

35 nexus

Obras de Wifredo Lam
(1938-1946): miradas desde
las ontologías relacionales
del pensamiento crítico
contemporáneo y decolonial.

Artworks by Wifredo Lam (1938-
1946): views from the relational
ontologies of contemporary and
decolonial critical thought.

Yolanda Wood

Figura con luna, ca, 1941, Wilfredo Lam

n°
35

Nota del diseñador:

La diagramación de estos artículos está pensada para facilitar la lectura en dispositivos móviles.

Sin embargo, también se pueden leer en pantallas convencionales de equipos de escritorio y portátiles, reduciendo la magnitud del *zoom*.



**Facultad de
Artes Integradas**
Vicedecanatura de Investigación

Nexus

Doi:

[10.25100/n.v0i35.14273](https://doi.org/10.25100/n.v0i35.14273)

¹ Yolanda Wood

ORCID: [0009-0004-7167-4050](https://orcid.org/0009-0004-7167-4050)

¹ Universidad de la Habana
La Habana, Cuba

Correo electrónico:

yolawood@gmail.com

Recibido: 17 de junio 2024

Aprobado: 9 de septiembre 2024

ISSN en línea 2539-4355 /

ISSN impreso 1900- 9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional
[Creative Commons BY NC 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Obras de Wifredo Lam (1938-1946): miradas desde las ontologías relacionales del pensamiento crítico contemporáneo y decolonial

Yolanda Wood¹

¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?*

Wood, Y. (2024). Obras de Wifredo Lam (1938-1946): miradas desde las ontologías relacionales del pensamiento crítico contemporáneo y decolonial. *Nexus*, (35), e20114273. <https://doi.org/10.25100/n.v0i35.14273>

Profesora, investigadora y crítica de arte. Licenciatura en Historia del Arte (1974) Doctora en Ciencias sobre Arte (1993). Profesora Titular del Departamento de Arte de la Universidad de La Habana. Fundó en 1985 la Cátedra de Historia del Arte del Caribe en la Universidad de La Habana. Profesora de asignatura en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Anáhuac. Obtuvo Beca Asdi- Senior por CLACSO (2009) y Beca postdoc 2017-2018 en la UNAM por la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado libros y artículos especializados, así como en textos para catálogos de autores caribeños y para libros-catálogos de importantes exposiciones internacionales. Entre sus libros se destacan: Proyecto de artistas cubanos en los años 30 (Letras Cubanas, 2006), Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad (Editorial UH-CLACSO, 2012); Caribe: universo visual (Editorial Félix Varela, 2017) y Contemporáneos: artistas del Caribe insular (Editorial Félix Varela, 2019)

Resumen

En este artículo se estudia la obra de Wifredo Lam entre los años 1938 y 1946, para reflexionar acerca de su significado en la trayectoria mayor del artista, así como para situar su análisis desde las propuestas críticas y decoloniales de las ontologías relacionales. Se busca indagar en aspectos sensibles de su pintura como los animismos, las simbiosis cuerpo-máscara, la naturaleza misma como una fuerza simbólica muy potente y los saberes que permanecían ocultos en algún lugar de la memoria para reaparecer en sus obras con todos sus sincretismos, simbiosis y metamorfosis dentro de su universo visual, en especial en la obra *La Jungla* (1942). Tomaré como imprescindibles referencias a los textos de Lydia Cabrera y de Fernando Ortiz, para indagar sobre teorías y metodologías contemporáneas de autores que revisan esa dimensión ontológica relacional y el diálogo de saberes desde otros enfoques críticos.

Palabras claves: Wifredo Lam, arte cubano, arte del Caribe, ontologías relacionales, sincretismos.

Abstract

This article studies the work of Wifredo Lam between 1938 and 1946, to reflect on its meaning in the artist's major career, as well as situate his analysis from the critical and decolonial proposals of relational ontologies, to investigate in such sensitive aspects of his painting as animisms, body-mask symbiosis, nature itself as a very powerful symbolic force and the knowledge that remained hidden somewhere in memory to reappear in his works with all its syncretisms, symbiosis and metamorphosis within his visual universe, especially in *La Jungla* (1942). I will take as essential the reference to the texts of Lydia Cabrera and Fernando Ortiz, to inquire about contemporary theories and methodologies of authors who review this relational ontological dimension and the dialogue of knowledge from other critical approaches.

Keywords: Wifredo Lam, cuban art, caribbean art, relational ontologies, syncretisms.

Introducción

*Hay cosas que yo no me explico de la vida.
Todo eso que tiene que ver con la Naturaleza para mí
está muy oscuro...*

Esteban Montejo

Parecería redundante el análisis de las perspectivas decoloniales en relación con la obra de Wifredo Lam si tomamos en cuenta que el propio autor, en aquella emblemática entrevista con Gerardo Mosquera, en 1980, afirmó: “mi pintura era un acto de descolonización” (como se citó en Mosquera, 1980, p. 179). El arco temporal que interesa a este estudio tuvo como precedentes sus años de formación en la península. Lidia Cabrera (1942) expresó que muchos de sus cuadros quedaron “irremisiblemente perdidos en la confusión de la guerra”, y llamó a esa etapa “la primera época analítica de Lam” (párr. 6). Durante aquellos años, el artista no solo sufrió un quiebre en su vida tras el fallecimiento de su esposa e hijo a causa de tuberculosis en 1931, sino que también fue, según sus palabras, un momento para tomar conciencia y decisiones al formar parte de las milicias

republicanas. Su actividad fue intensa no solo en el campo artístico, sino en su compromiso con la República española y el movimiento intelectual.

El periodo de estudio de esta reflexión parte de 1938, cuando según el propio Lam asumió “una posición crítica que no tenía antes” (como se citó en Mosquera, 1980, p. 186). El artista se había despojado con gran agilidad y destreza de la tradición académica en la que se formó y trabajó durante sus años españoles, y comenzó a incursionar en los modos sintéticos de lo moderno como se aprecia en la obra *Dolor de España* (1938), realizada en Francia. Y precisa Lam:

Cuando llegué a París, tras la caída de la República, me puse a pintar aquello que era más sentido por mí. Y de una manera automática, como dicen los surrealistas, me salió ese mundo. Es decir, que cargaba todo eso en el subconsciente... ese mundo tan extraño (como se citó en Mosquera, 1980, p. 186).

¿Qué era de ese mundo tan extraño con el que cargaba y que brotaba casi de manera automática? Sin dudas, un signo en la trayectoria de su obra mayor según el arco temporal seleccionado, periodo durante el que se produjo un reencuentro consigo mismo en lo personal y en lo artístico.

La obra del cubano realizada a finales de la década del treinta no se sustrae de las evidentes enseñanzas asimiladas de Picasso, quien “lo deslumbra con la audacia de su genio” según lo cuenta Cabrera (1942, párr. 7). La figura predomina en sus obras, y la mujer se convierte en soporte experimental de los nuevos caminos por los que se orienta su labor, pues inauguró una nueva trayectoria artística en donde los aportes de sus años europeos revelaban todas sus ganancias sobre los nuevos lenguajes y la apropiación del arte africano, especialmente de la máscara que, como se ha dicho, transfiguró su arte durante los siguientes años (Figura 1).



Figura 1. *Desnudo de mujer*, ca. 1940, óleo sobre papel, 107 x 85.5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

Cabrera (1942) lo expresa del siguiente modo al referirse a la sentida influencia de Picasso en Lam:

...no disminuye en lo más mínimo su personalidad, sino todo lo contrario; la fortalece y explica. Para este “primitivo” de sensibilidad refinada [refiriéndose a Lam], que hubiera podido tallar una cabeza de Gabón o una divinidad Balouba, formado en las culturas clásicas, pero en quien lo cósmico y suprasensible continuaban viviendo (a pesar de las academias, de las que tan a tiempo su originalidad le aparta), la influencia de Picasso se hace sentir justamente por la noción de creación lírica, y de libre iniciativa, que es lo precioso y fundamental de su influencia (párr. 6).

Tomar como referencia para estas valoraciones sus obras realizadas entre 1938 y 1946, permite distinguir la trascendencia de esos años en la conformación de un modo de ver que significó confrontarse a sí mismo en el drama de la vida que se hizo más compleja por las circunstancias en las que salió de España, en 1938, para buscar alternativas en Francia, y de nuevo abandonar París, en 1941, por la ocupación nazi y hacer el viaje a la inversa en medio de la incertidumbre.

Él mismo describió ese regreso como infernal por las condiciones de la huida: “en el mar estábamos menos seguros que en la tierra. Todos mis miedos de niño se acrecentaron”, afirmó (Lam, como se citó en Núñez Jiménez, 1982, p. 157). Lam viajaba en el *Paul Lemerle*, que había partido desde el puerto de Marsella con un distinguido grupo de intelectuales, entre ellos André Breton, André Masson y Claude Lévi-Strauss.

En la escapada, acción tan conocida en la historia caribeña, estaba la certeza que podía librarlo de todos los estigmas del nazismo. Un mulato-chino-cubano, indocumentado, con una compañera sueco-alemana, rubia y de ojos azules, habría sido objeto de la xenofobia fascista. No había para él otra elección (Wood, 2012). Según Jouffroy (1972), “nunca se sobrestimaré demasiado la función liberadora de ciertas rupturas en la vida de un hombre” (p. 46). Abandonarlo todo y partir a otro lugar para instalar su palenque¹, su espacio de libertad: Cuba, Las Antillas, donde —quizás sin imaginarlo por su abrupta partida— construyó el andamiaje visual de su poética, las estrategias estético-artísticas de su universo creativo (Wood, 2012).

1 Lugar en donde se refugiaban los cimarrones que huían de las plantaciones coloniales.

Por el mar de las Antillas...

Después del trayecto atlántico que vivió como una pesadilla, sus itinerarios fueron por el mar Caribe y algunas de sus islas. Martinica fue una escala por la cuarentena que lo obligó a permanecer en la isla y lugar de encuentro con Aimé Césaire, amistad forjada por una relación intelectual entrañable. Lam continuó su viaje con el *Cuaderno del retorno al país natal* (1939), de Césaire, y la solicitud del poeta para que su libro se leyera en español, lo que efectivamente ocurrió en 1943, cuando fue traducido y publicado en La Habana por Lydia Cabrera con prólogo de Benjamín Peret e ilustraciones del propio Wifredo Lam.

Lam vivió el reencuentro con las Antillas como un redescubrimiento; al tiempo, enseñaba aquella realidad a Helena Holzer, su compañera sueco-alemana situada por primera vez ante el trópico antillano. Cuando se quiere revelar a alguien lo desconocido hay que nombrar las cosas para explicarlas. Ese proceso debió ser en suma revelador para el artista que, poniendo en discurso su propio entorno, no sólo lo nominalizó, sino que lo

confrontaba con sus memorias y recuerdos. Una vez, mientras caminaban por los bosques tropicales de Martinica, Helena sintió hambre, y con alegría los sorprendió un sembrado de mangos. Lam tomó uno de la mata; analizó su color, su forma y sintió un aroma que creía haber olvidado. Cuando Helena le preguntó qué era aquel fruto, este le respondió: “Cómelo, es muy bueno” (Wood, 2012, p. 100).

El artista empleó su experiencia y obra como recurso para filtrar ciertas claves de su condición de antillano y cubano, lo que actuó como un activador de los recuerdos del artista en el primer contacto con el mundo natural; este se inició en la propia isla de Martinica con la atracción telúrica y la fuerza de la naturaleza insular, según lo expresó Césaire al referirse al impacto que la vegetación martiniquesa tuvo en Lam: “ De algún modo estaba de vuelta a casa, un cielo y un aire similares, pájaros, insectos, frutas...” (Césaire, como se citó en Núñez Jiménez, 1982, p. 158). Esto pone en consideración el lugar y el territorio como sitio de encuentro con la memoria. Los recuerdos y las evocaciones que emergieron en Wifredo Lam y en su obra fueron reveladores al volver a un contexto que se reinstaló para evocar la naturaleza como una fuerza simbólica muy potente. Adelaida de Juan (1986) lo diría de manera precisa: “Lo decisivo de estos contactos, desde el punto de

vista de la plástica, no es sólo el impacto visual de la naturaleza caribeña, sino el carácter antillano con que se ve tal naturaleza” (párr. 7).

Luego, Lam tuvo una estadía breve en Santo Domingo, entre mayo y junio de 1941, para poner en orden su documentación migratoria y llegar a Cuba ese mismo año. Allí se produjo un nuevo encuentro con sus amigos que iban en trayecto hacia los Estados Unidos: André Breton y André Masson. De estos momentos en ese país nació una relación fecunda con el músico, escritor y pintor de origen español Eugenio Fernández Granell², quien fue parte de la importante migración de refugiados españoles que propició Rafael Leónidas Trujillo a partir de 1939. Granell desarrollaría una obra en los tiempos que siguieron bajo el influjo del surrealismo y del arte del maestro cubano. Abandonó el país rumbo a Guatemala y más tarde se instaló en Puerto Rico, donde finalizó su periplo latinoamericano.

2 Según la biografía que se localiza en el sitio de la Fundación Granell (s.f.), este ya había conocido a Lam en París: “En 1939 inicia su exilio. Sale de España por Plats de Molló y después de recorrer diversos campos de concentración en Francia consigue escapar llegando a París donde se reencuentra con Benjamín Péret y Wifredo Lam” (párr. 5).

Una vez en la isla, Lam tuvo que asimilar la incompreensión de un mundo artístico que él desconocía y que, por su larga estancia en Europa, lo desconocía él. A propósito, Cabrera (1942), quien le brindó entusiasta acogida, expresaba esto para un artículo del *Diario de la Marina*:

Ignorábamos que este auténtico pintor — la frase viene de Picasso, el más auténtico de los genios de nuestro tiempo— de quien leíamos el nombre con frecuencia en los catálogos de las exposiciones de la moderna pintura con Braque, Leger, Klee, Ernst, Miró, Gris, Chagall, Picasso el Mago; y cuyas telas de una plástica tan nueva y rica y a la vez tan rigurosa —diríase que Lam, quizás porque tiene un sentido justísimo de la composición que en él debe ser innato, se proponía y sabía expresar siempre lo esencial en la grandeza decorativa de sus construcciones tan armoniosas— era ¡cubano! Nacido en Las Villas, en la ciudad de Sagua la Grande (párr. 1).

Dos obras me parecen fundamentales para observar un cambio de sentido en la trayectoria del artista, ambas realizadas en Cuba después de su retorno al *país natal*; me refiero al *El Ruido* (1943) y *Sin*

título (1943). Para ese entonces el autor también había pintado la obra que lo inmortalizó: *La Jungla*. En la primera, la máscara recupera su dimensión de fetiche por el contexto simbólico en el que se encuentra. Lam decía: “Me irritó mucho que en París se vendieran las máscaras y los ídolos africanos como adornos... me propuse poner los objetos negros en función de su paisaje y de sus mundos propios” (como se citó en Mosquera, 1980, p. 184). La hibridez de la figura lleva a pensar en una imagen de metamorfosis y transmutación. Con todo ello el componente mítico está en proceso de resignificación. La máscara se reinstala en el imaginario sincrético y mestizo del espacio caribe. El artífice fue el propio Lam, en su condición de mediador consciente entre espacios y tiempos. El proceso fue artístico y cultural (Wood, 2001).

Dijo Lam: “Yo pude convertirme en un acusador y representar al Tercer Mundo dentro de la cultura europea por haberme posesionado antes de esa misma cultura” (como se citó en Mosquera, 1980, p. 184). El dibujo *Sin título*, de 1943, es aún más elocuente. En este, una mujer se mira ante un espejo (versión muy propia de la tradición eurooccidental) y la imagen que le devuelve es la de un caballo. Se trata de una obra anunciando la poética que Lam iba a desarrollar: la imagen de la mujer-caballo, una

simbiosis cargada de simbolismo, lo que implicaba como desdoblamiento dentro de las creencias de origen africano en Cuba. Para la santería, “un caballo” es aquel practicante que monta la deidad durante la ceremonia. En el momento de posesión se desdobla, y actuará, hablará y bailará como ella. La visión de mujer-caballo es una creación de Wifredo Lam, en donde la imagen se reapropia de las fuerzas y las energías ocultas de un pensamiento mágico y simbólico que tiene su fuente en el África ancestral (Wood, 2001).

Precisamente en piezas como estas la máscara se resignifica y recontextualiza. Su referente es difuso con relación a los orígenes africanos; no se copia un modelo del continente negro, sino que se incorpora un legado de ancestralidad. Una gran laxitud caracteriza el empleo de esos elementos visuales en el arte de Wifredo Lam, pero su uso constituyó una apertura hacia las grandes incógnitas que habían quedado excluidas y devaluadas en los espacios hegemónicos. La presencia de la máscara y sus resignificaciones en el arte de nuestros pueblos en la trayectoria del siglo XX, ha sido un acto de legitimación. En esa recuperación de un objeto perdido en el tiempo y de un atributo vaciado de significado por el arte eurooccidental, la subjetividad caribeña asimila creativamente un valor esencial

de identidad racial y cultural. En ello habrá que reconocer el gran aporte de Wifredo Lam (Wood, 2001).

En un estudio crítico imprescindible, Adelaida de Juan (1986) se preguntó cómo la manipulación del objeto por el arte vanguardista europeo constituyó una excelente oportunidad para esas restituciones de las que Wifredo Lam se valió como procedimiento creador para su obra. Se trata de *Una silla en la jungla*, donde la autora entabla un contrapunto entre dos obras, una de 1938³ y otra de 1943⁴. Ambas llevan por título *La silla*, y entre ellas precisa: “El tema resulta ser el portador de puntos de vista ya muy distanciados” (párr. 2). La segunda pieza *muestra* que “el elemento simbólico más significativo en la obra de Lam se encuentre en su tratamiento de los motivos de fronda. Cañas de azúcar, hojas de palma, de maíz, de malanga, de tabaco y bejucos de toda especie” (párr. 15). La naturaleza como elemento cargado de nuevos significados (Figura 2).

3 *La silla*, gouache sobre papel, pintado en París en 1938, forma parte de la colección Edouard Loeb.

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



Figura 2. *La Silla*, 1943, óleo sobre tela, 131x97.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Unos años después Lam viajó a Haití, en donde estuvo entre 1945 y 1946. Allí descubrió un universo mágico en contacto con las prácticas del vodú y reencontró amigos de Francia como André Breton y Pierre Mabile. Sus pinturas tuvieron gran acogida durante la exposición que realizó en el Centro de Arte de Puerto Príncipe, fundado en 1944. Ya Lam había pintado *La Jungla* y la pieza había sido expuesta en la Galería Pierre Matisse, de Nueva York, obra que provocó tal escándalo que terminarían llamándolo “bebedor de sangre caliente”; en fin, un brujo que instaló en Estados Unidos una de sus brujerías. Breton (1948) escribe un texto paradigmático bajo el título “La nuit en Haïti”, donde descubre una nocturnidad peculiar en la obra del artista, un espacio de conjuro donde aparecen nuevos espíritus. Llegaba una nueva etapa en la obra de Wifredo Lam.

Las piezas realizadas entre 1938 y 1946 son expresión de un momento esencial en su vida y obra. José Manuel Noceda se ha referido a este como el “ciclo antillano” (Noceda, 2006, p. 18), un proceso en el que se puede confirmar cómo las vanguardias europeas le eran incompletas al apropiarse de los objetos africanos al margen de la conciencia que habitaba en ellos, lo que el artista asumió como un acto de restitución para poner

nuevamente esos objetos “en función de su paisaje y de sus mundos propios” (Lam, como se citó en Mosquera, 1980, p. 184). Para ese entonces ya existía un profundo sentido descolonizador en su pintura. Este es también el periodo de los estudios críticos más significativos realizados por voces cubanas: el publicado por Cabrera (1942) y por Ortiz (1950) a partir de la puesta en valor de sus obras, especialmente aquellas con las que inició su etapa cubana, con énfasis en *La Jungla* que se pintó, según las palabras de Lam, “en el barrio de Buenavista en Marianao, entre diciembre de 1942 y los comienzos del año siguiente”, y “junto con otros cuadros bastante similares que quizás no han alcanzado el mismo renombre por no haber disfrutado de los poderosos mecanismos de difusión del MOMA neoyorquino” (Lam, como se citó en Mosquera, 1980, p. 181).

Cuando Lam asumió esa restitución de los objetos africanos a su contexto, confrontó a su propio universo de referencias desde el reencuentro que tuvo con su isla y otros territorios antillanos, lo que actuó como un generador de nuevos sentidos en su pintura. Resulta especialmente significativo cuando se trata, como ocurre en la obra de Wifredo Lam, de reinstalarse en un lugar después de haber vivido la experiencia transnacional que significó no solo el

estar distante de su país por dieciocho años, sino de desterritorializarse, pues llama la atención que nunca actualizó sus documentos y viajó de regreso con los mismos de su partida. Probablemente si las circunstancias no lo hubieran exigido, a Lam no se le hubiera ocurrido volver.

Por otra parte, el espacio cultural que, una vez superado el impacto en el país natal, comenzó a aflorar desde los saberes conocidos que permanecían ocultos en algún lugar de la memoria, y reaparecieron en él todos sus sincretismos, simbiosis y metamorfosis para revelarse multiforme y diversa con todas sus contradicciones. De él decían, en tono discriminatorio, que era un pintor negro (Núñez Jiménez, 1982). De todas esas ambivalencias se nutrió el artista para no aceptar trabajos y pintar burgueses como recurso de supervivencia económica. En realidad, se satisfacía ante el hecho de que su pintura tampoco era del agrado de ese sector en Cuba.

Miradas desde las ontologías relacionales

Me propongo construir otras posibles miradas a las obras de Wifredo Lam desde las perspectivas críticas de las ontologías relacionales, un concepto que, considero, promueve estrategias de análisis útiles para examinar su obra, al proponer epistemologías que contribuyen a la transculturalidad e interculturalidad desde el diálogo de saberes, así como poner en valor otras formas de conocimiento que derivan de la experiencia y la fuerza simbólica que emanan del territorio sensible para analizar sus obras realizadas entre 1938 y 1946. Aquí intervienen diversos modos de análisis teniendo en cuenta la actualización que en los últimos treinta años han tenido los estudios en torno a lo ambiental desde las humanidades y las ciencias sociales, frente a los inminentes efectos de desastre que implican los tiempos contemporáneos de la crisis global. Cada vez más, el pensamiento ambiental se incorpora a las experiencias críticas ante el Antropoceno y el Capitaloceno con todos sus efectos en lo humano y lo no humano.

Los nuevos estatutos visuales de la pintura de Wifredo Lam resultaban incomprensibles dentro de las visiones *uni-verso* del pensamiento racional moderno, según lo piensan las ontologías relacionales; a esto tendríamos que añadir que, por la índole subalterna de los imaginarios artísticos que pintaba, estos quedaban identificados con racialismos aún presentes en la colonialidad, provenientes de formas discriminatorias por consideraciones étnicas y raciales cuando ya el colonialismo parecía asunto del pasado. En *Mujer sobre fondo verde* (Figura 3), la hibridez de la imagen en su configuración visual, así como las corporalidades y los rostros enmascarados, remiten a una transculturalidad que se abordan críticamente desde la perspectiva del llamado “giro ontológico”, lo que propone ciertas claves y alternativas.



Figura 3. *Mujer sobre fondo verde*, 1942, óleo sobre papel, 106,9 x 84,2 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana.

Al poner en cuestión la concepción de qué es lo real, estas perspectivas reivindican formas alternas de entender las articulaciones entre lo natural y lo cultural, y a partir de allí plantean interesantes desafíos para la comprensión de las relaciones sociales del mundo contemporáneo (Serna y del Cairo, 2016, s.p).

Claro que la poética del artista y sus modos de representación se mostraba reactiva a estos fundamentos ontológicos, pues sin haber constituido una reflexión teórica de base en la obra del autor, partían de experiencias perceptivas y sensoriales que significaban otros modos de entender los cuerpos y su relación con la naturaleza, uno de los más sensibles temas de discusión contemporánea ante los binarismos modernos heredados del antropocentrismo. Allí, desde los modelos extractivistas, la naturaleza se presenta como un recurso para utilizar, para desconocer a los demás seres que habitan en ella. No se conversa, no se protege. Orientar estas miradas hacia las particularidades del contexto latinoamericano y caribeño ha resultado en una extensa labor de los estudios críticos y decoloniales.

La obra de Lam se inscribe en esas propuestas de reordenamiento del mundo según lo piensan las ontologías relacionales. En ellas, se comprenden las porosidades de la realidad y las semejanzas entre lo humano y lo no humano, lo que conforma el cosmos y la espiritualidad de la tierra al distanciarse de toda ontología dualista, pues todo lo que existe es el producto de vínculos de mutua dependencia. No existe separación entre naturaleza y cultura, ni si quiera aquellas producidas por la relación entre entidades, humanas y no-humanas, naturales y sobrenaturales. Estos conceptos y significados cobran un valor que trastoca la concepción moderna según la cual estas dimensiones (natural y sobrenatural) definen el límite entre lo real y lo no real (Rosa, 2022). Desde esta mirada se busca incluir “la multiplicidad de mundos que nos conducen a reconocer la existencia de pluriversos” (Escobar, como se citó en López, 2017, párr. 1)

En ese sentido, los saberes se articulan a una forma de vivir y pensar el territorio y la cultura, un modo de *sentipensar* con la tierra y poner en valor “la relacionalidad constitutiva de todo lo real y de los mundos” que convergen en ella (Escobar, 2014, p. 57). Estos saberes se fundamentan en tres soportes críticos: la ontología, la relacionalidad y el pluriverso. La primera se refiere “a aquellas

premisas que los diversos grupos sociales mantienen sobre las entidades que realmente existen en el mundo”. Con la relacionalidad todas las cosas “están hechas de entidades que no pre-existen a las relaciones que las constituyen”, produciendo una forma de interexistencia como se expresa en los fundamentos budistas. Por su parte, en el pluriverso “los mundos biofísicos, humanos y supernaturales no se consideran como entidades separadas, sino que se establecen vínculos de continuidad entre estos” (Escobar, 2014, p. 57). En estos encuentros claves de los mundos en las ontologías relacionales, se comprenden diferencias que, sin embargo, no constituyen impedimentos para entender que estamos ante situaciones pluriversas.

Podemos pensar entonces que, de manera muy temprana en el arte de Wifredo Lam, y creo que podemos extender estudios como este a las obras de otros autores de Latinoamérica y el Caribe, se construyó visualmente un *etno-territorio* visual que puede “comenzar a entenderse a partir de la singular conjunción de las categorías de tiempo, espacio y sociedad que se concentran en la historia de un pueblo, en un lugar” (Barabas, 2010, p. 2), y que según lo conciben las ontologías relacionales, rompe la perspectiva dualista para estimular el

análisis desde mundos en relación, tal como lo propone Escobar al plantear que todo lo que existe está en mutua dependencia, especialmente entre las zonas de lo natural, lo humano y lo sobrenatural para entablar diálogos y equilibrios más que superposiciones o confrontaciones. Escobar precisa:

En las epistemologías relacionales, la máxima de la naturaleza que “habla” al hombre para ser conocida no se entiende en sentido metafórico, como para la cultura occidental, sino que cobra un significado real, fáctico: de manera directa, o a través de entidades que la animan, la naturaleza comunica, dialoga y enseña al hombre (Como se citó en Rosa, 2022, con-conocer, párr. 1).

En esos ámbitos relacionales, en sus concepciones teóricas y metodológicas, se trata de construir conocimiento con la naturaleza, no desde ella ni ante ella. Es interesante constatar que no interesaron a Wifredo Lam —en lo esencial— los rituales, las ceremonias ni las prácticas que emergen de esas formas de convivencia a través de sus expresiones de religiosidad. Ortiz (1993) lo indica con suma claridad al decir que, en sus obras:

...tampoco salen tambores ni maracas, “diablitos” ni “mojigangas”, ni liturgias vodúistas, santeras o ñáñigas, ni fetiches, máscaras o ídolos. Unas pocas líneas y trazos de Lam pueden evocar a veces ciertos detalles objetivos de litúrgica africanidad, pero sólo como escalones claros que pone el artista para facilitar la bajada subjetiva a los antros más sombríos del pensamiento (p. 11).

Esos antros sombríos del pensamiento son los trayectos de espiritualidad que se conjugan para un diálogo otro con la naturaleza, y los fundamentos bioenergéticos de las culturas de origen africano. El artista puso su atención y llamó la de nosotros para reivindicar esa existencia relacional que habita en un tiempo y lugar producto de su imaginación en condiciones bio-culturales. Si esas prácticas ceremoniales o rituales responden a cuestiones y modos de hacer contextuales y puntuales, el proceder artístico de Wilfredo Lam en construcción visual de ese entramado resulta fundamental al pensamiento crítico, especialmente en la relación hombre-naturaleza vista desde otras posibles miradas críticas y decoloniales. Esto su vez produce otros campos de interés en la obra de Lam, dada la puesta en valor de saberes que se distinguen de las lógicas modernas del *uni-verso* porque:

...de lo que se trata es de que podamos comunicarnos e intercambiar saberes, y de que a partir de la construcción de estos fundamentos concretos se pueda confeccionar un proyecto colectivo, situado y en armonía con el mundo humano y no humano (Heffes, 2023, p. 198).

Todo ello generó incomprendiones al interrogar la racionalidad de las versiones artísticas de Lam desde la perspectiva del mundo “occidental”, lo que de algún modo cuestionaba también la humanidad del otro y de lo que habita en el espacio de la relación. Esto condujo a que su obra fuera enmarcada con relación a lo diabólico y hereje, y en nociones más intelectuales como a lo onírico y surrealista.

Las visiones de Lam

Se trataba de sus “visiones” como muy bien lo comprendió Ortiz (1950) en su texto trascendente *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. Se refería, además, a ciertos “caprichosos disparates” que después de asociarlos a los de Goya, precisaba que eran distintos de cuanto jamás se había visto (Figura 4).



Figura 4. *Figura con luna*, ca, 1941, acuarela sobre papel, 94 x 73,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

El gran ensayista descubre sus propósitos al iniciar el texto para distinguir el interés de su mirada a partir de la antropología social y la etnografía cubana. Desde esos ángulos, comienzan a aflorar los fundamentos relacionales de la obra de Lam que Ortiz distingue en su mestizaje cultural evadiendo toda “inferencia de raíz genética” —refiriéndose a sus orígenes afro y chinos—, así como la manera en que emergieron esas configuraciones artísticas en Lam, que atribuye a ciertas “concreciones estalactíticas” tras afianzarse en el subconsciente. La vocación antropológica estaba implícita en la mirada del propio artista y en su intención de explicar las relaciones diversas entre las cosas, los seres, los entornos y ambientes que ataban la obra de Wifredo Lam no solo a Cuba, sino a todo lo mágico, imponderable, y misterioso que caracteriza a las islas del Caribe insular.

Al estudiar los modos en que las referencias africanas germinaron en su obra, hace nuevamente aportes para construir esos mundos relacionales entre lo simbólico, lo primitivo y la religiosidad, y pone énfasis en el primero de ellos para remitirnos a temas carnales, frondosos y esotéricos que vislumbra como “erotismos de creación”, distinguiendo las expresiones visuales de seres a-genéricos que devienen en simbolismos

sexualistas donde la relación masculino-femenino no se presenta desde binarismos y oposiciones, sino que aparecen como revelaciones andróginas. En esa amalgama de signos y enigmas, dice Ortiz (1950) que Wifredo Lam jamás se reía del misterio, jamás ínsita a la irrisión, quizás porque había en él una comprensión de los mundos que habitan en el mundo, de las múltiples alegorías que son y están en el cosmos que habitamos.

Su perspectiva animista es fundamental en la comprensión de estas coexistencias de tiempos y espacios, en un lugar que es su sitio de creación por excelencia, el de sus “indefinibles incógnitas” que, sin embargo, no significan “ni conjuros, ni preces; ni hechizos, ni liturgias. Ni pactos con el diablo” (Ortiz, 1993, p. 21), y continúa Ortiz diciendo que Lam muestra “las fuerzas de la naturaleza o de las pasiones se representan, como aún se hace en las religiones más arcaicas de África, por simples piedras, minerales, palos y aguas, del más ingenuo emblemismo cosmogónico” (p. 21), es decir, cuando los sabios consejos del mundo natural se expresan desde sus propios medios y desde el lenguaje simbólico, no desde su integridad real.

Esto da expresión sensible a lo inanimado o irreal, que no se detiene en el mundo de las realidades visibles y penetra en el ultramundo donde están las figuras que sólo se descubren por la mentalidad introspectiva, a manera de una visión parasensorial (Ortiz, 1993, p. 22).

Esto llevar a Ortiz a pensar que la obra de Lam no se sitúa ni por arriba ni por debajo de lo real, sino fuera de la realidad. Sin embargo, afirma que esta:

Trata de revelarnos las potencias del Gran Misterio que con nosotros conviven, invisibles y portentosas... el animatismo, cuando la imaginación dota a todas las cosas de sendas ánimas míticas y trata de figurarlas por formas visibles; de corporizar lo incorpóreo por medio de metáforas plásticas (p. 23).

Al poner en valor “la percepción de un ultramundo” que no se encuentra por encima o debajo de la realidad, Ortiz considera que la obra de Lam no es ni pre ni para lógica, sino que recae en una capacidad para pintar las cosas que no se ven, y como si un llamado lo remitiera hasta el concepto de *transculturación* que elaboró en *Contrapunteo*

cubano del tabaco y el azúcar, Ortiz (1940) se refiere a que Lam, desde que está en tormento por la pérdida de sus seres queridos y por todo lo que vino después, comienza su percepción del trasmundo. En el texto de Ortiz se muestran múltiples revelaciones acerca de toda lo transcultural que habita en la obra de Lam; allí se debate entre esas múltiples existencias que cohabitan en las imágenes creadas por él como conocedor de las expresiones sensibles de ancestralidad indo-africanas, las cuales habitan en la naturaleza cubana como formas de espiritualidad de la tierra, el agua y el monte. Con todo ello sienta las bases para estas posibles miradas desde las ontologías relacionales que estoy proponiendo en esta reflexión. Y es porque todos los grandes sistemas de creencias nacidos en la América originaria – y en otras latitudes - así la han hecho valer a través del tiempo, en sus cosmogonías y en la defensa del territorio como fuente de vida y espiritualidad. Ese universo se enriqueció y se hizo más consistente con los nuevos valores que le impregnaron los hombres y mujeres traídos desde África al llamado nuevo mundo, en las sucesivas oleadas de un comercio que tuvo como objeto de compra y venta la humanidad concentrada y dispersa por el archipiélago del Caribe y la tierra continental.

En el breve espacio de las islas caribeñas, nuevas fuerzas míticas se instalaron, se mezclaron y combinaron con las ya existentes y con otras que llegaron de otros lugares para, en definitiva, instaurar un acto de creación de dimensiones sorprendentes. Todo ello está hoy inscrito en los imaginarios de los que continuaron viviendo la zozobra colonial y los procesos decoloniales que aún no terminan. Los artistas y las artes emprenden —como lo hacen también otros actores sociales— un rol de mediación para, desde la autonomía del lenguaje artístico y las peculiaridades expresivas de cada autor, entablar un diálogo sobre el hombre y su lugar en el medio natural, asunto imprescindible en una toma de posición y de acción sobre los problemas que inquietan la relación con la naturaleza y la sociedad en las islas del Mar Caribe.

En *Nunca fuimos modernos*, Latour (1991) criticaba los binarismos dominantes, como la separación entre pensamiento lógico y prelógico. Señalaba que los occidentales, con el respaldo de la ciencia, somos los únicos que establecemos una distinción total entre la naturaleza y la cultura, así como entre la ciencia y la sociedad, cuando en otras culturas la naturaleza y la sociedad son casi “coextensivos”.

Entonces afirma que solo hay naturaleza- cultura en la que se construyen en simultaneidad los seres humanos, los seres divinos y los no humanos.

Svampa (2018) considera situar el paradigma antropocéntrico en la revisión crítica de aspectos como la relación sociedad/naturaleza, humano/no humano —que está en la base de la modernidad occidental—, lo que tiene hondas repercusiones filosóficas y antropológicas, así como gran impacto en el pensamiento indígena y afrodescendiente en los activismos por el derecho al territorio, y en las luchas ecofeministas relacionadas al tejido de la vida dentro de las tendencias contemporáneas del pensamiento decolonial. Precisa la autora: “Estos enfoques relacionales, que subrayan la interdependencia de lo vivo, dan cuenta de otras formas de relacionamiento entre los seres vivos, entre humanos y no humanos” (Svampa, 2018, Desafíos del Antropoceno y enfoques relacionales, párr. 3).

Esos modos de relación toman diversos nombres, entre ellos el de animismo. El antropólogo Philippe Descola (2002) considera que “los seres naturales están dotados de un principio espiritual propio y que, por lo tanto, es posible para los hombres establecer con estas entidades contactos de un tipo particular” (p. 160), pues los seres tienen una

interioridad similar, pero se diferencian por sus cuerpos. Mientras tanto, Eisenstein (2018) relaciona estas expresiones animistas con la espiritualidad de la Tierra y con ello hace referencia a un sistema de creencias que abarca la sensibilidad, lo sagrado y la acción consciente para:

Validar los rituales de las culturas basadas en el lugar como inseparables de toda una forma de vida [...] y prácticas que incluían el cuidado del agua, la tierra y la vida.

¿Qué motiva este cuidado? Es el respeto a todos los seres y sistemas como seres vivos sagrados. En esa mentalidad, por supuesto, uno busca comunicarse con ellos (Ritual y relación, párr. 2).

Las ontologías relacionales, como las denomina Escobar (2014), ponen el énfasis en la importancia de cómo la subjetividad construye la realidad y se posiciona desde el territorio, la tierra y el lugar; allí el humano se relaciona con lo no humano (la naturaleza, los seres sobrenaturales, el más allá, entidades otras presentes y poderosas que han sido suprimidas por el modelo moderno) para configurar la existencia de los mundos. Esto propone reconsiderar la idea moderno-colonial de comprender la naturaleza como un recurso.

Heffes (2023), al relacionar estas cuestiones con la bioecopolítica desde una mirada latinoamericana, dice que le interesa el extractivismo intelectual o epistemológico, como lo propuso María Galindo en 2021, que se vincula con la noción de colonialidad del saber.

Un corte norte-sur implica un posicionamiento vertical, jerárquico, centro-periferia, cuya producción y distribución del saber promueve modalidades individualistas en lugar de exploraciones colectivas, colaborativas y basadas en la idea de comunidad. Pero es cierto que a la idea de colonialidad del saber habría que agregarle la búsqueda de una decolonialidad del poder, del ser y de la naturaleza, como sugiere Arturo Escobar, siguiendo el trabajo de Catherine Walsh (Heffes, 2023, p. 198).

Dominar sobre esas formas de personificación de la naturaleza —por consideraciones primitivistas y supersticiosas— ha sido un medio justificador de la idea moderna del progreso y del desarrollo, desconociendo así las miradas sobre la naturaleza como un espacio cultural que tiene como cualidad esencial la comprensión de mundos interconectados según lo piensan las ontologías relacionales, y destaque en ese sentido la idea del *lugar* según la ha expresado Escobar (2000).

La Jungla, un lugar

La tierra se hizo entonces un espacio habitado por sus significados sociales, míticos y simbólicos. Se hizo identidad y cultura. Cada vez más se identificó en la creación artística y literaria con el deseo de recuperarla en toda su integralidad, incluyendo a seres naturales y sobrenaturales que la pueblan como espacio mágico cargado de energías aportadas por todos para su existencia y continuidad. Se trata de una mítica del arte con la naturaleza como verdadero sistema de interpretación cosmogónica, lo que está profundamente inspirado en la espiritualidad de los componentes del medio natural dado que en todos ellos habitan divinidades ancestrales. Se trata de una visión cultural del entorno a través de los múltiples lenguajes, en particular aquellos que emplean en sus piezas el color, la luz y la vegetación, aquellos en donde se evidencian percepciones socioculturales del contexto e interpretaciones de los sujetos en su relación con el mundo. Aquí se exhiben premisas epistemológicas que, según Heffes (2023):

Suprimen la división entre sujeto y objeto, y que, unidas a la larga lucha de los intelectuales latinoamericanos por la decolonización del saber, del poder, de la naturaleza y del ser, entienden la liberación de la producción del saber y del conocimiento como una forma de sublevación frente a un estado de racionalidad derivada de la consolidación de recursos (culturales, económicos, políticos) en las manos de unos pocos privilegiados (p. 199).

En *La Jungla* (1943), la naturaleza no es un *lugar* inerte, sino un sitio de comunicabilidad que tensiona el sentido y la representación del poder entre los mundos, tierras donde se instalaron las fuerzas ocultas de los esclavizados africanos traídos con la masiva trata negrera que desplazó a millones de hombres y mujeres para servir de mano de obra a una economía plantadora colonial, integrada al comercio triangular Atlántico. De *La Jungla*, dijo Wilfredo Lam que los mitos africanos están en función activa dentro del paisaje cubano del cañaveral, donde esas fuerzas ocultas hicieron a la naturaleza depositaria de un saber ancestral (Núñez Jiménez, 1982).

El artista, al buscar misterios ocultos y valores protegidos, penetró a las zonas oscuras de los misterios y fue al reencuentro con los espíritus que han poblado las islas del Caribe, sus tierras y mares, sus bosques y ríos, su historia y su cotidianidad. Se trató de una arqueología espiritual en un lugar domesticado por la práctica agrícola a gran escala, de una especie importada en los tiempos moderno-coloniales para devenir —como lo ha pensado Ortiz (1950) — en una expresión de poder.

Desde 2016, un grupo de científicos, en particular Haraway (2016), han introducido en la polémica en torno al Antropoceno y el Capitaloceno la figura del Plantacionoceno, justo para diferenciar los efectos devastadores de las plantaciones extractivas y cerradas basadas en el trabajo esclavo. Aunque no se restringe únicamente al Caribe, esta categoría es clave para examinar los procesos que tuvieron lugar en esta región y para arrojar luz sobre la violencia humana en los sitios de producción, las desigualdades sociales, la misoginia, las injusticias y la esclavitud (Haraway, 2016). En *La Jungla*, uno de esos elementos portadores de energías míticas está en la naturaleza como recurso plástico y simbólico en el ámbito de la relación entre el arte y

la sociedad. La puesta en valor de los espíritus que se conjuran en ella significó una inversión del *lugar* de lo trascendente en el Caribe (Wood, 2012).

Aquella arqueología simbólica y espiritual se orientó a buscar significados en ese espacio que guarda secretos fundamentales para la existencia en toda su relacionalidad y pluriversidad. Las figuras son construcciones simbólicas, enmascaradas, venidas del mito y la magia que se dieron cita —por la imaginación creadora— en ese *lugar*, un cañaveral, sitio de todas las evocaciones divinas. Lam procedió, artísticamente, como se fundamenta una *nganga*, prenda de los paleros por capas sucesivas que tienen como base la tierra, el territorio común de todas las energías de lo existente y coexistencia de elementos que nutren el caldero en su interior sin que sean vistos, todos aparentemente mezclados, pero donde cada uno de ellos, sin embargo, tiene su *lugar* (Wood, 2012). Al referirse a esta obra, Césaire (como se citó en Núñez Jiménez, 1982) dijo que Lam fija sobre la tela la ceremonia por la que todo existe: la ceremonia de la unión física del hombre y del mundo. Lam celebra la transformación del mundo en mito y convivencia.

Así se expresaba otra dimensión de lo telúrico que se asentó en la naturaleza y en las fuerzas que emanan de la tierra, ante la ausencia física de otros

referentes por la privación objetual del esclavo aherrojado. Ellas fueron depositarias de todas las energías y fuerzas míticas procedentes de África. Lo telúrico para el artista es atávico y ancestral. Lam supera la noción de ser de un país y pertenecer a un paisaje, para construir la noción de estar en el paisaje de un país, sobre sus propias plantas como un modo de “plantación” espiritual donde vibra el alma ancestral de la cultura antillana (Wood, 2012).

Lam reintegra los mundos fragmentados de lo animal, lo vegetal y lo humano en lo mítico y lo real para construir con sus signos visuales el pluriverso relacional desde fundamentos ontológicos. Así explora una nueva visión del mundo y de la tierra, su otra dimensión cultural donde conviven todas las magias posibles e imposibles del reino de la imaginación. Sitúa su obra en un lugar que no es un paisaje-otro, sino la metáfora de un *lugar* simbólico de plantación y resistencia, de encerramiento y liberación, el manifiesto de un arte poética para evocar la complejidad de un territorio-encrucijada para la experiencia cultural del Caribe.

En “Iguanas, azores, deidades delirantes. El arte primordial de Wifredo Lam”, Glissant (2008) hace un derroche imaginativo sobre ese universo de la consistencia de las junglas que interpreta como un símbolo, no un paisaje. Alude a una espesura, a una

superposición de realidades en las que se presume un lugar simbólico fuertemente cargado de espíritus de las profundidades, los cuales vivieron las demoliciones de bosques milenarios para plantar la agricultura productiva de un comercio ambicioso y colonial (Wood, 2012). Por eso, precisa Glissant que, en *La Jungla*, Lam había visto “el revés de su país”, su otra parte, donde se puede descubrir “la Huella” (que escribe así, en mayúscula), sitio de historia y memoria donde habitan los tiempos percutivos de *un lugar*.

Según Glissant (2008), Lam se sintió tentado por el punto en que el espacio y el tiempo se funden, lo que pudiéramos comprender como un tipo de coexistencia ontológica y relacional de su pluriverso, en ese *lugar*, en esa jungla que, por demás, no tiene ni presencia ni existencia en nuestros campos y bosques tropicales insulares. Se trata de una atmósfera mágica donde conviven lo visible y lo invisible en un etno-territorio, donde Lam pintó una ronda sacra, pensó Césaire (como se citó en Núñez Jiménez, 1982), y la ha hecho habitar en *un lugar* donde las fuerzas míticas y bioenergéticas provenientes del continente negro crean esa infinitud del símbolo, con todas sus implicaciones sociales, culturales y políticas, al reinventar el mundo y superar todo dualismo racional, moderno

y colonial (Wood, 2012). En *La Jungla*, el lugar se escapa fuera del cuadro. Es un continuum, precisa Glissant, como son los cañaverales en la extensión de los latifundios del territorio plantador y del paisaje insular.

Conclusiones

Las obras realizadas por Wifredo Lam entre 1938 y 1946, definen un discurso visual que no sólo adquirió imagen y personalidad propias, sino que significaron un reencuentro consigo mismo y con la naturaleza tropical durante su periplo antillano en Martinica, República Dominicana, Cuba y Haití. En ese proceso reinstaló las fuerzas míticas del África ancestral en su espacio pictórico con marcas muy sensibles de sincretismos, míticos y simbólicos, que alcanzaron un momento muy significativo en su pieza emblemática: *La Jungla*. Como lo pensó y expresó Ortiz (1993), había en esas múltiples existencias que cohabitan en las imágenes, formas de espiritualidad que vienen de lo natural y sobrenatural. Las miradas desde las ontologías relacionales permiten posicionar sus obras en el territorio y en un lugar donde lo humano se relaciona con lo no humano, lo que había sido suprimido del modelo moderno-colonial, para comprender la naturaleza como un espacio cultural

de mundos interconectados. Para los estudios del arte y la cultura visual, estos enfoques decoloniales constituyen un valioso aporte para la comprensión de esos diálogos de saberes que se hacen tan sensibles en las obras de Wifredo Lam, y de otros artistas que asumen esa relación con fundamento crítico y cultural.

Referencias bibliográficas

- Barabas, A. M. (2010). El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas en México. *AVÁ Revista de Antropología*, (17) 11-22. <https://rid.unam.edu.ar/handle/20.500.12219/1566>
- Breton, A. (1948). *Martinique: Charmeuse de serpents*. Éditions du Sagittaire.
- Cabrera, L. (1942). Un gran pintor: Wifredo Lam. *Diario de la Marina*.
- de Juan, A. (1986). Una silla en la jungla. En L. Cabrera y A. Carpentier (Eds.), *Sobre Wifredo Lam* (pp. 117-128). Editorial Letras Cubanas.
- Descola, P. (2002). La antropología y la cuestión de la naturaleza. En G. Palacio (Ed.), *Repensando la naturaleza: Encuentros y desencuentros disciplinarios en torno a lo ambiental* (pp. 155-171). Universidad Nacional de Colombia.
- Eisenstein, C. (2018). *Iniciación en un planeta vivo*. <https://charleseisenstein.org/essays/initiation-into-a-living-planet/>
- Escobar, A. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo? En E. Lander (Ed.), *La*

colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas (pp. 113-144). CLACSO.

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Universidad Autónoma Latinoamericana.

Fundación Eugenio Granell. (s.f.). *Biografía de Eugenio Granell*. <https://www.fundacion-granell.gal/biografia/>

Glissant, É. (2008). Iguanas, azores, deidades delirantes. El arte primordial de Wifredo Lam. *Artecubano*, 2, 6-17.

Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos de Animales*, 3(1). <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94>

Heffes, G. (2023). Aprender de la bioecocrítica en el centro de las humanidades ambientales: Entrevista a Gisela Heffes. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, 13, 193-202. <https://doi.org/10.25185/13.8>

- Jouffroy, A. (1972). *Lam*. Editions Georges Fall.
- Latour, B. (1991). *Nunca fuimos modernos*. Siglo XXI Editores.
- López, K. (2017). Arturo Escobar, Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. *Amerika*. <https://doi.org/10.4000/amerika.7918>
- Mosquera, G. (1980). Mi pintura es un acto de descolonización. Entrevista con Wifredo Lam. En G. Mosquera (Ed.), *Exploraciones en la plástica cubana* (pp. 179-191) Letras Cubanas.
- Noceda Fernández, J. M. (2006). El antillanismo expansivo de Wifredo Lam. En J. M. Noceda y J. Castillo (Eds.), *Wifredo Lam: Cartografía íntima* (pp. 13-21). Instituto Cervantes.
- Núñez Jiménez, A. (1982). *Wifredo Lam*. Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Casa de las Américas.
- Ortiz, F. (1950). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1993). *Wifredo Lam y su obra*. Publicigraf.

- Rosa, C. (2022). Ontologías relacionales: Un desafío para la interculturalidad. *Revista de la Facultad de Filosofía e Historia UNAM*. <http://revistafyl.filos.unam.mx/ontologias-relacionales-un-desafio-para-la-interculturalidad/>
- Serna Ruiz, D., y Del Cairo, C. (2016). Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales*, (55), 193-204. <https://doi.org/10.7440/res55.2016.13>
- Svampa, M. (2018). *Imágenes del fin. Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno*. Nueva Sociedad. <https://nuso.org/articulo/svampa-crisis-ecologica-antropoceno-calentamiento-global/>
- Wood, Y. (2001). La máscara: Resignación plástica de un legado africano. *Catauro*, (2), 172-182).
- Wood, Y. (2007). Césaire y Lam: Inquietudes y retornos. *Revista Electrónica Arte América*.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. UH-CLACSO.