




Orbis Tertius, vol. XXX, núm. 41, e325, mayo - octubre 2025. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Arquetipos de transformación: la colaboración estética de Aimé Césaire y Wifredo Lam frente a la Conquista

Archetypes of Transformation: Aimé Césaire and Wifredo Lam's Aesthetic Collaboration Against Conquest Ideology

Katerina González Seligmann
 Universidad de Connecticut, Estados Unidos
 kgonzalez.seligmann@uconn.edu
 <https://orcid.org/0009-0005-3541-7740>

Cita sugerida: González Seligmann, K. (2025).
 Arquetipos de transformación: la colaboración estética
 de Aimé Césaire y Wifredo Lam frente a la Conquista.
Orbis Tertius, 30(41), e325.
<https://doi.org/10.24215/18517811e325>

Recibido: 26 marzo 2025
 Aceptado: 30 abril 2025
 Publicado: 1 mayo 2025

Resumen: Entre Aimé Césaire y Wifredo Lam se produjo un encuentro original que tuvo un gran impacto sobre la obra de ambos tras una vida de colaboraciones. De la fuerza y ternura de sus intercambios y del testimonio de su mutuo conocimiento, imagino una transformación de tanta intensidad que podríamos entenderla como una mutación o un cambio acelerado de dimensiones exponenciales. Al examinar lo que entiendo como "arquetipos de transformación" en la obra compartida de Césaire y Lam, sitúo la teoría de los arquetipos postulada por Carl Jung como fundamental para entender una colaboración estética que deconstruye la ideología de la Conquista en el pensamiento occidental. Sostengo que el trabajo dialogal entre Césaire y Lam, su proyecto compartido poco conocido, empuja hacia su límite la estructura occidental del pensamiento jerárquico y binario relacionada con la historia de la Conquista.

Palabras clave: Aimé Césaire, Wifredo Lam, Arquetipos, Mutación, Menfenil.

Abstract: Between Césaire and Lam an original encounter occurred that greatly impacted both their oeuvres throughout a lifetime of collaborations. From the force and tenderness of their exchanges and that the testimonies of their meeting, I imagine a transformation of so much intensity that we might understand it as a mutation, or an accelerated change of exponential dimensions. As I examine what I call "archetypes of transformation" in Césaire and Lam's work in common, I situate the theory of archetypes presented by Carl Jung as fundamental for understanding an aesthetic collaboration that deconstructs conquest ideology in Occidental thought. I argue that the dialogical work between Césaire and Lam in a little-known shared project pushes to its edge an Occidental structure of hierarchical and binary thought connected to the history of Conquest.

Keywords: Aimé Césaire, Wifredo Lam, Archetypes, Mutation, Menfenil.



Entre Césaire y Lam existió un encuentro original que tuvo un gran impacto sobre la obra de ambos tras una vida de colaboraciones.¹ A partir de la fuerza y ternura de sus intercambios y del testimonio de su mutuo conocimiento, imagino una transformación de tanta intensidad que podríamos entenderla como una mutación o un cambio acelerado y de dimensiones exponenciales.² Pero aún la evidencia que tenemos no nos permite identificar exactamente quién concibió cuál idea primero, ni quién construyó en respuesta a quién, así como tampoco podemos determinar qué referencias nos faltan entre las conexiones que logramos examinar entre ellos. El trabajo inexacto de caracterizar la colaboración y una genealogía de influencias requiere de la especulación y de soñar conexiones entre sus obras en la trayectoria conceptual del registro y en diálogo con la significación que interpretamos entre sus producciones. Al examinar lo que entiendo como arquetipos de transformación en la obra compartida de Césaire y Lam, sitúo la teoría de los arquetipos postulada por Carl Jung como fundamental para entender una colaboración estética que deconstruye la ideología de la Conquista en el pensamiento occidental. Sostengo que el trabajo dialogal entre Césaire y Lam, su proyecto compartido poco conocido, empuja hacia su límite la estructura occidental del pensamiento jerárquico y binario relacionada con la historia de la Conquista.

Me refiero específicamente a sus figuras de *colombes* (palomas) y del *menfenil* (ave de rapiña americana). Césaire publicó un conjunto de poemas titulado *Colombes et menfenil* con una ilustración de Lam en la revista *Hemisphères* (1944).³ La ilustración de Lam que acompaña a los poemas es la misma que la imagen más elaborada de las tres que acompañaron la publicación del primer libro de Césaire, *Retorno al país natal* (1943) –la traducción al español hecha en Cuba de su poema *Cahier d'un retour au pays natal*, realizada por la etnógrafa y escritora cubana Lydia Cabrera, con asistencia de la pareja de Lam, Helena Holzer–. Este *Cahier* de Césaire ya incluía imágenes poéticas de un *menfenil* y una *colombe* con las cuales Lam parece dialogar en sus ilustraciones y, en especial, en aquella que acompaña el conjunto titulado *Colombes et menfenil* al siguiente año. A continuación, Lam titulará tres obras precisas con referencias a ambos pájaros entre 1947 y 1959: *Menfenil* (1947), *Lunguanda Yembe (colombe lunaire)* (1950) y *La colombe noire* (1959). Mi análisis del intercambio entre Césaire y Lam alrededor de las figuras de las *colombes* y del *menfenil* comprende su colaboración poética entre el texto y la imagen como un diálogo solidario que modifica arquetipos existentes, y a su vez presenta otros nuevos resultantes de esa transformación.

La *colombe* y el *menfenil*, como presa y depredador, presentan una sobredeterminación en el simbolismo occidental como aves paradigmáticas. Ambas existen también más allá de la imagen sobrecargada de los valores que evocan, respectivamente, la paloma (blanca-pura) de la paz y la (oscura-ominosa) ave de rapiña que se asocia con la guerra. Quiero decir que múltiples ejes de valor convergen sobre estas aves que desde el inconsciente (colectivo) se conectan con el orden social racializado de América construido por la historia de la Conquista. Dialogo aquí con la obra de Césaire y Lam para contribuir a desactivar dicha lógica que estructura la economía simbólica y abona a la normalización de las jerarquías racializadas, arraigadas a la historia de los procesos coloniales de desposesión, tanto materiales como simbólicos.

Encuentro Poeta-Pintor

En 1941, Césaire y Lam se conocieron en Martinica durante la huida de Lam de Francia, quien estaba acompañado por su pareja y colaboradora intelectual Helena Holzer, y por André Breton y su familia. Césaire y Lam ya eran creadores, pero sus obras eran muy poco conocidas. Aimé Césaire todavía no había publicado su primer libro. En 1939 apareció en la revista francesa *Volontés* la primera versión del poema que llegaría a ser una de sus obras más conocidas, el *Cahier d'un retour au pays natal* (*Cuaderno de un retorno al país natal*), durante su estadía en París como estudiante universitario. Cuatro años antes, en 1935, había escrito por primera vez el neologismo *négritude*, término que él compone en aras de reclamar y resignificar la palabra francesa peyorativa utilizada para nombrar la ascendencia africana que había servido como sinónimo de “esclavo” durante el régimen esclavista del imperio francés: *nègre*. En 1941, Césaire también comenzó a editar en Martinica la revista *Tropiques*, formando un colectivo que incluía a su pareja, dramaturga y crítica cultural, Suzanne Césaire, y a su amigo cercano, el filósofo René Ménéil. Después de

publicar su primer libro en Cuba con ilustraciones de Lam, Césaire comenzaría su carrera política como alcalde de Fort-de-France y representante en la Asamblea Nacional francesa en 1945. Aunque mantendría estos cargos hasta su muerte en el 2008, los ocupa como miembro del Partido Comunista hasta 1956, cuando abandona el partido. Entre 1946 y 1947, Césaire publicaría dos versiones distintas en formato de libro del *Cuaderno*, en París y Nueva York; y en 1950 su libro más reconocido, *Discurso sobre el colonialismo*.

Cuando Lam conoce a Césaire, ya había exhibido su obra en París por primera vez en 1939, en la galería Pierre Loeb. Volvía al Caribe después de haber pasado 18 años en Europa, primero en España y luego en Francia; y después de haber servido como voluntario de las fuerzas republicanas españolas desde 1932 a 1937. De Martinica efectuaría Lam su propio retorno al país natal, y en Cuba, durante los años 40, transformaría significativamente su pintura y realizaría los cuadros que lo harían famoso. Desde finales de 1941 Lam fue contratado por la galería Pierre Matisse, del hijo del pintor Henri Matisse, y exhibió allí por primera vez en 1942. En 1945, el Museo de Arte Moderno (MoMa) de Nueva York adquirió su cuadro *La Jungla*, que completó al comienzo de 1943. Cuando Lam y Césaire se conocieron, cada uno se encontraba en una fase germinal de su carrera. ¿Hasta qué punto habrá incidido este encuentro en el camino que tomarían sus obras?

Desde la primera huella textual de su encuentro –la dedicatoria que Césaire escribió para Lam al regalarle un ejemplar de su poema *Cuaderno del retorno al país natal*– se percibe la fuerza del impacto experimentado por ambos artistas. En lugar de un “yo” que le dedica un texto a un “tú”, Césaire le escribe a Lam desde un “nosotros”:

à Wifredo Lam
 un témoignage d’amitié [un testimonio de amistad]
 et d’admiration [y de admiración]
 un poème de nos vérités [un poema de nuestras verdades]
 de nos espoirs [de nuestras esperanzas]
 de notre ferveur [de nuestro fervor]

La subjetividad compartida con Lam, que Césaire inscribe en esta dedicatoria con “nuestras verdades” y “nuestras esperanzas”, sirve como la primera evidencia de la mutación o transformación acelerada impulsada por su encuentro. Este “nosotros” de verdades y esperanzas implica la pertenencia a una comunidad más amplia: aquella correspondiente al *locus* caribeño de la herencia africana: una experiencia compartida, aunque distinta, de la colonialidad. Pero la intimidad de la dedicatoria también sugiere algo más personal que comparten ambos. Tal vez indica la convivencia entre la política marxista y una estética que si bien estaba comprometida a impulsar lo que Lam llamaría la “descolonización del intelecto”, no era transparente: ambos huían de la representación realista y, por lo tanto, de interpretaciones fáciles de su obra. Este aspecto de la producción de cada uno aumentó significativamente en los años posteriores a conocerse. Aunque a ambos se los comprendiese en términos generales como creadores surrealistas, ninguno de los dos se adscribiría oficialmente al Surrealismo, si bien reconocieron la influencia del movimiento en su obra, y André Breton impulsó en gran medida la circulación de la misma. Aunque sostengo que hay elementos *sui generis* en las creaciones de ambos que difieren del Surrealismo francés, me parece que la distinción más importante es que el reto de encontrar técnicas de acceso al inconsciente para la producción estética funcionaba –en los dos casos– como una maquinaria de resistencia a la modernidad imperial y sus códigos racistas.

Jung y los arquetipos en Césaire y Lam

Carl Jung, psicoanalista y pensador de gran impacto durante los años cuarenta y cincuenta, sirve de guía teórico para entender la función de la *colombe* y del *menfenil* como arquetipos en la obra colaborativa de Césaire y Lam. Jung explicó el trabajo de significación que ocurre en los sueños, como la formulación de imágenes cuyos valores simbólicos se basan en material arcaico que llamó arquetipos. Es cierto que Jung

reproducía en su obra la dicotomía de lo “primitivo” y lo “civilizado”, pero él, como muchos modernistas europeos, recuperaba esa dicotomía subestimando, en vez de sobrevalorando, la sociedad supuestamente civilizada de Occidente; esta inversión era tal vez menos nociva para la proliferación del discurso racista, aunque operaba dentro de su misma lógica. No obstante, rescato el trabajo de Jung porque, además de ser un referente clave para la obra de Césaire y Lam, muchas de sus ideas conservan una fuerza latente en conceptos académicos, estéticos y populares de la psicología hasta la actualidad. En cuanto a la teoría de la representación y la capacidad de las propuestas estéticas para incidir en la sociedad, llama la atención observar el poder de excavación y reformulación de arquetipos en Césaire y Lam. Según la explicación de Jung de la labor psicoanalítica que nos ofrecen los sueños, el inconsciente “parece estar guiado primordialmente por tendencias instintivas, representadas por formas de pensamiento correspondientes, o sea por arquetipos” (1968, p. 67). Jung dialoga con la idea de Freud a propósito de que la parte inconsciente del cerebro fuese organizada a partir de “remanentes arcaicos” (p. 57). Estos restos arcaicos corresponden a la base de formas de pensamiento histórica y generacionalmente producidas, y, entre ellas, pueden comprenderse los valores de la Conquista, incluyendo las jerarquías raciales en la historia colonial. Jung mismo sugería que los símbolos culturales que se construyen sobre la base de arquetipos “evocan esta carga psíquica que los hace funcionar de manera cercana a los prejuicios” (p. 87). Si los arquetipos funcionan como prejuicios, podríamos deducir que trabajar con ellos sería una estrategia beneficiosa para intervenir en las estructuras de valor que psíquicamente contribuyen a los mismos, incluyendo no solo los que sostienen la subyugación racial o de género, sino también aquellos que sobrevaloran atributos asociados a la Conquista, como la blanquitud, la ascendencia europea y la masculinidad.

Lam también utilizó un vocabulario afín a la teoría de los arquetipos en Jung para describir la función de sus cuadros:

Yo quería con todo mi corazón pintar el drama de mi país, pero expresando cabalmente el espíritu negro, la belleza de las artes plásticas negras. De esta forma podría actuar como un caballo de Troya que escupiría figuras alucinantes con el poder de sorprender, de perturbar los sueños de los explotadores. Yo sabía que corría el riesgo de no ser comprendido ni por el hombre de la calle ni por cualquier otra persona. Pero una imagen verdadera tiene el poder de activar la imaginación, aunque lleve su tiempo (Fouchet, 1986, p. 31).

Son estas figuras alucinantes las que me interesan aquí. Lam las explica valorando su elemento de sorpresa, concordando con la función del arquetipo en Jung. Max-Pol Fouchet, el crítico-biógrafo de Lam, traduce la idea de sus figuras pintorescas como *caballos de Troya* con otra idea afín, de *figuras de venganza*.⁴ Lam evitaba el realismo social por lo que, como nos señala Fouchet, “prefirió confiar su mensaje a grandes figuras vengadoras, surgidas del subconsciente infeliz del país e imponiendo su presencia como espectros para trabajar en la demolición de las prisiones y los cuchitriles del desprecio” (1986, p. 31). Estas figuras que interrumpen los sueños me interesan para analizar cómo Lam y Césaire intervienen en los arquetipos de las palomas y las aves de rapiña.

En la obra de Lam, el trabajo sobre los arquetipos funciona a través de su representación de figuras religiosas africanas, y me refiero en particular, para este estudio, a aquellas de la religión yoruba (regla de Ifá, regla de Ochá). Aquí habrá que enfatizar que las figuras sagradas no operan en su obra de manera ritualista ni para comunicar mensajes sagrados. Más bien lo hacen como símbolos o códigos secularizados que se emplean de manera comparable al uso del imaginario judeocristiano como simbología en la producción cultural laica, como método de significación más que como medio de comunicación sagrada. Visto de este modo, Lam puede sugerir maneras de pensar y de crear significado que coexisten con los códigos occidentales; puede ofrecer dioses del panteón yoruba (orishas, también llamados santos), que funcionan también como arquetipos, para dialogar con, y por ende transformar, los arquetipos occidentales –y aquí en particular son los de la Conquista como ideología los que me interesan–.⁵

Las intervenciones poéticas de Césaire tienen en común con la pintura de Lam el esfuerzo por mutar y construir arquetipos. Jung sugiere que los símbolos arquetípicos de los sueños son “intentos de reconciliar y reunir los contrarios dentro de la psique” (1968, p. 90). En Césaire se reconcilian con mucha frecuencia las oposiciones, hasta en la misma palabra. La poesía, como el sueño y la pintura, propicia la excavación de la realidad inconsciente. En su ensayo “Poésie et connaissance” (Poesía y conocimiento), Césaire además define

la poesía como el ámbito en el que “rien n'est jamais plus près de rien que de son contraire” (nada está nunca más cerca de nada que de su opuesto) (1945, p. 164), implícitamente otorgando a la poesía la función que los psicoanalistas (Freud y Jung) le atribuyen a los sueños. Césaire sigue aquí la concepción de Breton sobre la imagen surrealista como la unión de elementos contrarios, pero el poder que él entiende como propio del surrealismo (Breton, 1979), Césaire se lo asigna a toda la poesía.

Por su parte, Suzanne Césaire elabora una idea cercana sobre la poesía surrealista en un ensayo previo al de Aimé Césaire, “Le surréalisme et nous”. Según ella, la poesía surrealista tiene el poder de trascender “les sordides antinomies actuelles: blancs-noirs, européens-africains, civilisés-sauvages (las sórdidas antinomias actuales: blancos-negros, europeos-africanos, civilizados-salvajes)” (Césaire, 1943, p. 18). Seguramente tenía en mente la práctica ejemplar de Aimé Césaire de aproximar opuestos cuando ofreció esta proposición. Aimé Césaire explicará en términos cercanos que precisamente porque la imagen poética excede (*dépasse*) lo que se percibe, “la dialectique de l'image transcende les antinomies” (la dialéctica de la imagen trasciende las antinomias) (1945, p. 167). Aquí la cuestión clave es su idea de la trascendencia.

Según mi lectura de la obra de Aimé Césaire y de Wifredo Lam, lo que logran no es una trascendencia de comunión pacífica de términos binarios y jerárquicos sino una elevación intelectual –o un sobrevuelo– que nos conduce más allá de la naturalización de la historia de la Conquista que opera en las oposiciones jerárquicas. Arraigada en la historia colonial de Occidente pervive la producción de oposiciones a través del marco del bien versus el mal, y de lo correcto versus lo incorrecto, desde una perspectiva que naturaliza a la Conquista, una tradición que Césaire conecta, en *Discurso sobre el colonialismo*, con la fuerza del nazismo en Europa (2000). La colaboración entre Césaire y Lam en torno de palomas y halcones, como demostraré, se desarrolla a través de métodos poéticos capaces de sobrevolar el pensamiento más allá de la estructura jerárquica y binaria producida por la historia de la Conquista.

Arquetipos de transformación en Césaire

La propuesta de título *Colombes et menfenil* sirve como ejemplo perfecto de la estrategia estética de Césaire de unir elementos opuestos; no los une solamente porque parecen oponerse las presas y el depredador, sino que cada categoría, *colombe* y *menfenil*, también contiene dentro de sí una oposición. El título despliega varios significados que convergen en un símbolo sobredeterminado, la *colombe*. En español, la paloma, de la familia *columbidae*, puede ser la blanca de la paz y también la gris de los contextos urbanos que carece completamente del valor espiritual atribuible a la primera. Así, solamente la paloma blanca se satura del significado religioso del ave de resurrección en la cristiandad, y por lo tanto la *colombe* blanca se sobrerrepresenta y domina el imaginario de la paloma. Las palomas blancas constituyen, en la tradición judeocristiana, ofrendas de consuelo para las personas que están de duelo. Ya que el rito de luto que incluye a la *colombe* implica a múltiples palomas, el plural de *colombes* en el título de Césaire, colocado junto al término *menfenil* en singular, contribuye al significado (*post-mortem*) de duelo que puede tomar este pájaro. Cuando establecemos que la *colombe* se asocia con la paz y la pureza además del duelo, se asoma su cercanía con la muerte. Dicho de otra manera, la noción de Césaire de la proximidad poética de elementos opuestos se visibiliza en la cercanía arquetípica de la paloma blanca a la muerte, como ave guía de las almas durante sus viajes espirituales.

Como es lógico, la presencia de *colombe* en una poesía anticolonial como la de Césaire también invoca al explorador genovés, Cristóbal Colón, *Christophe Colomb* en francés. El navegante infame, venerado a lo largo de los siglos por haber llegado accidentalmente al Caribe, se encuentra irónicamente implicado en la imagen de la *colombe* en Césaire.⁶ El hecho de que la imagen simbólica de *colombes* también contiene otro significado –el del navegante *Colomb*– vuelve a esta operación un ejemplo perfecto de la significación múltiple en Césaire: la *colombe* como símbolo de la paz coincide con el hombre *Colomb* en una unión de significados necesariamente contrarios, pues él sería sin duda mejor representado como ave de rapiña por sus asociaciones con la guerra.⁷ Sin embargo, el valor de la representación de *Colomb* se establece a través de la perspectiva: las personas que valoran la Conquista suelen valorarlo; quienes la desprecian, despreciarlo.

Las aves de presa igualmente son más complejas de lo que podría parecer a primera vista, ya que se asocian tanto con la belleza como con la guerra. Sylvia Wynter sostiene que la travesía famosa de Colón de

1492 también fue más compleja que un viaje de conquista, ya que transformó la visión del mundo al confirmar no sólo su entera extensión, sino también su condición universal de habitabilidad: “Luego del viaje de Colón a través del Atlántico, medio siglo después de que los portugueses rodearan el Cabo, fue el mismo reconocimiento de la homogeneidad de la tierra lo que afectó más vivamente a sus contemporáneos” (1997, pp. 142-3). La homogeneidad de América, además de África, con el resto del mundo europeo y asiático que se conocía desde Europa produjo la posibilidad conceptual de imaginar al ser humano universal, y también inauguró una progresión histórica de violencia y desposesión colonial que dividiría al orden mundial. En este sentido, Colón, como figura histórica y como símbolo, también puede ser invocado para pensar de múltiples maneras.

En cuanto a la figura del *menfenil*, tanto en la obra de Césaire como en la de Lam, esta responde solo parcialmente a un halcón particular, y no se la puede atribuir completamente a un halcón real, ya que la ortografía precisa que elige Césaire para nombrarlo no parece corresponderse con ningún espécimen existente. Entre los estudiosos de Césaire, por lo tanto, parece haber cierto desacuerdo sobre cuál ave de rapiña sería el *menfenil*; aunque quienes tienen conocimiento del ave vernácula coinciden en que Césaire se estaría refiriendo al *Buteo platypterus riveri* o al Busardo aliancho.⁸ Sin embargo, también se asemeja un poco al *Falco columbarius* o Halcón esmerejón (*épervier* en francés) que sólo habita el Caribe en el invierno, y que además se caracteriza por comer palomas. El *Falco columbarius* tiene alas un poco más angulares que el *Buteo*, pero ambos son principalmente de color marrón mezclado con blanco y, de lejos, con las alas extendidas, ambos serían fácilmente confundibles.⁹ El *épervier* también se encuentra en el *Cahier d'un retour au pays natal*, así que sería extraño que Césaire se hubiera referido a él con el nombre de *menfenil*. Si fuese *menfenil* el *épervier* sin embargo, sería el opuesto exacto de la *colombe*, puesto que *Falco columbarius* se define como depredador de palomas. El *menfenil* también se podría asemejar al águila, que se utiliza como símbolo tanto de los Estados Unidos como de la Alemania Nazi, pero resulta que el *Buteo* es mucho más pequeño que este gran halcón. Por lo tanto, parece importante recalcar que el *menfenil* en Césaire tampoco es un águila.

Aunque el *Buteo platypterus riveri* es lo más cercano a lo que Césaire llama *menfenil* en su obra, Césaire, y luego Lam, emplean de manera *sui generis* la ortografía. El nombre más próximo del *Buteo* y el que se registra etimológicamente en el Caribe es *mansfenil*. Además, parece ser intercambiable el término *mansfenil* con *malfini* en la región como nombres del *Buteo*.¹⁰ ¿Por qué, entonces, no utilizó Césaire ni *mansfenil* ni *malfini*, sino *menfenil* en su gran poema, el *Cahier*, y para el título de su conjunto de poemas? Ofrezco la siguiente hipótesis: primero, *malfini* también quiere decir “mal fin” en francés, y este significado, nítido y negativo, no era el que le interesaba al Césaire de la significación múltiple. Segundo, con *menfenil* nos ofrece, más que un ave de rapiña, una intervención arquetípica, porque la palabra misma denota una forma de pensar, *mens-fénix* o pensamiento fénix. Elodie Jourdain, en su explicación de la palabra *mansfenil*, uso local caribeño para referirse al *Buteo*, sostiene que deriva de fénix.¹¹ El prefijo *mens*, del latín, refiere al pensamiento y a la inteligencia. Aunque *mansfenil* sea próximo a *menfenil*, no es la misma palabra. Césaire parece haber elegido su propia forma, y la emplea varias veces.

Según mi lectura, *menfenil* propone algo más allá que el *Buteo*: algo como pensamiento o inteligencia fénix. Más específicamente, me parece que Césaire nos sugiere la posibilidad de pensar el renacimiento a través de la muerte o a través del duelo, un significado que, al introducir un nuevo arquetipo, transforma el anterior del ave de presa con esta posibilidad de incorporar el pensamiento, convirtiéndolo entonces en un nuevo arquetipo. Esta figura que es más que el halcón se asemeja por lo tanto a la *colombe* por su función de ofrecer un renacimiento, o el pensamiento del más allá de la destrucción o de la muerte. En suma, la poética de Césaire demanda una lectura que nos sitúa en un precipicio de la significación donde *colombe* y *menfenil* nombran pájaros de órdenes opuestos, a la vez que cada pájaro reúne en sí múltiples significados.

El *menfenil* funciona entonces como un arquetipo mutado, con una significación renovada por la elección gráficamente singular de Césaire. Aparece su figura una vez, en una estrofa de verso suelto del *Cahier*: “*Mon étoile maintenant, le menfenil funèbre*” (mi estrella ahora, el menfenil fúnebre) (1939, p. 39). Podemos observar en este verso cómo el *menfenil* se desvincula de su referencia a un halcón, ya que Césaire lo presenta como una estrella de orientación. El adjetivo *funèbre* lo asocia también con el duelo y lo asemeja, por ende, a la paloma blanca del luto. En el poema, la imagen remite a la muerte de Toussaint

L'Ouverture en una estrofa anterior: “*Ce qui est à moi aussi: une petite cellule dans le Jura*” (Lo mío también: una pequeña celda en el Jura) (1939, p. 33). En esta estrofa anterior, Césaire presenta la oscuridad que suele acompañar a la muerte como blancura: “*c’est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche*” (es un hombre solo desafiando los gritos blancos de la muerte blanca) (1939, p. 33). En un escenario histórico en el cual el poder blanco lleva a la muerte de L'Ouverture, la oscuridad asociada con la muerte se remplaza con la blancura, y un ave de rapiña, tal vez el imago de L'Ouverture como figura vengadora, se convierte en una estrella de orientación.¹² En este sentido, el aspecto de duelo que carga el *menfenil* también pertenece a la historia de la esclavitud evocada tanto aquí como en muchas partes del poema, incluyendo todas las referencias a los sonidos de terror del barco esclavista, llamado “negrero”, que se escuchan en el poema en algunas estrofas antes de la introducción del *menfenil*: “*J’entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquètements des mourants, le bruit d’un qu’on jette à la mer...*” (Puedo escuchar las maldiciones encadenadas que se elevan desde la bodega, el hipo de los moribundos, el sonido de uno siendo arrojado al mar...) (1939, p. 38). El *menfenil* del *Cahier* se dispone tanto a depredar sobre lo muerto como a servir al duelo, incluyendo ese duelo colectivo que suscita la historia terrorífica de la esclavitud.

Como guía para las posibilidades de renacimiento y transformación que el poema ofrece, el *menfenil* funciona como *mens-fénix*, símbolo del pensamiento fénix del poema que sobrevuela de los escombros de la Conquista y la opresión, escombros materiales y también psíquicos. Un ejemplo del pensamiento fénix que sugiero se manifiesta en el poema, algunas estrofas después de la introducción del *menfenil*, cuando el yo lírico pronuncia una serie de afirmaciones anticoloniales. Estas afirmaciones reformulan las negaciones impuestas sobre los pueblos colonizados a través del pensamiento occidental que procede de la ideología de la Conquista:

Eia pour ceux qui n’ont jamais rien inventé
pour ceux qui n’ont jamais rien exploré
pour ceux qui n’ont jamais rien dompté (Césaire, 1939, p. 41)

(Eia para los que nunca han inventado nada
para los que nunca han explorado nada
para los que nunca han domesticado nada)

Se celebra en esta estrofa no inventar, no explorar, no domesticar o no llevar a cabo las prácticas creativas y destructivas que provienen de, o se asocian con, la Conquista. Se invierte, con el “Eia” (1939, p. 41), el orden que valora la gesta conquistadora, dando cuenta de la omnipresencia de su ideología, que tiene una larga genealogía. Por el contrario, Césaire elogia a todos aquellos que no serían tenidos en cuenta según esta ideología, quienes no participan en la gran farsa colonial que convierte en palomas a los conquistadores, y en halcones rapaces a sus presas. Así crea la posibilidad de crear orgullo a través de los juicios (racializados) impuestos por aquellos que glorifican la Conquista como si fuese sinónimo de modernidad y progreso.¹³

El *menfenil* guía el pensamiento fénix que permite reescribir el ser-en-comunidad de este poema. La propuesta del *menfenil* como reinención del arquetipo del ave de rapiña se parece también a la reescritura que Césaire propuso de lo negro racial como *négritude*, para proponer una consciencia negra nueva y resistente a las imposiciones de la ideología racista de la Conquista. Como ave rapaz, el *menfenil* tiene la capacidad de devorar sus valores (y brindarle *malfini*). Pero como estrella orientadora y elemento fúnebre, también puede iluminar el poder-en-duelo hacia el renacimiento o el pensamiento fénix, que tiene la capacidad de sobrevolar por fuera de la ideología de la Conquista y dirigirse hacia los valores de la no violencia, de la no Conquista.

El final del *Cahier* también introduce una *colombe* que sirve de guía. Después de que la voz poética exige un abrazo al viento que se convierte en captura y luego en ahorcamiento, llega la *colombe*:

Puis, m'étranglant de ton lasso d'étoiles
 monte, Colombe
 monte
 monte
 monte (Césaire, 1939, p. 51)

(Entonces, estrangulándome de tu lazo de estrellas
 asciende, Paloma
 asciende
 asciende
 asciende)

La *Colombe*, con mayúscula, alude ciertamente al conquistador occidental Colón, pero simultáneamente y en oposición, denota la paloma pentecostal de la paz y la paloma de luto. Es una figura arquetípica transformada en dos que orientará al sujeto lírico para finalizar el poema. Más allá aún de su referencia doble al conquistador y a la paloma, se convierte aquí, igual que el *menfenil*, en guía de transformación, suscitando otra figura de pensamiento fénix en el sujeto lírico que termina pescando *la langue maléfique de la nuit* (la lengua maléfica de la noche). Esta figura señala la excavación de la tropología presente en la ideología de la Conquista practicada por Césaire en este poema. Dicho de otro modo, el sujeto lírico excava la economía simbólica que posiciona negativamente a lo negro racial y a la oscuridad, y por lo tanto a la noche. Si el *menfenil* devora los valores de la Conquista y orienta hacia un camino más allá de ellos, la *colombe* tiene una función similar como arquetipo de sanación para restaurar la vida y el pensamiento que se asfixia por la Conquista y sus valores, incluyendo esos valores que se inscriben a su propio nombre a través de la historia del colonialismo.

Arquetipos de transformación en Lam

Al elegir indagar sobre las figuras de las *colombes* y el *menfenil* en Césaire, que se repiten en pinturas posteriores de Lam, logré algo que no me había propuesto y que anteriormente consideraba imposible: comprender las ilustraciones de 1943 que Lam realizó para el primer libro de Césaire. La coincidencia de la ilustración de Lam para el *Cahier* y para el conjunto de poemas *Colombes et menfenil* indica la gran probabilidad de que las aves de la ilustración se basen también en la *colombe* y el *menfenil*. Postulo que dos de las tres ilustraciones de Lam para este libro incluyen imágenes abstractas del *menfenil*. Además, la segunda ilustración, la más compleja de las tres, y la que también acompañó la publicación de *Colombes et menfenil*, incluye un pájaro amalgama, la combinación de una paloma y un halcón. Volviendo al *menfenil* que se repite en dos de las tres ilustraciones de Lam (la segunda y la tercera), este es una fusión de pájaro y estrella, respondiendo directamente a la imagen de Césaire del *menfenil* como estrella. En la segunda ilustración, el *menfenil*-estrella se sitúa en el aire sobre la otra figura de pájaro amalgama que además se funde con un caballo-toro amalgamado y dos figuras más. Esta versión del *menfenil*-estrella se asemeja mucho a la figura singular de *menfenil*-estrella en la tercera y última ilustración del libro, que se ubica al final. En esta tercera ilustración, la figura sugiere, más evidentemente, un *menfenil*-estrella, puesto que vuela con las alas anchas del *Buteo*, mientras que, en la segunda ilustración, la versión del *menfenil*-estrella tiende más a estrella que a pájaro en su figuración. El *menfenil*-estrella solitario de la tercera ilustración también tiene senos, sugiriendo la función gestante del renacimiento y la transformación tanto de la *colombe* como del *menfenil*.

Figura 1



Lam, W. "Ilustración, sin título"

Si en el poema de Césaire la *colombe* cumple una función parecida a su *menfenil*, la de guiar la travesía de la muerte hacia el renacimiento, Lam aproxima aún más a ambos pájaros al mutarlos en una amalgama. El pájaro doble que se ubica sobre el caballo-toro tiene dos pares de alas, las pequeñas de la paloma y las grandes del halcón. La apertura y anchura de las alas más grandes son las del *Buteo platypterus* o *mansfenil/malfini*, pero la cara redonda de esta ave se parece más a la de la paloma que a la del halcón. De hecho, la cara de este pájaro es aún más redonda que la de una paloma, y aunque no sea exactamente humana, es más cercana a esta que la cara de cualquier otra figura en esta imagen. Su redondez se aproxima a la de una figura que Lam llamaría *colombe noire* en su pintura posterior, sugiriendo una continuidad con esta cara.

Una de las alas de la paloma-halcón parece formar parte de la figura caballo-toro, en un gesto de interconexión que se relaciona con la vinculación de contrarios de la escritura poética de Césaire, ubicada en un contexto comunitario negro y antillano. El caballo-toro, tal como el caballo de Troya al que Lam aspiraba con sus pinturas, comparte aspectos con el "Guernica" (1937) de Pablo Picasso, que también contiene un caballo y un toro. Una diferencia clave, sin embargo, es que en esta imagen Lam une a ambos animales asociados a la guerra. El caballo en la imagen de Lam se asocia con la posesión espiritual (o montaje espiritual) en las prácticas religiosas afro-diaspóricas. Como explica Julia Herzberg a propósito del significado de las imágenes recurrentes del caballo en la obra de Lam:

su presencia alude a un importante fenómeno religioso, el proceso de ser poseído. En las ceremonias sagradas, el practicante, al que se denomina «caballo», entra en trance, momento en el que se ve invadido tanto por la personalidad como por las características de la deidad concreta a la que se honra durante la ceremonia (1992, p. 33).

Si el caballo representa al sujeto montado, parece serlo tanto por Ogún como por Elegguá. La herradura que lleva el toro es símbolo de Ogún, y la cara que sale de la cola del caballo-toro, con la figura bebé debajo de la figura paloma-halcón, tienen la cara que Lam utiliza para representar a Elegguá (también conocido como Legba y Eshu), orisha charlatán que es el responsable de la comunicación entre los ámbitos humanos y espirituales, y quien representa también la posibilidad de limpieza (o sanación) y renovación.¹⁴ La presencia de Elegguá como bebé gestante y también como cabeza de cola puede brindarle una propiedad de sanación a la imagen, pero tal vez más bien sugiere una intencionalidad de transformación. Es importante añadir que el bebé-Elegguá que está gestando se nutre de los senos pequeños de la figura paloma-halcón. La ilustración de Lam, por lo tanto, le añade elementos significativos a la *colombe* y al *menfenil* de Césaire: los une y los monta con Ogún y Elegguá.

Esta ilustración de Lam proviene de un año significativo en su trayectoria; es el año en que termina *La Jungla* (1943) y también en que utiliza por primera vez esta figura de Elegguá que llega a ser emblemática de su obra. Según Helena Holzer Benítez, quien compartió esta época fecunda con Lam, al concluir *La Jungla* en enero de 1943, Lam pintó una serie de diez cuadros en sucesión continua y, entre ellos, el cuadro *Sombre Malembó* (1943), que fue el primero en utilizar su ícono de Elegguá. Como ella describe, la figura “está representad[a] por un montículo redondo de tierra incrustado con tres conchas que representan los ojos y la boca” (Holzer Benítez, 1999, p. 99). La ilustración para Césaire que contiene la figura de Elegguá debe ser del mismo periodo prolífico de Lam, el comienzo del año 1943. Las únicas fechas de publicación que contiene el libro son las de dos dibujos de Lam, la de la portada, datada en 1942, y la de la segunda ilustración, con Elegguá, de 1943. Por lo tanto, a veces se cataloga el libro con el año de 1942 cuando la fecha del segundo dibujo indica que tiene que haber sido de 1943. Aunque no pueda confirmarse, quisiera afirmar la gran probabilidad de que el Elegguá de Lam surja de su lectura y diálogo con Césaire. Los críticos de Lam subrayan el vínculo con Césaire en su obra, pero lo que no sabemos es cuánto habrá incidido en esta labor poética césairiana de mutación del conocimiento al excavarlo a través de la significación, desde su dicción a su elección de combinaciones sintácticas.

Años después, el cuadro *Menfenil* (1947) de Lam adopta la singular elección ortográfica de Césaire para nombrar al ave de rapiña.¹⁵ Esta obra es presentada en dirección horizontal, como si una imagen vertical fuese virada. En ella observamos dos pájaros cruzados, una cabeza de pájaro a cada lado, una a la izquierda y la otra a la derecha, y cuatro alas visibles. Las dos cabezas de pájaro son las cabezas de Elegguá prototípicas de Lam, y cada una es de color blanco. Un par de alas también aparecen claras, aproximándose al blanco, y el otro par (del pájaro a la izquierda), oscuras. Las cuatro alas no son las del *Buteo* (*mansfenil*, *malfini*): forman un triángulo que las desvía de los halcones de alas anchas. Tal vez el *menfenil* de Lam sea aún más abstracto que el de Césaire. Los senos del pájaro de alas oscuras recuerdan los del *menfenil*-estrella y la paloma-halcón de sus ilustraciones para el *Cahier*.

Figura 2

Lam, W. *Menfenil*

Dos figuras más, sin alas, aparecen con el *menfenil* duplicado de Lam, una con cuernos y sin cara que lleva un seno solitario, evocando a un demonio. La otra figura tiene una cara oscura, difícil de descifrar, como la de un espíritu. La multiplicidad de imágenes y la reunión de lo blanco y claro con lo negro y oscuro demuestra una contigüidad de los opuestos. El hecho de que sean cuatro figuras en total sugiere lo que Paget Henry menciona como “el modelo de existencia de los cuatro mundos” que se encuentra en varias cosmologías africanas que posicionan “el mundo espiritual como el cuarto, y más importante, mundo en este modelo de existencia” (2000, p. 24). La coexistencia de las cuatro figuras dentro de un cuadro nombrado por una figura singular parece ofrecer otro camino para el pensamiento fénix. La dirección horizontal del cuadro es importante aquí, ya que la horizontalidad deshace la jerarquía que representaría el cuadro al ser vertical, una jerarquía que posicionaría a uno de los pájaros-Eleggúá por encima del otro, y a una de las figuras de espíritu por encima de la otra. La versión vertical del cuadro que se entrevé implícitamente figuraría una estructura de valor creada a través de oposiciones jerárquicas, y la opción horizontal explícitamente elegida en este cuadro, en lugar de darle vuelta a la jerarquía, subvierte la jerarquía en sí. En otras palabras, en vez de invertir el modelo binario de valores (incluyendo el racializado que se inscribe en la historia de la Conquista, y por ende de la raza y del racismo) de la episteme occidental, el cuadro sugiere deshacer la inclinación vertical de dicha jerarquía. Si el *menfenil* de Lam es una figura de venganza (recordando la noción de Fouchet), su revancha se dirige a la verticalidad y a la jerarquía como formas. Rechaza elegir entre lo blanco y lo oscuro, el espíritu y el demonio. Si volvemos a la oposición posible dentro de la combinación *colombes et menfenil* podríamos considerar priorizar, con Lam, la relación de contigüidad horizontal en vez de la relación binaria, vertical.

Los cuadros *colombe* de Lam también intervienen en el valor simbólico de la paloma. “*Lunguanda Yembe*” (*Colombe lunaire*, en francés) (1950), como el cuadro *Menfenil*, tiene un título de figura singular y consiste en una imagen multi-figural.¹⁶ Esta obra, junto con varias otras de Lam, fue titulada por Lydia Cabrera.¹⁷ Cabrera también produjo un diccionario de la lengua Congo que se hablaba en Cuba, preservada por la práctica espiritual Palo Monte, además de otras prácticas de herencia africana. En el diccionario del Congo de Cabrera, “*lungonda*” la palabra más cercana al nombre del cuadro “*lunguanda*”, aparece como el nombre de la luna, y “*yembe*” se consigna como “paloma”. Hay también una palabra en Congo para la paloma blanca en el diccionario. Es “*yembe diampembeo wampembe*” (2001, p. 292).

Figura 3



Lam, W. "Lunguanda yembe"

En este cuadro Lam muta el arquetipo de la paloma blanca al señalar otras variaciones de la paloma, ya que su paloma es gris. Su paloma también tiene la cara del Elegguá lamiano, y una de sus alas se abre al final a la figura de una de las espadas asociadas con Changó, el orisha dueño del trueno, quien además es guerrero.¹⁸ Este *colombe* o *yembe* está contorsionado, invertido hacia abajo, y aunque no es lo que lo contorsiona, se ve cargado por el peso del arma de Changó. También hay una figura de sombra detrás del *yembe*, y le salen cuerdas rojas y grises que parecen estrangularlo. Estas recuerdan la evocación de la paloma del final del *Cahier* de Césaire; en la imagen, la *colombe* parece estrangulada por una soga de estrellas. En esta rendición de un Elegguá-*colombe* gris, lo vemos como si estuviese en una lucha que no le permitiese huir volando, lo cual también remite al conflicto en el cual Césaire invoca a la paloma. Con esta paloma gris nombrada en Congo, Lam parece haber montado el espacio simbólico del arquetipo de la paloma (blanca), y su resultado es una paloma en lucha que no logra manejar su espada de Changó.

Figura 3. Lam, W. *La colombe noire*

En *La colombe noire* (1959), la paloma negra epónima tiene una cara que se ubica entre la de la paloma-halcón de la ilustración del *Cahier* de 1943 y la del Elegguá de Lam. Presenta los cuernos y los ojos del Elegguá de Lam, pero su boca grande y abierta, además de la circularidad de su cara, difiere de este, acercándose más bien en estos aspectos a la paloma-halcón de 1943.¹⁹ En esta figura, las alas parecen separadas del pájaro, conectadas a su cabeza. De hecho, las alas separadas sugieren la forma de otro pájaro más, ya que parece haber un pico puntiagudo en su centro, indicando la perspectiva de lado de la cara de otro pájaro. Esta otra ave se parece a la fragata magnífica (*Fregata magnificens*), cuyos machos son negros, y que se encuentra por todo el Caribe (Raffaele, 1989, pp. 34-5).²⁰ Este pájaro tiene una apertura de alas extensiva, y se alimenta de las presas que les roba a otras aves marítimas. En esta pintura, la *fregata* parece cargarse la paloma negra de un enrejado de púas, y estas recuerdan a las cuerdas que amarran a la paloma en "Luguaná Yembe" y a la soga de estrellas que precede la introducción de la paloma en el *Cahier*. Aquí, la paloma se libera de la estructura, pero está atada a la *fregata*. La pintura es del mismo año en que tomó

poder del Estado cubano el Movimiento 26 de julio, las fuerzas guerrilleras revolucionarias lideradas por Fidel Castro, después de la huida a vuelo del dictador Fulgencio Batista. La *colombe noire* de la pintura tiene una expresión ambivalente que sugiere un sentimiento más complejo que el de la victoria. Pero la transformación política parece ser clave para entender la duplicación de los pájaros en esta imagen.

En este cuadro, Lam parece trabajar con el mito yoruba de *eyie ororo* o “el pájaro de la cabeza”. Desiderio Navarro ha conectado la abundancia de pájaros vinculados con cabezas humanas en la obra de Lam con este mito en un diálogo con el trabajo de Robert Farris Thompson. Thompson explica que para los yorubas el pájaro *eyie ororo* lo coloca Dios “en la cabeza del hombre o de la mujer al nacer como emblema de la mente. La imagen del descenso del pájaro de la mente se funde con la imagen del descenso del *àshe* de Dios en forma emplumada” (1984, p. 11). Este pájaro de la mente, según Thompson, se representa blanco. En este sentido, el *eyie ororo* como imagen de nacimiento conecta con el simbolismo de la paloma (blanca) de la cristiandad. En “*La colombe noir*” Lam practica también lo que Navarro llama su “tendencia de rima visual” entre humanos, la naturaleza y el mito, al transformar el motivo *eyie ororo* en una imagen de Elegguá-paloma negra con otro pájaro negro posado encima, o cargándolo. Esta rima visual nos conduce a un momento histórico, a un discurso de Fidel Castro pronunciado el 8 de enero de 1959, en el cuartel Columbia en La Habana, cuando, como si fuese magia, una paloma blanca llegó a posarse sobre su hombro, y dos más se unieron a su lado. En la versión de Lam, sin embargo, la paloma y el pájaro que lo acompaña son negros, señalando la menos representada *colombe noire* o “*yembe diandombi*” en Congo (Cabrera, 2001, p. 292). La propuesta de Lam en este cuadro termina siendo un *eyie ororo* mutado a negro, con la ayuda del Elegguá mutador, presente.

Conclusión: sobrevuelo de la conquista

Cuánto quisiera afirmar que Césaire y Lam derrotaron al pensamiento de la Conquista con su elaboración poética de pensamiento fénix. Sin embargo, no se ha producido, a lo largo de la historia, un fracaso contundente de esta lógica que, muy por el contrario, sigue fortaleciéndose con sus propuestas violentas que llegan a ser políticas validadas por amplios segmentos de la población. Lo que propongo aquí no es un combate directo sino una mutación psíquica. Estas obras nos invitan a pensar desde los arquetipos que organizan los valores inconscientes, que irrumpen en la significación cotidiana y que funcionan como si fuesen la luz misma que nos permite organizar la percepción (la luz, aquí, como metáfora de la iluminación del pensamiento). Mutar arquetipos, entonces, puede transformar la percepción. Tal vez esta labor estética no conduzca a la derrota total de las fuerzas materiales e ideológicas inscritas en los arquetipos arraigados desde la Conquista, pero modela el pensamiento fénix para sobrevolar fuera de sus lógicas.

Referencias

- Breton, A. (1979). *Manifestes du surréalisme*. Gallimard.
- Cabrera, L. (2001). *Vocabulario Congo (El Bantu que se habla en Cuba)*. Universal.
- Casamayor-Cisneros, O. (2015). Piñera, Lam y los origenistas: suspenso, tragedia o comedia de enredos con fondo tropical. En J. Jambrina (Ed.), *Una isla llamada Virgilio*, (pp. 13-50). Stockcero.
- Césaire, A. (1939). Cahier d'un retour au pays natal. *Volontés*, (20), 23-51.
- Césaire, A. (1942-1943). Colombes et menfenil. Tapuscrito y manuscrito. Fonds Breton, Biblioteca Schoelcher. <https://cms.andrebretton.fr/es/work/56600100037610>
- Césaire, A. (1944). Colombes et menfenil. *Hemisphères 1* (4), 24-8.
- Césaire, A. (1945). Poésie et connaissance. *Tropiques*, (12), 157-170.
- Césaire, A. (2000). *Discourse on colonialism* (J. Pinkham, Trad.). Monthly Review.
- Césaire, S. (1943). Le surréalisme et nous. *Tropiques*, (8-9), 14-18.
- Fanon, F. (1965). *A Dying Colonialism* (H. Chevalier, Trad.). Grove.
- Fouchet, M.P. (1986). *Wifredo Lam* (K. Lyons, Trad.). Polígrafa, S. A.
- Hénane, R. (2004). *Glossaire des termes rares dans l'oeuvre d'Aimé Césaire*. Nouvelles Éditions Place.
- Henry, P. (2000). *Caliban's Reason: Introducing Afro-Caribbean philosophy*. Routledge.
- Herzberg, J. P. (1992). Wifredo Lam: The Development of a Style and World View, The Havana Years, 1941-1952. En M. Balderrama (Ed.), *Wifredo Lam and His Contemporaries 1938-1952* (pp. 30-51). The Studio Museum in Harlem.
- Holzer Benítez, H. (1999). *My Life with Wifredo Lam, 1939-1950*. Acatos.
- Irele, F. A. (2017). Commentary and Notes. En Irele, F. A. (Ed), Davis, G. (Trad.) y Césaire, A. *Journal of a Homecoming*. Universidad de Duke.
- Jourdain, E. (1956). *Le vocabulaire du parler créole de la Martinique*. Librairie C. Klincksieck.
- Jung, C. E. (1968). Approaching the Unconscious. *Man and His Symbols* (pp.6-8). Laurel.
- Lam, L. L. (1998). *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work, vol. 1, 1921-1960*. Acatos.
- Lam, W. (1943). Ilustración, sin título. En Cabrera, L (Trad.), Césaire, A. *Retorno al país natal*. Ucar, García y Cía.
- Lam, W. (1944). Ilustración, sin título. En Césaire, A. Colombes et menfenil. *Hemisphères*, 1(4), 25.
- Lam, W. (1947). *Menfenil* (Pintura).
- Lam, W. (1950). *Lunguanda yembe* (Pintura).
- Lam, W. (1959). *La colombe noire*. (Pintura).
- Moreno, G. (2024). Notes on Wifredo Lam's Heretical Surrealism. *Religious Studies Review* 49(4), 495-504.
- Navarro, D. (2007). Para leer a Lam: Cosmovisión afrocubana y Occidente judeo-cristiano. *A Pe(n)sar de todo: para leer en contexto* (pp. 279-280). Letras Cubanas.
- Pierrot, G. (2019). *The Black Avenger in Atlantic Culture*. Universidad de Georgia.
- Raffaele, H. A. (1989). *A Guide to the Birds of Puerto Rico and the Virgin Islands*. Universidad de Princeton.

- Seligmann, K. G. (2022). Colombes et menfenil: Taking Flight from Conquest in Aimé Césaire and Wifredo Lam's Collaborative Aesthetics. *Continents manuscripts*, (18). <https://doi.org/10.4000/coma.8544>
- Sims, L. S. (2002). *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. Universidad de Texas.
- Thibault, A. (2010). L'oeuvre d'Aimé Césaire et le 'français regional antillais'. En M. Cheymol y Ollé-Laprune, P. (Eds.), *Aimé Césaire à l'œuvre*, (pp. 47-85). Editions des archives contemporaines.
- Thompson, R. F. (1984). *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. Vintage.
- Véron, K. (2021). *Aimé Césaire, Configurations*. Seuil.
- Wynter, S. (1997). Columbus, The Ocean Blue, And Fables that Stir the Mind. En Cowan, B. y Humphries, J. (Eds.) *Poetics of the Americas: Race, Founding, and Textuality*, (pp. 141-162). Universidad de Louisiana State.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation--An Argument. *CR: The New Centennial Review* 3(3), 257-337.

Notas

- 1 Este artículo es una nueva versión actualizada y revisada de un trabajo previo titulado “Colombes et menfenil: Taking Flight from Conquest in Aimé Césaire and Wifredo Lam’s Collaborative Aesthetics” (Seligmann, 2022). Agradezco las colaboraciones en la investigación y en la escritura que hicieron posible este trabajo, en particular a Alex Gil, Paloma Duong, Eskil Lam, Dorota Dolega, Kora Verón, Jackqueline Frost, Martin Tsang, Gregson Davis, Lena Burgos Lafuente, María González-Gil y Florencia Bonfiglio.
- 2 Me inspiro aquí en la manera en que Fanon emplea la “mutación” para referirse a la transformación acelerada que causa el cambio revolucionario político en el caso de Argelia, y en la manera en la que Wynter lo adopta, en diálogo con Foucault, para explicar los grandes cambios epistémicos (Fanon, 1965; Wynter, 2003). En el caso de Césaire y Lam, no tengo evidencia del efecto político, si lo hubo, de su encuentro, pero el trabajo sobre el inconsciente colectivo que elaboraron en diálogo tiene consecuencias sobre el pensamiento político que indago en este ensayo.
- 3 Esta publicación incluía siete de los poemas que se conservan en el Fonds Breton de la Biblioteca Schoelcher de Fort-de-France, poemas que Césaire le envió a Breton, desde Martinica a Nueva York, para considerar para la publicación: “Au delà”, “N’ayez point pitié de moi”, “Survie”, “Poème pour l’aube”, “Soleil serpent”, “Tam tam de nuit” y “Femme d’eau”.
- 4 Holzer Benítez utiliza un lenguaje explícitamente jungiano para referirse al trabajo psíquico de Lam al adentrarse en su obra, “La jungla”: “era como si su alma se hubiese sumergido en el arcaico subconsciente colectivo llamado por C. G. Jung...” (1999, p. 81).
- 5 Sims explica al uso de íconos religiosos en Lam como la búsqueda de una manera de representar entidades metamórficas (2002, p. 51). Casamayor-Cisneros también ve las referencias alegóricas de Lam a símbolos africanos sagrados como “una metamorfosis continua y total en sus pinturas” (2015, p. 31); Moreno, en respuesta a las críticas de algunos a la falta de conocimiento y de convicción religiosa del pintor, sugiere que las deidades africanas en su obra demuestran la porosidad entre el mito y la historia, lo sagrado y lo profano (2024, pp. 500-1). Comparto estas lecturas: Lam no era devoto. Sin embargo, entiendo su obra como una contribución a pensar la ontología relacional que une el plano espiritual tanto con el humano como con el de la flora y la fauna, que fácilmente se combinan y se transforman en sus imágenes.
- 6 Véron ha elaborado esta lectura del título de Césaire. Como ella indica, los escritos del navegante genovés también sirvieron de referencia para su primera obra de teatro, *Et les chiens se taisaient*, la cual fue escrita también durante este periodo (2021, pp. 177-8).
- 7 Véron también discute esta ironía e indica que Césaire podía estar dialogando con el libro *Caligrammes* de Apollinaire que también incluye referencias a la paloma como imagen de paz y a un ave de presa como imagen de guerra (2021, p. 208).
- 8 Según René Hénane, el *Buteo platypterus rivieri* también se conoce como “*manger-poulet*” (2004, pp. 84, 89). Para una lista de acepciones de “*mansfenil*” y variaciones además de las diferentes aves que se han considerado a partir de las que Césaire indica con “*menfenil*”, véase también André Thibault (2010, pp. 70-1).
- 9 Véase Raffaele (1989) para descripciones exhaustivas e imágenes de los pájaros que se encuentran a lo largo de la región caribeña.
- 10 Algunos traductores de Césaire, incluyendo a Lydia Cabrera, han elegido no traducir *menfenil* y utilizan esa palabra exacta en sus traducciones.
- 11 Jourdain dice que el *mansfenil* es el *Falco spaverius* (o gavián), lo cual contradice a varios con conocimiento local, incluyendo a Véron, que parecen convencidos de que es el *Buteo*. El gavián es un halcón mucho más pequeño. Aunque Jourdain se equivoque sobre el referente específico en este caso, tiene razón al notar la proximidad entre “fenil” y “fénix” (1956, p. 31).
- 12 Véase Pierrot (2019) para un análisis de la figura arquetípica del “vengador negro”, incluyendo a Toussaint-Louverture.
- 13 Irele también conecta esta sección del poema y la introducción del *menfenil* (2017, pp. 246-7).
- 14 Herzberg indica que el equivalente de Eleguá en la mitología griega es Hermes (1992, p. 42).
- 15 Este cuadro forma parte de una colección privada en New York (Lam, 1998, p. 400).
- 16 Este cuadro forma parte de la colección del Museu Coleção Berardo en Lisboa.
- 17 Casamayor-Cisneros cuenta que, en su entrevista inédita con Helena Holzer Benítez, ella confirmó que varios cuadros de Lam fueron nombrados por Cabrera (2015, pp. 31-2). Cabrera también recibe crédito como la autora del título de este cuadro en el catálogo completo de las obras de Lam realizado por Lou-Laurin Lam (1998, p. 420).
- 18 Herzberg cuenta que Lam fue devoto de Changó durante su niñez (1992, p. 31).
- 19 Valga apuntar que son dos años antes de la canción “Paloma negra” de Chavela Vargas.
- 20 Cuando algunos críticos de Césaire han asumido que el *menfenil* es un pájaro grande y negro por el adjetivo *funèbre* que lo acompaña en el *Cahier*, la *fregata* es probablemente lo que tienen en mente.