisphères* Breton publicó en los Estados Unidos la poesía de Césaire del periodo de guerra varios años antes de que los lectores la vieran en Francia¹⁰. De no haber sido por las vicisitudes de la guerra, Breton habría logrado la publicación en Nueva York del «Cuaderno» de Césaire poco después de que fuera publicado en La Habana¹¹. Lo que ocurrió fue que la edición bilingüe en traducción de Lionel Abel e Yvan Goll tuvo que esperar hasta enero de 1947 para que la publicara Brentano, librero parisino que pasó los años de la guerra en Nueva York¹². Durante estos años Césaire y Lam se mantuvieron en estrecho contacto con regularidad. En el segundo ejemplar de *Tropiques* apareció una mención sin firma de la reciente visita de Lam a Martinica, en la que se le llamaba «l'étonnant peintre nègre cubain chez qui on retrouve en même temps que le meilleur enseignement de Picasso, les traditions asiatiques et africaines curieusement et génialement mêlées» 'el increíble pintor negro cubano en quien hayamos a un tiempo la mejor enseñanza de Picasso y las tradiciones asiáticas y africanas curiosa y genialmente mezcladas' (77). Sería valioso explorar la idea de que ambos creadores estaban trabajando

a través de sus respectivos medios artísticos para liberar mecanismos psíquicos y abrir la mente humana a lo que los surrealistas llamaron lo maravilloso¹³. Sus respectivas representaciones de «África» deben mucho a esta atmósfera de creación, la cual le dio dirección y propósito a la noción que Césaire encontró en sus lecturas de Spengler y Frobenius. El número de *Tropiques* de enero de 1942 ofrece valiosas pistas a partir del libro de Pierre Mabilille titulado *Le miroir du merveilleux* (1940):

Cérémonies magiques, exercices psychiques menant à la concentration et à l'extase, libération de l'automatisme mental, simulation des attitudes morbides, sont autant de moyens capables, par la tension qu'ils provoquent, d'accroître les facultés normales; ce sont là des voies d'accès au royaume du merveilleux.

Ceremonias mágicas, ejercicios psíquicos destinados a la concentración y al éxtasis, liberación del automatismo mental, simulación de actitudes mórbidas, son otros tantos medios capaces, por la tensión que provocan, de aumentar las facultades normales; éstas son las vías de acceso al ámbito de lo maravilloso (43)¹⁴.

Césaire se hizo eco de estos mismos pensamientos dos años después en un artículo que escribió sobre Wifredo Lam. El número de febrero de 1943 de *Tropiques* dio nota del éxito de la exposición de Lam en Nueva York del mes de octubre anterior.

Un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial los lectores de la revista *Poesie* 46, que surgió como parte de la resistencia literaria contra los nazis, se encontraron con un poema titulado «À l'Afrique» [«A África»], firmado por un poeta totalmente desconocido en París, y dedicado a Wifredo Lam. La impresión del texto en la revista se abrió con un poema en prosa de unas quince líneas titulado «Prophétie»:

là où l'aventure garde les yeux clairs là où les femmes rayonnent de langage là où la mort est belle dans la main comme un oiseau saison de lait là où le souterrain cueille de sa propre génuflexion un luxe de prunelles plus violent que des chenilles là où la merveille agile fait flèche et feu de tout bois là où la nuit vigoureuse saigne une vitesse de purs végétaux là où les abeilles des étoiles piquent le ciel d'une ruche plus ardente que la nuit là où le bruit de mes talons remplit l'espace et lève à rebours la face du temps là où l'arc-en-ciel de ma parole est chargé d'unir demain à l'espoir et l'infant à la reine, d'avoir injurié

mes maîtres mordu les soldats du sultan d'avoir gémi dans le désert d'avoir crié vers mes gardiens d'avoir supplié les chacals et les hyènes pasteurs de caravanes je regarde

mais la fumée se précipite en cheval sauvage sur le devant de la scène ourle un instant la lave de sa fragile queue de paon puis se déchirant la chemise s'ouvre d'un coup la poitrine et je la regarde en îles britanniques en flots en rochers déchiquetés se fondre peu à peu dans la mer lucide de l'air où baignent ma gueule ma révolte mon nom. (En *Les armes miraculeuses* 35-36)

allí donde la aventura mantiene los ojos claros allí donde las mujeres irradian lenguaje allí donde la muerte es bella en la mano como un ave en temporada de leche allí donde el subterráneo recoge de su propia genuflexión una abundancia de frutillas más violenta que las orugas allí donde la ágil maravilla hace flecha y fuego de todo bosque allí donde la noche vigorosa sangra una rapidez de vegetación pura allí donde las abejas de las estrellas pican el cielo con una colmena más ardiente que la noche allí donde el ruido de mis talones llena el espacio y eleva la cara del tiempo a contracorriente allí donde el arcoiris de mi palabra está a cargo de unir mañana la esperanza y el infante con la reina, por haber insultado a mis amos mordido los hombres del sultán por haber gemido en el desierto por haberles gritado a mis guardianes por haberuplicado a los chacales y las hienas pastores de caravanas

miro

pero el humo se precipita en caballo salvaje al frente de la escena cose un instante la lava su frágil cola de pavo real después se rasga la camisa se abre de un golpe el pecho y lo veo en islas británicas en ondas en rocas serradas se funde poco a poco en la mar lúcida del aire donde se bañan mi carota mi revuelta mi nombre.

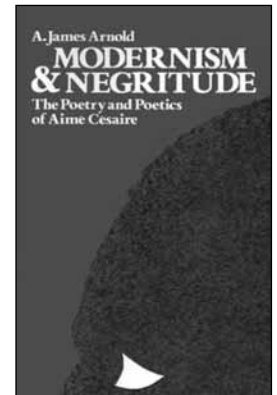
El poema comienza con *métaphores filées* propias del surrealismo, enhebradas mediante la frase anafórica «là où.» La visión profética abierta con «je regarde» estalla en una metamorfosis apocalíptica de las islas del Caribe que se resuelve en la trinidad *gueule, révolte, nom*. En este prelude a su visión surrealista de África, Césaire se sitúa, a la manera de San Juan el Divino en la isla de Patmos, como el profeta visionario de la renovación caribeña.

Al final de la guerra, Césaire le dedicó el poema «À l'Afrique» a Wifredo Lam. El poema tiene una complicada historia editorial. Comentaré el poema en relación con la pintura de Lam *La jungla* para desentrañar lo que

el poema y el cuadro tienen en común. Ambos me parece que contrarrestan los efectos de la aculturación y la pseudomorfosis, al apelar a lo «primitivo», término que pongo entrecorrido para indicar que es, como «África», una construcción. Será útil en el contexto presente olvidar por un momento las lecciones de los conocedores e historiadores del arte y «leer» la pintura de Lam en busca de lo que tiene en común con las vanguardias literarias y artísticas de las décadas de 1930-1940. Como es el caso del poema de Césaire «A África», las categorías de tiempo y espacio, o más bien la forma cómo están representadas, son fundamentales. Lam y Césaire se esfuerzan todo lo posible para distanciar sus obras de las convenciones del realismo. No se trata sólo de un gesto puramente estético, sino más bien una contra-poética con ramificaciones históricas. ¿Qué nos dice *La jungla* de cómo Lam sitúa a sus sujetos artísticos en el tiempo y el espacio? Al mirar *La jungla* se frustran totalmente nuestras expectativas de cómo se organizan en el plano pictórico los sujetos de acuerdo a un primer plano, un plano intermedio y un segundo plano. El «espacio» de la pintura es un plano unificado en el cual las figuras humanas con gran contenido sexual contienen con la vegetación tropical. Las figuras humanas están literalmente «en» la naturaleza y son prácticamente indefinibles sin ésta. Me parece que este pliegue de la forma humana y los objetos naturales en un singular plano pictórico se corresponde de manera admirable con la apreciación que Césaire expuso en su ensayo de 1944 y publicado en 1945-1946 en *Cahiers d'art* sobre el arte de Lam:

Ces pays roulent bord sur bord leur destin de misère. Depuis des siècles. Bord sur bord leur cargaison de bêtes hagardes ou lasses. Depuis des siècles. Au grand soleil. À grande lame Atlantique. À grandes lames de terre fruitée et d'air jeune. Et la peinture de Wifredo Lam roule bord sur bord sa cargaison de révolte : hommes pleins de feuilles, sexes germés poussés à contre-sens, hiératiques et tropicaux : des dieux. ... Dans une société où la machine et l'argent ont démesurément agrandi la distance de l'homme aux choses, Wifredo Lam fixe sur la toile la cérémonie pour laquelle toutes existent : la cérémonie de l'union physique de l'homme et du monde. (357)

Estos países ruedan de banda a banda su destino de miseria. Durante siglos. De banda a banda su cargazón de bestias demacradas y exhaustas. Durante



siglos. Bajo el gran sol. En la gran superficie atlántica. En las grandes superficies de tierra fructífera y de aire joven. Y la pintura de Wifredo Lam rueda de banda a banda su cargazón de rebeldía: hombres llenos de hojas, sus genitales germinados empujan a contracorriente, hieráticos y tropicales: los dioses... En una sociedad donde la máquina y el dinero han agrandado desmesuradamente la distancia del hombre de las cosas, Wifredo Lam fija en el lienzo la ceremonia para la cual todos existen: la ceremonia de la unión física del hombre y del mundo.

La evocación de Césaire sobre la obra de Lam nos lleva al barco negrero como imagen originaria de la sociedad caribeña, al tiempo que sugiere que la temporalidad para los descendientes de los esclavos (*«leur cargaison de bêtes bagardes»*) es un eterno presente. Sugiero que el rechazo por parte de Lam del uso de la perspectiva, heredado del Renacimiento y consubstancial con la historiografía de la Edad Moderna Temprana, niega cualquier posibilidad de que leamos su pintura en términos de pasado, presente y futuro. Lam ha eliminado las convenciones pictóricas que pudieran haber servido de apoyo a dicha lectura de su obra. Hasta qué punto Lam personalmente compartía el sistema de creencias afro-cubanas de sus antepasados maternos es un asunto sobre el cual discrepan los críticos de arte e historiadores. Helena Holzer, con quien se casó al poco tiempo de su llegada a Cuba en 1941, afirmaba que Lam se tomaba con genuino interés las ceremonias de la santería y de los ñañigos alentado por Lydia Cabrera y en compañía de Alejo Carpentier (92-99). Además, aseguraba que, por el resto de su carrera artística, Wifredo representaba en sus pinturas a Eleguá y a otras deidades afrocubanas. Como contrapunto del argumento, Jacques Leehardt ha cuestionado esta interpretación afrocubana de la pintura de Lam. A veces, Lam ofrecía interpretaciones retrospectivas de sus primeras pinturas, como *Le Présent Eternel*, sobre la cual su antigua esposa asegura que al pintarla Lam ni expresaba sus sentimientos ni intenciones (Benítez 106). Una reseña reciente de Sally Price sobre el libro de Leehardt publicada en la *New West Indian Guide* expone los elementos en liza. Para Césaire no cabía duda; el escritor martiniqués halló en el vocabulario pictórico de Lam la expresión de la cultura afrocaribeña con la que él se había desposado desde mediados de la década de 1930. Los críticos de fines

del siglo XX, en particular los de Estados Unidos, han visto ese vocabulario como si de alguna manera se refiriera a «África», con lo cual *La jungla* se convierte entonces en una representación dinámica. En la década de 1940, ni Lam ni Césaire conocían el continente africano o sus culturas por propia experiencia. Estaban ocupados en el proceso de construcción de un «África» imaginada que tenía mucho en común con artistas y poetas tales como Pablo Picasso, André Breton y Guillermo Apollinaire, todos ellos asociados con el primitivismo de principios del siglo XX. Para Lam y Césaire era importante que su «África» representase para Europa y Estados Unidos —en resumen, para los poderes imperiales— que el continente de sus ancestros no era la pasiva, primitiva e inerte masa humana que la ideología imperial había decretado. Ese es precisamente el por qué Spengler y Frobenius eran tan importantes para los primeros artífices de la concienciación diaspórica africana, entre ellos Aimé Césaire.

En el número de enero de 1945 de *Tropiques* Pierre Mabilie publicó un artículo de doce páginas sobre *La jungla* que voy a resumir por su aporte a la cuestión de la representación de «África» en las obras de la imaginación producidas en Occidente. Un año antes, Mabilie había organizado para el gobierno de la Francia Libre en Haití una conferencia internacional sobre filosofía en la que ocuparon lugar destacado las corrientes de pensamiento y actividades artísticas surrealistas. Aimé Césaire participó en estas festividades, que incluían excursiones de visita a comunidades rurales y asistencia a rituales vudús. En 1945, Mabilie invitó a Lam a un programa de intercambio cultural parecido. En su artículo de *Tropiques* Mabilie relacionó *La jungla* con un ritual vudú en el que se venera a los loas del culto congo sin tipo alguno de jerarquía. Mabilie pasó a conectar este principio etnológico y espiritual de organización social con el plano pictórico de Lam, el cual no llama la atención del espectador hacia ningún punto de enfoque, ni principio organizativo o rector. Mabilie opone este sentido anárquico de comunidad a la rígida jerarquía de la sociedad fascista que todavía tenía a buena parte de Europa bajo su dominio en los primeros días de 1945. El artículo de Mabilie merece ser más conocido, en particular en lo que se refiere al fermento creativo que Lam y Césaire compartían en

esa fecha. Estos mismos conceptos estructuran la poesía de Césaire de este periodo. En la conferencia de filosofía en Port-au-Prince, Césaire hizo la siguiente declaración de fe:

L'erreur est de croire que la connaissance a attendu, pour naître, l'exercice méthodique de la pensée ou les scrupules de l'expérimentation. Même, je crois que l'homme n'a jamais été plus près de certaines vérités qu'aux jours premiers de l'espèce. Aux temps où l'homme découvrirait avec émotion le premier soleil, la première pluie, le premier souffle, la première lune. Aux temps où l'homme découvrirait dans la peur et le ravissement, la nouveauté palpitante du monde. (158)

El error es creer que el conocimiento ha esperado, para nacer, el ejercicio metódico del pensamiento o de los escrúpulos de la experimentación. Así mismo, creo que el hombre nunca ha estado más cerca de ciertas verdades desde los primeros días de la especie. En los tiempos en que el hombre descubriría con emoción el primer sol, la primera lluvia, el primer soplo, la primera luna. En los tiempos en que el hombre descubriría en el miedo y el placer, la novedad palpitante del mundo.

A este principio básico añadió:

C'est ici l'occasion de rappeler que cet inconscient à quoi fait appel toute vraie poésie est le réceptacle des parentés qui, originelles, nous unissent à la nature. («Poésie et connaissance» 162)

Esta es la ocasión para recordar que el inconsciente al que hace su llamado toda verdadera poesía es el receptáculo de parentescos que, originales, nos unen a la naturaleza.

Quince años después, Césaire le declaró a Lilyan Kesteloot que él de hecho creía en la existencia de imágenes arquetípicas. En la conferencia de Port-au-Prince expuso de forma expresa que: «...ce qui émerge aussi c'est le vieux fond ancestral. ... Images héréditaires que seule peut remettre à jour aux fins de déchiffrement, l'atmosphère poétique. Connaissance millénaire enfouie. Les villes d'Ys de la connaissance» 'eso que emerge también es el viejo fondo ancestral. ... Imágenes hereditarias que solo pueden volver un día con el fin de descifrar la atmósfera poética. Conocimiento milenarío enterrado. Las ciudades de Ys del conocimiento' («Poésie et connaissance» 167)

Cuando tomamos estas afirmaciones en serio, vemos que el «África» que emerge en la obra de Césaire en este periodo es, según él la entendió, el surgimiento de un imaginario ancestral. En principio, todos los descendientes de esclavos en el Nuevo Mundo tienen acceso a este conocimiento ancestral, solo si son capaces de sortear su facultad racional para acceder al inconsciente colectivo. Césaire continuó citando a Frobenius como una gran influencia en su pensamiento hasta la última etapa de su vida, indicando de dicho modo que esperaba que el inconsciente colectivo mostrara los rasgos que Frobenius adscribió al grupo etíópico de los pueblos de África.

En el poemario *Soleil cou coupé* [Garganta solar cortada]¹⁵ el talante profético del hablante es inconfundible. El poema «À l'Afrique» comienza del siguiente modo:

Paysan frappe le sol de ta daba
dans le sol il y a une hâte que la syllabe de l'événement
ne dénoue pas
je me souviens de la fameuse peste qui aura lieu en
l'an 3000
il n'y avait pas eu d'étoile annoncière
mais seulement la terre en un flot sans galet pétrissant
d'espace un pain d'herbe et de réclusion
frappe paysan frappe
le premier jour les oiseaux mourront
le second jour les poissons échouèrent
le troisième jour les animaux sortirent des bois
et faisaient aux villes une grande ceinture chaude très
forte. (102)

Campeño golpea el suelo con tu azada
en el suelo hay una urgencia que ninguna sílaba del
acontecimiento puede desatar
recuerdo la famosa plaga que tendrá lugar en el año
3000
no hubo estrella anunciadora
sino solo la tierra en una marea sin piedra amasando
de espacio un pan de yerba y de reclusión
golpea campeño golpea
el primer día las aves morirán
el segundo los peces aparecieron varados
el tercero los animales salieron de los bosques
y formaron un gran cinturón caliente y poderoso en
torno a las ciudades¹⁶.

La mezcla del pasado, del presente y del futuro en una evocación intemporal de transformación apocalíptica, así como las imágenes surrealistas, presenta un desafío al sentido de la realidad del lector. El peligro de «un gran cinturón caliente y poderoso» que amenaza a

15

Este poemario lo publicó Éditions K en París en 1948. No ha sido vuelto a publicar en Francia; Kraus Reprint publicó una reproducción fotográfica en Nendeln, Liechtenstein, en 1970.

16

Para la traducción de estos versos del poema «À l'Afrique» nos hemos guiado por la traducción de A. James Arnold y Clayton Eshleman de *Soleil cou coupé* basada en la edición completa francesa de 1948. Citamos mediante la edición de Wesleyan UP.



Plaza de la Catedral. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam junto a la torre izquierda de la catedral. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

17
Preferimos «saqueo» en vez de «estropicio.»

18
Esta edición de «À l'Afrique» en el volumen *La Poésie* (1994), cuyos editores son Daniel Maximin y Gilles Carpentier, sigue fielmente el texto de *Cadastre* (Seuil, 1961).

las ciudades sugiere la venganza de África contra el poder industrial de Europa y Estados Unidos. En este contexto poético la advertencia que le hace el hablante al campesino no es en absoluto una llamada a las ocupaciones agrícolas; sino que invoca la eficacia del animismo. El paralelo con el plano pic-

tórico densamente cargado de *La jungla* sirve de ayuda. Tras una larga página con parecida imaginaria que de manera gradual avanza hacia un rechazo de la religión europea, nos encontramos con este momento de epifanía en el que el hablante tiene una visión o revelación de lo que aguarda a «África» al otro lado del Apocalipsis:

Paysan le vent où glissent des carènes arrête autour de mon visage la main lointaine d'un songe ton champ dans son saccage éclate debout de monstres marins que je n'ai garde d'écarter et mon geste est pur autant qu'un front d'oubli. (104)

Campesino el viento en que resbalan las carenas detiene en el contorno de mi rostro la mano lejana de un sueño tu campo en su estropicio estalla erguido con monstruos marinos que no me ocupo de apartar y mi gesto es tan puro como una expresión de olvido. (*Para leer a Aimé Césaire* 117)¹⁷

Ahora podemos decir de manera segura que el «África» que Césaire evoca en este poema no es el continente colonizado de 1946, ni el campesino que coloca en el primer plano como actor cultural tampoco es un mero labrador. Césaire llama, de forma profética mediante la metáfora surrealista, un «África» de potencia espiritual como una imagen de esperanza y promesa. La poesía de Césaire desde aproximadamente 1939 a 1950 se enmarca en este clima de epifanías liminales puntuadas con denuncias de las graves consecuencias del colonialismo, mediante un lenguaje que con frecuencia recuerda las admoniciones y recriminaciones de los profetas del Antiguo Testamento.

La única versión del poema «A África» que está en prensa en Francia da comienzo así:

Paysan frappe le sol de ta daba dans le sol il y a une hâte que la syllabe de l'événement ne dénoue pas je me souviens de la fameuse peste il n'y avait pas eu d'étoile annoncière mais seulement la terre en un flot sans galet pétrissant d'espace un pain d'herbe et de réclusion frappe paysan frappe le premier jour les oiseaux moururent le second jour les poissons échouèrent le troisième jour les animaux sortirent des bois et faisaient aux villes une grande ceinture chaude très forte. (*La Poésie* 189)¹⁸

Campesino golpea el suelo con tu azada en el suelo hay una urgencia que ninguna sílaba del acontecimiento puede desatar recuerdo la famosa plaga no hubo estrella anunciadora sino solo la tierra en una marea sin piedra amasando de espacio un pan de yerba y de reclusión golpea campesino golpea en el primer día las aves murieron en el segundo los peces aparecieron varados en el tercero los animales salieron de los bosques y formaron un gran cinturón caliente y poderoso en torno a las ciudades

La mezcla de los tiempos pasado, presente y futuro que en 1948 ha preparado la escena para una intemporalidad bastante mítica, se reemplaza aquí por un pasado histórico uniforme expresado en el tiempo pretérito en francés. La perspectiva histórica ha sido intercalada con lo cual el África a la que se refiere el poema no es la de la etnografía del África etiópica colmada de la potencia animista, sino el África colonizada de la década de 1950, que se encuentra al filo de la independencia. El campesino al que se dirige el poeta ya no es el chamán que está en contacto con las fuerzas telúricas de la tierra mediante la acción de la azada, la *daba* en la versión original. Ahora se trata de un campesino colonizado que apenas consigue alcanzar una existencia frugal. La «urgencia» del segundo verso ya no se refiere a la necesidad de reconectar con el África etiópica para la salvación espiritual, como en 1948. En 1961 la única urgencia a la que el lector puede dar crédito es la independencia política de África. La conclusión del poema

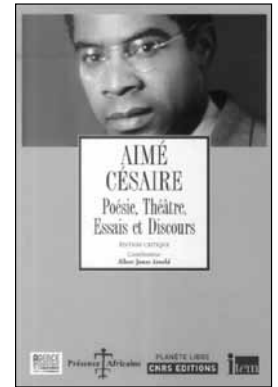
se mantiene sin cambio; pero el campo de la geografía mítica o el escenario han sido borrados para que el lector entienda con el verso «frappe paysan je suis ton fils» (golpea campesino yo soy tu hijo) solo la relación filial del martiniqués con el africano, no con la profunda relación espiritual claramente implícita en 1948.

¿Cuál es la naturaleza del gran cambio que dio lugar a que Aimé Césaire abandonara su poética de la década de 1940 y reescribiera o suprimiera a fines de la década de 1950 mucha de su poesía más innovadora? ¿Hay algún otro gran poeta de mediados del siglo XX que llevara a cabo un giro copernicano de tal envergadura en pos del pragmatismo político? En 1961 a la versión de *Soleil cou coupé* que Césaire reescribió y publicó bajo el título *Cadastre* [Catastro] le faltaban treinta y uno de los poemas publicados en 1948 y otros veintiuno fueron reescritos de la manera que he demostrado. El poeta que emerge de esta transformación es irreconocible en tanto que autor del «Cuaderno» de 1939 o del poema «A África» publicado entre 1946 y 1948. Se da también el caso de que el poeta que a partir de 1956 reescribió su obra temprana es la única cara de Aimé Césaire conocida en el mundo. Césaire consiguió enterrar con éxito su encarnación poética temprana. El equipo internacional de especialistas en la obra de Césaire que he liderado desde el 2010 preparó una edición genética de su obra literaria, la cual será publicada en París para celebrar el centenario de su nacimiento¹⁹. La contribución esencial de esta edición será presentar al mundo el texto de cada obra de Césaire que originalmente reveló al poeta a sus lectores en la década de 1940 y principios de la de 1950. Es más, los paralelos entre Césaire y Lam que he presentado hasta el momento representan la concepción original de la negritud tal como Césaire la trabajó desde mediados de la década de 1930 a fines de la de 1940. En mi libro *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire* (1981) identifiqué una serie de intertextos bíblicos que Césaire utilizó en *Soleil cou coupé* para fortalecer su intención espiritual original. El poema «Le coup de couteau du soleil dans le dos des villes surprises» [«El tajo de navaja solar por la espalda a las sorprendidas ciudades»], por citar un ejemplo, emplea una cubierta narrativa tomada de los capítulos 13-18 del *Apocalipsis* o *Libro de las revelaciones*. En el poema ve-

mos al hablante articular la negritud como un hombre caribeño con el don de la palabra. El mismo poema evoca a la diosa telúrica Onfale y establece un lazo con el vudú a través del término *vever* [representación gráfica para invocar a los loas del vudú haitiano]. En el poema titulado «Le bouc émissaire» [«El chivo expiatorio»] Césaire utiliza el cautiverio de Babilonia, al igual que los Negros Espirituales estadounidenses, de manera análoga a los infortunios de los esclavos en el Nuevo Mundo. Hay mucho más material de naturaleza parecida que no se puede desarrollar en el espacio de este artículo. Sin embargo, el poema «Blues» que considero como una improvisación del Salmo 137 («Por las aguas de Babilonia...») es lo suficiente corto para citar en su totalidad. Guarda una misteriosa resonancia con el uso que del mismo texto hace Bob Marley en su poética etiope rastafari:

Aguacero
beau musicien
au pied d'un arbre dévêtu
parmi les harmonies perdues
près de nos mémoires défaites
parmi nos mains de défaite
et des peuples de force étrange
nous laissons pendre nos yeux
et natale
dénouant la longe d'une douleur
nous pleurons (*Soleil cou coupé* / *Solar Throat Slashed* 30)
Aguacero
bello músico
al pie de un árbol desnudo
entre las armonías perdidas
cerca de nuestras derrotadas memorias
entre nuestras manos de derrota
y los pueblos de fuerza extraña
dejamos colgar nuestros ojos
y nativo
perdiendo la rienda de un dolor
lloramos.

Entre 1950, cuando Césaire publicó la primera edición de su *Discurso sobre el colonialismo*, y 1956, cuando se publicó una edición completamente revisada del «Cuaderno», el poeta martiniqués abrazó con voluntad resoluta la lucha por la descolonización de África. Su *Discurso sobre el colonialismo*, revisado en 1955, comparte con su poesía anterior solo una ira ardiente ahora libre de la proliferación polisémica de la ironía literaria. Al



19
Aimé Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours* d'Albert James Arnold, collection Planète Libre (Paris: CNRS-Éditions, 2013).

20

Para estas cuestiones ver el libro de Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire* (París: Perrin, 2010).

21

Uno busca en vano la edición de 1948 en *Negritude: An annotated Bibliography*, que Colette V. Michael publicó en 1988 (West Cornwall, CT: Locust Hill Press). Ocho años después, con *Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of «Negro-African» Literature in French* (Westport, CT: Greenwood Press, 1996) Belinda Jack resume el artículo de Césaire «Culture et Colonisation» en su totalidad en la órbita de la lucha anticolonial, sin hacer referencia alguna ni a Frobenius ni a Spengler. Tanto es así que, a partir de 1956, la intención espiritual del «Cuaderno» de Césaire de 1939, así como la intensidad profética y visión apocalíptica de *Soleil cou coupé* de 1948, han sido borradas por el poeta hasta tal punto que sus críticos no notan su presencia por debajo de los textos reescritos que Césaire eligió publicar usando los títulos originales. En consecuencia, estas referencias han desaparecido de la «historia y teoría» de la negritud en sus fase originaria.

escribir con su propia voz como «nègre» y como miembro de la Cámara de Diputados francesa, su denuncia de los males del colonialismo con frecuencia trae a la memoria a los profetas del Antiguo Testamento cuando reprendían al pueblo de Israel. En 1956 se publicaron otros dos breves ensayos que causaron gran revuelo en Francia, sus colonias africanas, Haití, y los Estados Unidos. En octubre de ese año Aimé Césaire abandonó el Partido Comunista Francés mediante una carta abierta a Maurice Thorez, Primer Secretario del partido. Césaire denunció a su partido, al cual había representado en el parlamento francés desde 1946, por relegar la cuestión racial a la lucha de clases como, de hecho, manda el marxismo ortodoxo. Los críticos han asumido, sin estudiar la materia a fondo, que Césaire de manera abrupta dejó de ser marxista-leninista. Yo he sostenido desde 1981 que Césaire nunca lo fue, pero que se había ceñido a la línea del partido de la mejor forma que pudo para alcanzar los fines políticos que, según Césaire, ningún otro partido haría suyos. Conforme conocemos más de acerca cuándo y bajo qué condiciones Césaire se unió al partido y cómo veía la disciplina de partido, mi visión del asunto ha cambiado sólo en algunos de los detalles²⁰.

Unas semanas antes de publicar su *Carta a Maurice Thorez*, Césaire presentó una ponencia en el Primer Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros en la Sorbona el 20 de septiembre. Su ponencia, titulada «Culture et Colonisation», enfureció a los delegados estadounidenses, todos miembros de la élite negra. Se sintieron obligados a negar de manera rotunda, durante el debate de la ponencia, que los afrodescendientes estadounidenses estuvieran colonizados de ninguna manera en los Estados Unidos. Más aún, mantuvieron que los Estados Unidos siempre habían sido, desde el establecimiento de la república, una nación anticolonial. Sin embargo, el Departamento de Estado le negó el pasaporte a W.E.B. Du Bois para asistir a esa misma conferencia por temor a que hiciera declaraciones anticolonialistas que pudieran ser vergonzantes para el gobierno. En su trabajo Césaire había citado a Arnold Toynbee, Alfred Kroeber, y Margaret Mead —a quien él mismo había traducido al francés— con el ánimo de desafiar a los intelectuales estadounidenses con la cuestión colonial. Una

lectura rápida de «Culture et Colonisation» pudiera dar la impresión de que Césaire escribió desde una perspectiva marxista-leninista. De hecho, el poeta cita a ambos iconos del pensamiento comunista. Una lectura más detenida revela un fuerte apoyo en Frobenius, Spengler, y Nietzsche que —si se consideran de forma individual o como grupo— son anatema del pensamiento marxista. Además, cuando Césaire indaga en la naturaleza de la dominación cultural del colonizado por parte del colonizador, utiliza como referencia a Marcel Mauss —el principal sociólogo francés de aquel entonces— y a Malinowski. Una larga requisitoria que denuncia la deculturación del Tercer Mundo por parte de los poderes imperiales desde su comienzo parafrasea el concepto spengleriano de pseudomorfosis, aunque Césaire evita el uso del término. Sopesando todo lo anterior, encuentro la tesis de Césaire en «Culture et Colonisation» en consonancia con su temprano apoyo en las ideas de Frobenius, Spengler, y Nietzsche. Con el cambio de enfoque de una función reveladora de la poesía de vanguardia a una prosa exhortativa al servicio de la descolonización, Césaire, desde mediados de la década de 1950 hasta la década de 1970, se apoya con firmeza en el arte de la oratoria para persuadir a sus oyentes y lectores. Su logro llegó a tal punto que los lectores que empezaron a conocer su obra poética después de 1956 no sospechan que el poeta anticolonialista de los poemarios *Ferrements* y *Cadastre*, publicados en 1960 y 1961 respectivamente, haya abrazado otro tipo de poética²¹.

¿Qué importancia tiene todo esto? Las razones principales son tres. La primera tiene que ver con la historia literaria e intelectual. Si se nos pasa desapercibida la base filosófica idealista alemana en la concepción de la negritud, no llegaremos a comprender ni qué la impulso ni cuál fue su propósito desde un comienzo. Dado que, en cuanto concepto, la negritud se invoca de manera frecuente en las discusiones del debate anticolonial de los años 50 y 60, es obvia la importancia que tiene el significado de Césaire para las ciencias sociales.

La segunda tiene que ver con la poesía y la poética. Si no sabemos hasta qué punto Césaire escribió desde una poética revolucionaria basada en los principios del surrealismo hasta la década de 1940, no podremos percibir su

originalidad poética a mediados del siglo XX. Para la razón tercera y final, quisiera volver a Wifredo Lam, a quién me he referido como un amigo de Césaire de por vida desde su encuentro en Martinica en 1941. El pintor cubano ilustró la edición de La Habana de 1943 del largo poema de Césaire. En 1947, Lam contribuyó con el frontispicio de la primera edición de París del «Cuaderno», el cual Césaire había ampliado considerablemente siguiendo las líneas surrealistas de la metáfora asociativa.

Poco antes de morir Lam en septiembre de 1982, le pidió a Césaire unos poemas para acompañar una serie de trabajos sobre papel bajo el título de «Annonciation.» Este fue el último trabajo que hicieron en colaboración y el único en el que Césaire fue el intérprete. Fue, en el verdadero sentido de la palabra, una labor de amor. Sin embargo, en ninguna de las obras de Césaire resulta el referente «África» más problemático. En 2011 Daniel Maximin, poeta y ensayista originario de Guadalupe que en aquel año trabajaba para el Ministerio de Cultura francés, fue el curador de la exposición Césaire-Lam que tuvo lugar en el Gran Palacio de París. El catálogo de la exposición presenta por vez primera juntos a un precio asequible los nueve aguafuertes de Lam y en páginas opuestas los poemas de Césaire interpretándolos. En un epígrafe introductorio del libro de arte, cuya lujosa producción corrió a cargo de Giorgio Upiglio en Milán, Césaire incluye un párrafo en el que Wifredo se refiere a su madrina como santera:

Mantonica Wilson, ma marraine, avait le pouvoir de conjurer les éléments... Je l'ai visitée dans sa maison remplie d'idoles africaines. Elle m'a donné la protection de tous ces dieux: de Yemanjá déesse de la mer, de Shango, dieu de la guerre compagnon d'Ogun-Ferraille, dieu du métal qui dorait chaque matin le soleil, toujours à côté d'Olorun, le dieu absolu de la création. («Wifredo Lam [texte liminaire]» en *La Poésie* 459)

Mantonica Wilson, mi madrina, tenía el poder de conjurar los elementos . . . Yo la visité en su casa repleta de ídolos africanos. Ella me dio la protección de todos los dioses: de Yemayá la diosa de la mar, de Changó, dios de la guerra y compañero de Ogún-Herrero, dios del metal que dora cada mañana el sol, siempre al lado de Olorun, el dios absoluto de la creación.

Estas palabras son atribuidas directamente a Wifredo Lam, pero parece ser la interpretación de Césaire de sus entrevistas a su amigo cubano. La interpretación del panteón yoruba de Cuba como esencialmente africano por parte del poeta martiniqués es crucial en la relación de Césaire con Lam. Las divinidades de la religión afro-cubana son todavía dioses «africanos» en la visión que tiene Césaire de la negritud. El poemario *moi, laminaire...*, publicado en 1982, que contiene los textos con que colaboró Césaire a la serie «Annonciation» de Lam, ha recibido poca atención crítica debido precisamente a que no se corresponde con la visión heroica y comprometida de la negritud que medio siglo de comentario ceñido a líneas ideológicas ha convertido en *doxa* o verdad recibida. Los poemas que ilustran los aguafuertes de *moi, laminaire...* han sido incluso menos comentados, ya que parecen escabullirse completamente del esquema interpretativo en el que muchos investigadores se sienten obligados a encasillar la poesía de Césaire. El primer poema se titula simplemente «Wifredo Lam» e ilustra el aguafuerte que dio título a la colección de la «Annonciation»:

rien de moins à signaler
que le royaume est investi
le ciel précaire
la relève imminente et légitime

rien sinon que le cycle des genèses vient sans préavis
d'exploser et la vie qui se donne sans filiation
le barbare mot de passe

rien sinon le frai frissonnant des formes qui se libèrent
des liaisons faciles
et hors de combinaisons trop hâtives s'évadent

mains implorantes
mains d'orantes
le visage de l'horrible ne peut être mieux indiqué
que par ces mains offusquantes

liseur d'entrailles et de destin violets
récitant de macumbas
mon frère
que cherches-tu à travers ces forêts
de cornes de sabots d'ailes de chevaux

toutes choses aiguës
toutes choses bisaiguës

22

Preferimos la siguiente traducción del verso: «nada excepto el desove escalofriante de las formas que se liberan.»

mais avatars d'un dieu animé au saccage
 envol de monstres
 j'ai reconnu aux combats de justice
 le rare rire de tes armes enchantées
 le vertige de ton sang
 et la loi de ton nom.

(*La Poésie* 461-62)

dar parte nada menos
 de que el reino está sitiado
 el cielo es precario
 el relevo inminente y legítimo

nada excepto que el ciclo de las génesis se presenta
 sin previo aviso
 de explosión y la vida que se entrega sin filiación
 la bárbara consigna

nada excepto el desove escalofriado de las formas
 que se libran²²
 de las relaciones fáciles
 y huyen lejos de combinaciones demasiado prematuras

manos implorantes
 manos en oración
 el rostro de lo horrible no puede ser mejor señalado
 que por esas manos deslumbrantes

lector de vísceras y destino púrpuras
 recitador de macumbas
 hermano mío
 qué estás buscando entre estos bosques
 de cuernos de pezuñas de alas de caballos

todas cosas de un filo
 todas cosas de dos filos
 avatares con todo de un dios excitado por el saqueo
 monstruos que emprenden el vuelo
 he reconocido en los combates justicieros
 la rara risa de tus armas hechizadas
 el vértigo de tu sangre
 y la ley de tu nombre
 (*Para leer a Aimé Césaire* 190-91)

Se pueden detectar las trazas de las explosiones apocalípticas de Césaire en este poema, pero con un registro bien diferente del de su poesía de 1939 a 1948. Cuando leemos «que el ciclo de las génesis se presenta sin previo aviso de explosión», el poema no nos permite predecir ninguna transformación espiritual de una comunidad cultural, como era el caso de la poética anterior de Césaire. De modo semejante, la pregunta «qué buscas a través

de estos bosques» tampoco admite respuesta. Mientras que el comentario de Césaire sobre Lam en su ensayística de mediados de 1940 a la década de 1970 tenía un tono triunfal, en este texto se plantea una búsqueda más modesta. Su hermano Wifredo puede aun ser un «lector de entrañas y destino púrpuras» y «recitador de macumbas», pero vemos a Césaire asumir un papel más modesto que el anterior. La incertidumbre de la poética vanguardista opera a pleno rendimiento aquí, por tanto la esperanza de cualquier referente concreto en el mundo real se desvanece. En *Modernism and Negritude* sugerí que el nacimiento de los nuevos estados independientes en las antiguas colonias de África eran el canto del cisne para la triunfante idea de la negritud implícita en la poesía temprana de Césaire. De igual importancia quizás, el objetivo espiritual que sostenía la negritud en sus comienzos parecía hueco una vez que fue necesario ocuparse de las realidades de naciones con escasos recursos que tenían que romper el tutelaje imperial. La laminaria con la que Césaire se identifica en su último poemario, publicado a sus 70 años, es un género de alga. Su longitud es de hasta 60 metros, con forma de cinta y de color pardo. En las áreas costeras afectadas por las mareas, la laminaria vive en una zona entre la tierra y el mar, sin ser ni muy terrestres ni muy oceánicas. Es una modesta criatura cuyos efectos son de gran alcance. Encuentro de gran significado que Césaire eligiera imprimir el poemario entero con letra minúscula. Esta opción muestra claramente cierta reducción de la voz poética. El poema de *moi, laminaire...* que mejor define la identidad poética de Césaire en 1982 es «calendario lagunar», que da inicio al poemario. Aquí tenemos la primera estrofa:

j'habite une blessure sacrée
 j'habite des ancêtres imaginaires
 j'habite un vouloir obscur
 j'habite un long silence
 j'habite une soif irrémédiable
 j'habite un voyage de mille ans
 j'habite une guerre de trois cents ans
 j'habite un culte désaffecté entre bulbe et caïeu
 j'habite l'espace inexploité
 j'habite du basalte non une coulée
 mais de la lave le mascaret
 qui remonte la valleuse à toute allure
 et brûle toutes les mosquées
 je m'accommode de mon mieux de cet avatar

d'une version du paradis absurdement ratée
—c'est bien pire qu'un enfer—
j'habite de temps en temps une de mes plaies
chaque minute je change d'appartement
et toute paix m'effraie
(*La Poésie* 385)

habito una herida sagrada
habito antepasados imaginarios
habito una intención oscura
habito un largo silencio
habito una sed sin remedio
habito un viaje de mil años
habito una guerra de trescientos años
habito un culto abandonado entre bulbo y esqueje
habito el espacio inexplorado
habito no una corriente de basalto
sino el reflujó rápido de la lava
que remonta el pequeño valle seco a toda mecha
y enciende todas las mezquitas
me adapto lo mejor que puedo a este avatar
de una versión absurdamente fallida del paraíso
—es bastante peor que el infierno—
habito de vez en cuando alguna de mis llagas
cambio de aposento a cada minuto
y toda paz me asusta
(*Para leer a Aimé Césaire* 164).

Este poema liminar marca la nota que guiará al lector a lo largo del poemario: *moi, lami-naire...* es una mirada retrospectiva del casi medio-siglo de carrera poética de Césaire. La visión de su propia obra a principios de la década de 1980 es semejante al comentario poético sobre Lam cuando se encontraba en esa misma coyuntura. Los «antepasados imaginarios» que Césaire menciona en «calendario lagunar» son a los que de forma poética convoca y construye sobre la fundación teórica que había hallado en Frobenius y Spengler. El poema «manglar», es un comentario lacónico sobre los límites de la imaginación poética de la negritud:

il n'est pas toujours bon de barboter dans le premier marigot venu
il n'est pas toujours bon de se vautrer dans la torpeur des mornes
il n'est pas toujours bon de se perdre dans la contemplation gnoseológica
au creux le plus fructueux des arbres généalogiques
(le risque étant de s'apercevoir que l'on s'est égaré au plus mauvais carrefour de l'évolution)
alors?
je ne suis pas homme à toujours chanter Maré Maré

le guerrier qui meurt que nul ne voit tomber
terre et eaux bave assez
poitrail d'avril
étrave
cheval

no es bueno siempre chapotear en el primer estero que aparezca
no es bueno siempre tumbarse en el letargo de los morros
no es bueno siempre perderse en la contemplación gnoseológica
en el hoyanco más fructuoso de los árboles genealógicos
(el peligro consiste en descubrir que nos extraviarnos en la peor encrucijada de la evolución)
¿y entonces?
yo no soy hombre que cante para siempre Maré Maré
el guerrero que muere y que nadie ve caer
tierra y aguas baba basta
viga maestra de abril
roda
caballo
(*Para leer a Aimé Césaire* 169).

Traducción de José Gomariz

Bibliografía

- Anónimo. «À la Martinique.» *Tropiques* 2 (1941): 77.
- Arnold, A. James. *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1981.
- Benitez, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam, 1939-1950*. Lausanne: Acatos, 1999.
- Cabrera, Lydia, e Isabel Castellanos. *Páginas sueltas*. Miami (Fla.): Ed. Universal, 1994.
- Césaire, Aimé. «À l'Afrique.» *Soleil cou coupé / Solar Throat Slashed*. Traductores A. James Arnold y Clayton Eshleman. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2011.
- *La Poésie*. Editores Daniel Maximin et Gilles Carpentier. Paris: Seuil, 1994.
- «Cahier d'un retour au pays natal.» *Volontés* 20 (Agosto 1939): 23-51.
- «Fragments d'un poème.» *Tropiques* 1 (Abril 1941): 10-23.
- «Prophétie.» *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard, 1946:
- «Wifredo Lam.» *Cahiers d'art* 20-21 (1945-46): 357.
- «Poésie et connaissance.» *Tropiques* 12 (Enero 1945): 158-70

- «Discours sur le colonialisme». Paris: Présence Africaine, 1950.
- Fonkoua, Romuald. *Aimé Césaire*. Paris: Perrin, 2010.
- Frobenius, Leo. *Histoire de la civilisation africaine*. Paris: Gallimard, 1936.
- Hobsbawn, E. J. y Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Irele, Abiola, ed. *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*. Ibadan: New Horn P, 1994.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: UP of Virginia, 1993.
- Mabille, Pierre. «Le miroir du merveilleux», *Tropiques 4* (Enero 1945): 42
- Mudimbe, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Price, Sally. Reseña del libro de Jacques Leenhardt *Lam*, Paris, HC Editions 2009. *New West Indian Guide 85.3-4* (2011): 207-99.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*, vol. 1 Gestalt und Wirklichkeit. Vienna: Braumüller, 1918.
- *Der Untergang des Abendlandes*. vol. 2 Welthistorische Perspektiven. Munich: Beck, 1922.

Fecha de recepción: 16/02/2014

Fecha de aceptación: 07/10/2014