



Orbis Tertius, vol. XXX, núm. 41, e326, 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

El (neo)barroco caribeño y sus precursores: sobre el Surrealismo en *Tropiques* (1941-1945)

Caribbean (neo)baroque and its precursors: on Surrealism in *Tropiques* (1941-1945)

Florencia Bonfiglio

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

fbonfiglio@fahce.unlp.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-5397-2626>

Cita sugerida: Bonfiglio, F. (2025). El (neo)barroco caribeño y sus precursores: sobre el Surrealismo en *Tropiques* (1941-1945). *Orbis Tertius*, 30(41), e326. <https://doi.org/10.24215/18517811e326>

Recibido: 26 marzo 2025

Aceptado: 30 abril 2025

Publicado: 1 mayo 2025

Resumen: El artículo propone una relectura del proyecto estético de la revista martiniquesa *Tropiques* (1941-1945) y de su relación con el Surrealismo, con el objetivo de analizar la apertura que esta afiliación promueve al vincular el fenómeno francoantillano con otros movimientos caribeños y latinoamericanos en un sistema literario *à venir*, tal como será retroactivamente advertido por una de las figuras clave de *Tropiques*, el filósofo René Ménil. Mientras que la relación iniciada a través de André Breton, a partir del conocido encuentro de los surrealistas con el grupo de *Tropiques* en Fort-de-France (1941) ha sido abundantemente transitada por la crítica, son las religaciones intracaribeñas las que resultan más esclarecedoras para comprender los lineamientos de la naciente literatura francoantillana, una revalorización de la “belleza creole” en los términos de René Ménil, quien con los años reconocerá allí un carácter distintivo “romántico” confusamente teorizado en su momento. Este aspecto diferencial, vinculable con el barroco y lo maravilloso americano (Carpentier, Alexis), será para muchos pensadores caribeños, desde Édouard Glissant a Kamau Brathwaite, ciertamente revelador de las tendencias dominantes en la heterogénea tradición antillana que, vista desde una perspectiva translingüística y transnacional, parece encontrar, según Brathwaite, senderos que se bifurcan en los espacios anglófonos y francófonos.

Palabras clave: *Tropiques*, Aimé Césaire, René Ménil, Neobarroco, Surrealismo.

Abstract: The article proposes a re-reading of the aesthetic project developed by Martinican review *Tropiques* (1941-1945) and its relation with Surrealism, with the aim to analyze the opening perspectives that this affiliation promotes by linking the French-Antillean phenomenon with other Caribbean and Latin American movements in a literary system *à venir*, as it will be seen in retrospect by one of *Tropiques*' key figures, the philosopher René Ménil. While the relationship initiated through André Breton, after the well-known encounter between the French surrealists and the group of *Tropiques* in Fort-de-France (1941) has been abundantly explored, it is the inter-Caribbean connections that become more illuminating to understand the outlines of French-Antillean literature then emerging. Its reevaluation of “creole beauty” in terms of René Ménil,



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



recognized as a distinctive “romantic” trait, although confusedly theorized at the moment, will become a differential aspect linkable to American baroque and the marvelous (Carpentier, Alexis). As such, and for many Caribbean thinkers, from Édouard Glissant to Kamau Brathwaite, this common trait will be certainly revealing of the dominant tendencies in the heterogeneous Antillean tradition, which from a translinguistic and transnational perspective, seems to encounter, according to Brathwaite, forking paths in the Anglophone and Francophone areas.

Keywords: Tropiques, Aimé Césaire, René Ménil, Neobaroque, Surrealism.

Raison rétive tu ne m'empêcheras pas de lancer
absurde sur les eaux au gré des courants de ma soif
votre forme, iles difformes,
votre fin, mon défi.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1969, p. 110)¹

Para la misma época en que se publicó el originalísimo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), en el cual Fernando Ortiz se distanciaba críticamente de la antropología anglosajona y sus modos de aproximación a los contactos culturales, sus vecinos martiniqueses de las Antillas francesas, promotores de *Tropiques. Revue culturelle* (1941-1945) ensayaban también la creación de nuevos términos conceptuales –como la *transculturación* de Ortiz–, para abordar la compleja identidad cultural en los trópicos. Como recordaría en una entrevista el propio Aimé Césaire, uno de los principales redactores de la revista, junto con su esposa Suzanne Césaire y René Ménil, ellos se encontraban, sin embargo, en un contexto sumamente desfavorable al desarrollo intelectual: “La Martinica vivía incomunicada: ¡era una desafortunada isleta alejada del mundo!” (Leiner, 2008, p. 381), bajo la censura del régimen colonial del almirante Robert (la Francia de Vichy), sin ningún tipo de contacto con los vecinos americanos o latinoamericanos ni acceso alguno a la literatura contemporánea: “No teníamos textos; no nos llegaba *nada* de Francia; los libreros de la Martinica eran en extremo pobres (...) cuando, *por casualidad*, llegaba un periódico de Estados Unidos o de Francia, o cuando pasaba un viajero, nos precipitábamos sobre él...” (Leiner, 2008, p. 382). La situación de “vacío cultural” de la isla era de hecho enunciada en la “Presentación” del primer número de *Tropiques*, firmada por el mismo Césaire: “Nada de ciudad. Nada de arte. Nada de poesía. Ni un germen. Ni un brote. O bien la lepra repugnante de las imitaciones. Verdaderamente, tierra estéril y muda...” (Césaire et al., 1994, p. 5 [Nº1, abril 1941]).²

Mientras, por un lado, existían profundas diferencias entre la “miserable literatura” de la Martinica (Césaire, en Leiner, 2008, p. 382) y el contexto cubano, con sus ya seculares instituciones y tradiciones letradas, y, a su vez, entre las trayectorias singulares de estos intelectuales, en gran parte derivadas de las diversas disciplinas y legados en que se inscribían; por otro lado, Ortiz y sus vecinos francoantillanos compartían similares intereses culturales, socio y antropológicos vinculados con los comunes fenómenos (neo)coloniales de las *West Indies Ltd.*, según la lúcida metáfora de Nicolás Guillén aplicada al archipiélago como título de su poemario antiimperialista de 1934. Si los esfuerzos rudimentarios de los jóvenes martiniqueses de *Tropiques* resultan en este sentido aproximables –leídos hoy con el beneficio de la perspectiva histórica– al proyecto intelectual del genial y ya maduro Ortiz, lo son, asimismo, por un factor importante –oportunamente observado por González Echevarría en el *Contrapunteo cubano*–, que es su afiliación con las vanguardias y, particularmente, un mismo afán neológico (poético) animado por la búsqueda de herramientas epistemológicas descolonizadoras que sirvieran a la elucidación de la identidad *transcultural* antillana, aunque una definición tal fuera aún desconocida por los martiniqueses, y aunque –si se trata de precisar aún más la propuesta de los francoantillanos– el grupo de *Tropiques* fuera más respetuoso de las tradiciones heredadas; ajeno, pues, al irreverente humorismo desplegado en el contemporáneo “juego conceptista –barroco, graciesco si se quiere–” del ensayo de Ortiz, como lo define González Echevarría (1997, p. 156).

Es nada menos que Bronislaw Malinowski quien recuerda en su famosa “Introducción” al *Contrapunteo* el objetivo del intelectual cubano de remplazar, con este “nuevo vocablo técnico” de *transculturación*, expresiones corrientes tales como “cambio cultural”, “difusión”, “migración u ósmosis de cultura”, y especialmente la de “aculturación” (2002, p. 124). Este “vocablo etnocéntrico con una significación moral” –como lo juzga Malinowski con cierta distorsión– resultaba presuntamente superado con la propuesta terminológica de Ortiz: en lugar de *aculturación* como “pasiva adaptación a un standard de cultura fijo y definido” (Malinowski, 2002, p. 125), la *transculturación* designaba un proceso de mutua

modificación, “en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (2002, p. 125).³ Desvinculados de las más actualizadas discusiones antropológicas y lógicamente carentes de la amplia formación del sabio Ortiz, apenas munidos de algún estudio africanista de reciente traducción al francés como la *Histoire de la civilisation africaine* del explorador, arqueólogo y etnógrafo alemán Léo Frobenius, los más jóvenes martiniqueses ensayaban diversas definiciones bajo la propia guía de su imaginación poética –sin duda reivindicada en su afiliación con el Surrealismo–. Al igual que Ortiz en su *Contrapunteo* de “envoltura” poética, como bien precisa González Echevarría, entremezclaban el saber científico y el conocer poético (1997, p. 161), intentando, en su caso, superar los paradigmas biologicistas (racialistas) de la identidad y, sobre todo, la ideología de la “asimilación” francesa.

Ya desde su participación en la revista *L'Étudiant Noir* en París, Césaire alertaba sobre la pérdida de la identidad afrodescendiente –desculturación o exculturación, diríamos, en términos orticianos– implicada en la “asimilación” como fundamento ideológico de la política colonial francesa, una presunta expansión de la cultura y las costumbres metropolitanas que resultaba indefectiblemente en un proceso de alienación.⁴ El fenómeno era así historizado (fabulado didácticamente) por Césaire en el ensayo “Juventud negra y asimilación” del primer número de la revista (marzo de 1935):

Un día, el Negro se apoderó de la corbata del Blanco, tomó un sombrero hongo, se disfrazó y, riendo, partió... No era sino un juego, pero el Negro se dejó llevar por el juego; se habituó tan bien a la corbata y al sombrero hongo que terminó creyendo que siempre los había llevado: se burló de aquellos que no lo llevaban y renegó de su padre cuyo nombre es Espíritu-de-Sabana... Es un poco la historia del Negro de la pre-guerra que no es sino el Negro de la pre-razón. Se metió en la Escuela de los Blancos; quiso devenir “otro”; quiso ser “asimilado”. (2014, p. 101)

En continuidad con la emblemática noción de *négritude* que en el ensayo “Conciencia racial y revolución social” del número 3 de *L'Étudiant noir* (mayo-junio 1935) busca reivindicar la identidad africana obliterada, Césaire desplegaría múltiples neologismos, arcaísmos, regionalismos y tecnicismos en su opera prima, el *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), flexionando la lengua francesa de modo tal de justificar, con los años, la aparición de un *Glossaire de termes rares dans l'oeuvre d'Aimé Césaire* (Hénane, 2004).⁵ Con la misma aptitud y sensibilidad de vanguardia que un César Vallejo en el ámbito de la lírica latinoamericana contemporánea, desde sus textos juveniles el poeta martiniqués inscribe su lenguaje neológico de la *négritude* en el discurso literario y filosófico occidental; así, entre otras rarezas, en su *Cuaderno* la noción de *pseudomorfosis* sirve a la denuncia del complejo de inferioridad de los negros y de su deseo alienante de asimilación:

Y aquí están aquellos que no se consuelan de no ser hechos a semejanza de Dios sino del diablo, aquellos que consideran que se es negro como se es dependiente de segunda clase: esperando mejorar y con la posibilidad de subir más alto; aquellos que capitulan ante sí mismos, aquellos que viven en el fondo de la mazmorra de sí mismos; aquellos que se envuelven con *pseudomorfosis* orgullosa; aquellos que dicen a Europa: “Mire, yo sé cómo hacerle reverencias, cómo presentarle mis respetos, en suma, no soy diferente de usted; no haga caso de mi piel negra: me ha tostado el sol.” (Césaire, 1969, p. 117, énfasis propio)⁶

Muy probablemente tomado de Oswald Spengler (1976), otro de los pensadores alemanes –como el africanista Frobenius– en boga por aquellos años, el término de pseudomorfosis es introducido en el segundo tomo de *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal* (1922) para designar aquellas “formas falsas” [*gefälschte Formen*] que adoptaban algunas culturas más jóvenes bajo el dominio de otra civilización más antigua y más establecida, que les impedía a estas nuevas culturas desarrollarse, manteniéndolas en los viejos moldes de la cultura mayor. El propio Spengler, al comienzo del capítulo III (“Problemas de la cultura árabe”), explicaba su incorporación de este vocablo proveniente de la mineralogía, que se utiliza, según la definición científica, cuando un mineral presenta la morfología de otro preexistente, al cual ha substituido debido a cambios estructurales, alteración o substitución química o

disolución y relleno.⁷ Spengler inicia el primer apartado “Historische Pseudomorphosen” refiriendo a aquellas masas que no cristalizan “en su forma propia”, sino que resultan en especies minerales que adoptan formas falsas, “apariencias ajenas”,⁸ para luego aplicar este proceso a las culturas como organismos históricos, cuando “una vieja cultura extraña yace sobre un país con tanta fuerza aún, que la cultura joven, autóctona, no consigue respirar libremente”; así, explica Spengler, “no logra construirse formas expresivas puras y peculiares” ni el “pleno desenvolvimiento de su conciencia propia. Toda la savia que asciende de las profundidades del alma primigenia va a verterse en las cavidades de la vida ajena” (1976, p. 223).

Además de esta reflexión precursora de la idea de colonialidad del ser, pertinente pues a la denuncia de la “asimilación” como alienación o *acculturation* en los términos negativos planteados por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano* y compartidos por Malinowski (“Es ‘él’ [el inculto] quien ha de cambiar para convertirse en ‘uno de nosotros’, resumía en la “Introducción” al libro de Ortiz (2002, p. 125)), existe otro elemento en la “pseudomorfosis histórica” de Spengler que parece confirmar la deuda de Césaire con esta metáfora mineralógica en su obra. Spengler alude, en efecto, a la discordia que resulta cuando los “[s]entimientos jóvenes cuajan en obras caducas, y en vez de erguirse con propia energía morfogenética, crece el odio al lejano poder en proporciones gigantescas” (2002, p. 223). En la misma línea, en el ya mencionado ensayo “Juventud negra y asimilación” del primer número de *L’Étudiant noir*, el martiniqués refiere a la “asimilación” como “una cuestión peligrosa, tanto para el colonizador como para el colonizado”, porque “nacida del miedo y de la timidez, termina siempre en el desprecio y en el odio, y (...) lleva en sí los gérmenes de lucha” (Césaire, 2014, p. 101), la cual es explicada como disputa generacional (jóvenes-discípulos vs. mayores-maestros) en los siguientes términos:

El colonizador que ha “asimilado” se asquea pronto de su obra: no siendo las copias más que copias, los modelos sienten por ellas el desprecio que se siente por el mono o por el loro, pues si el hombre tiene miedo del “otro”, también siente repugnancia hacia lo semejante. Sucede lo mismo con el colonizado; una vez que se asemeja a su formador, no comprende el desprecio de éste y lo odia; es así como he oído decir que ciertos discípulos odian a sus maestros, porque el maestro quiere siempre permanecer maestro, cuando el discípulo ha dejado de ser discípulo. (2014, p. 101)

La combativa “negritud” francófona desarrollará a partir de estos textos juveniles de Césaire un potente discurso político-cultural que acompañará luego los procesos de descolonización tanto como las reflexiones filosóficas y las propuestas estéticas de los escritores afrodescendientes. Adoptando muchas otras nociones científicas, será el psiquiatra Frantz Fanon, discípulo de Césaire, quien en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) profundizará sobre la radical alteración ejercida en la personalidad de los “asimilados”, considerándola como un fenómeno de “mutación” (1973, p. 19) (la pensadora jamaicana Sylvia Wynter, a su vez, ahondará en este uso en varios de sus ensayos)⁹.

Pero volviendo a los *Trópicos*, con el retorno al país natal de la pareja de Aimé y Suzanne Césaire (recordemos que el *Cahier* se publicó en agosto de 1939 en la pequeña revista parisina *Volontés*, poco antes de la forzada partida de los Césaire a la Martinica ante la inminencia de la segunda guerra), es también el filósofo René Ménil quien aporta a la elaboración del discurso anticolonialista de la *négritude* y sobre todo, a la emergencia de una literatura de emancipación cultural en las Antillas “asimiladas”. De modo significativo, nada menos que en el N°1 de la revista *Tropiques* (abril de 1941), en “Naissance de notre art”, la reflexión que Ménil ofrece sobre la cultura (no sobre “la idea de la cultura” sino la cultura real, “el hombre mismo en sus expresiones sociales”; (Césaire et al., 1994, p. 54) rechaza la posibilidad de la imitación –y, por lo tanto, el presupuesto de la asimilación– como adopción pasiva de características o fenómenos que serían exteriores y transmisibles; para Ménil, la cultura es *intransmissible* e *inimitable*; el contacto cultural solo puede constituir un disparador del desarrollo de las propias posibilidades:

en lo que respecta a la vida, la imitación es un contrasentido. Imitar es querer ser otro. La naturaleza no permite nunca que ese objetivo sea alcanzado. Toda realización atribuida a la imitación del otro resulta, en efecto, de la imitación de sí. Todo acto supone una potencia y el desarrollo de esa

potencia. El ser que imita no puede extraer esa potencia indispensable del ser imitado sino de sí mismo. Creemos imitar: desarrollamos nuestras posibilidades. (Césaire et al., 1994, p. 55 [abril de 1941]).

Este punto de vista resulta esencial cuando atendemos al esfuerzo del grupo martiniqués por definirse en términos estéticos, y especialmente si consideramos que una de las vías de aproximación crítica –sino la principal– a su propuesta ha sido, desde sus inicios, su reconocida relación o “deuda” con el Surrealismo francés. Resulta evidente que cuando Ménil rechaza la idea de imitación lo que discute es la noción tradicional de influencia, con su carga pasiva y determinista que niega toda agencia o creatividad al “imitador”. Si en los comienzos de *Tropiques* Ménil necesita declarar la autenticidad u originalidad de las expresiones culturales martiniquesas y del arte futuro o por nacer, en los siguientes números, una vez que ha acontecido el famoso encuentro fortuito con André Breton, André Masson y el cubano Wifredo Lam, luego del desembarco de estos en la Martinica –anunciado ya en el N°2, de julio de 1941 (Césaire et al., 1994, pp. 75-76)–, y a medida que la revista se colma de escritos de los principales exponentes del movimiento francés o de textos que tanto asumen como difunden el credo surrealista,¹⁰ el desafío será alcanzar una autodefinición que no suponga un avasallamiento de la propia identidad bajo la rúbrica del Surrealismo. Ménil tratará, en efecto, de reafirmar la *potencia* martiniquesa para desarrollar las propias capacidades, lo que podríamos definir (con Fanon) como su aptitud *mutante*. La afirmación de la potencia deberá leerse, además, como un llamado a la autonomía y contra el histórico complejo de inferioridad de los afroantillanos, de modo de generar un cambio más profundo en todos los planos de la vida política y social. Porque, como afirmará Aimé Césaire unos años más tarde, al comienzo de su “Panorama” de 1944: “el peor error sería creer que las Antillas carentes de partidos políticos poderosos carecen de una voluntad poderosa. Sabemos bien lo que queremos.” (Césaire et al., 1994, p. 7 [N°10, febrero de 1944]).

Las vías de elaboración de una estética autónoma, acorde con esa identidad martiniquesa cuya definición era ensayada por *Tropiques*, eran trazadas, en efecto, por las tradiciones literarias, artísticas e intelectuales europeas que también habían nutrido al Surrealismo: la tradición simbolista y los poetas malditos, la etnografía, el marxismo, el psicoanálisis. Si por un lado encontramos, más de dos décadas después de su difusión en París, la prédica antimimética de “la imagen” de un Pierre Reverdy, que no hace más que confirmar la pertenencia legítima de los intelectuales martiniqueses al orbe cultural francés –con los retrasos esperables dada la precariedad de los contactos y de las instituciones literarias en la colonia, como el propio Césaire reconocía–, por otro lado, es notable la necesidad intuitiva de desarrollar la potencia regional siguiendo otros modelos más cercanos, lo que, en otro importante escrito del N°3 de *Tropiques*, es aludido a través de la misma noción de *pseudomorfosis* introducida antes, como apuntamos, en el *Cahier* de Césaire. Mientras intentan autodefinirse vis-à-vis el Surrealismo, los editores de *Tropiques* afirman, en efecto, la conciencia de su identidad cultural como un fenómeno *solo en apariencia* cercano al modelo metropolitano y que intenta, con su propia energía morfogenética, para decirlo en términos spenglerianos, el pleno desarrollo de su singularidad autóctona. Puesto que se trata, entonces, de un fenómeno más cercano al de aquellos países vecinos “coloniales o semi-coloniales”, como leemos en la “Lettre Vénézuélienne” y a raíz de un “pequeño libro del Sr. Durand”, *Tropiques* hace suyos los siguientes interrogantes:

¿Estableceremos, sí o no, relaciones culturales sostenidas con nuestros vecinos americanos y españoles? Urgencia tanto más real cuanto nuestros problemas son frecuentemente los mismos.

Mismas dificultades encontradas. Mismas soluciones propuestas.

Países coloniales o semi-coloniales, países que se buscan.

Culturas que a través de las pseudomorfosis tienden a afirmar su originalidad propia. Y en esa fiebre, de pie, allá, “el nuevo Indígena”, aquí, el nuevo Negro (Césaire et al., 1994, p. 52 [N° 3, octubre de 1941], énfasis propio).

En otras ocasiones he llamado la atención sobre este artículo de *Tropiques*¹¹ que constata, ya sea a través de los inusuales gentilicios (“españoles” en lugar de latino o hispanoamericanos) o las elocuentes “erratas”, las casi nulas relaciones de los martiniqueses con los movimientos literarios de la región y, sobre todo, el desconocimiento o conocimiento de segunda mano de sus principales exponentes, lo que deja a la vista, como dijimos, la falta de actualización o aislamiento de *Tropiques* respecto de sus vecinos, incluso de las Antillas francófonas, como los haitianos que desde los años veinte proponían el “Indigenismo”. Existía, en efecto, una desconexión hasta entonces radical y que sería pronto parcialmente superada, porque, así como *Tropiques* se pliega a la prédica surrealista, aprovecha las mediaciones de los franceses (Breton, Masson, luego también Pierre Mabilie) para establecer vínculos con artistas y escritores de la región antillana, inmediatamente favorecidos desde el contacto con los surrealistas metropolitanos y también con Wifredo Lam. Recordemos que la primera publicación en libro de la poesía de Césaire fue la versión en español de 1942 de su *Cahier d'un retour au pays natal*, que se tituló *Retorno al país natal* en la traducción de la cubana Lydia Cabrera, con prefacio de Benjamin Péret e ilustraciones de Lam.¹² Luego *Tropiques* publicaría un cuento de Cabrera (Nº10, febrero de 1944) y un ensayo de Mabilie sobre “La Jungla” de Lam, en el mismo Nº12 (enero de 1945) que se cierra, en la sección “Revue de revues”, con un ensayo de Alejo Carpentier “L'évolution culturelle de l'Amérique Latine”, reproducido de los *Cahiers de Haïti* y, también replicado de esta revista haitiana, un breve artículo de Mabilie: “Le Panorama haïtien”, textos seguramente acopiados por Césaire durante su larga estancia en Haití, en el año 1944.¹³

En lo que hace a los contactos continentales, la mencionada “Lettre Vénézuelienne” del Nº3 de *Tropiques*, citando al “Sr. Durand”, destacaba el aporte del “criollismo o, si se prefiere, el nacionalismo de las mejores producciones literarias desde ‘Peonia’ [sic] de Manuel Romero García [sic] hasta el joven autor de ‘La Guaricha’, Juan Radon [sic; ¡Julián Padrón!], sin olvidar al ilustre autor de ‘Dona [sic] Barbara’, Romulo [sic] Gallegos ni Urbaneja Achelpohl”; y si, como sostienen los editores, se agregaba “un Pablo Neruda, un César Vallejo, un Miguel Ortera [sic] Silva”, con sus versos citados de “El taladro”, de corte social y directo mensaje antiimperialista, podía compartirse la idea de que “la epopeya americana apenas ha comenzado” (Césaire et al., 1994, p. 55 [Nº3, octubre de 1941]). La tríada (Neruda, Vallejo, Otero Silva) agregada en el artículo resultaba ser aquella que compartiera con Aimé Césaire el espacio de la revista parisina donde había aparecido su *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939, lo cual hace pensar que el anónimo autor del artículo de *Tropiques* (¿el propio Césaire?) apenas contaba para la redacción de su escrito con el “pequeño libro” de Durand y ese ejemplar de *Volontés*.¹⁴

Lo interesante es que no obstante el declarado interés por el realismo criollista, nacionalista –con sus consecuentes reivindicaciones, “allá, ‘el nuevo Indio’, aquí el nuevo Negro” (Césaire et al., 1994, p. 52 [Nº3, octubre de 1941])–, *Tropiques* tantea entre las estéticas antimiméticas vinculadas con las vanguardias más experimentalistas y rehúye todo realismo en arte. El artículo que sigue a la “Carta venezolana”, titulado “El movimiento poético en Venezuela”, consiste en la traducción de un extracto del crítico José Ratto-Ciarlo sobre los poetas del grupo Viernes, que cuestiona las posiciones extremas entre, por un lado, los defensores del arte puro, abstracto, vanguardista, “liberado incluso del control de la conciencia” y, por el otro, los defensores del Arte Social que, rechazando el Surrealismo, caen en el dogmatismo clásico y la ortodoxia, “confundiendo prosa y poesía” (Césaire et al., 1994, pp. 55-56 [Nº3, octubre de 1941]). En busca de un equilibrio, el crítico venezolano destaca la necesidad de renovación de la lírica ante las nuevas estructuras sociales, y por lo tanto defiende los “nuevos versos anticlásicos, libres, sueltos, maleables, aerodinámicos”, aunque aclara que no se trata de sumarse sin más al “surrealismo muerto en una Europa moribunda”; el grupo Viernes, en efecto, supera para Ratto-Ciarlo los errores de Breton, su “teoría intelectualizada”, la fragilidad de su doctrina estética y sus bases filosóficas y sociales (p. 57). Todo este “texto capital” es luego, a su vez, didácticamente compendiado por los editores de *Tropiques* en sus ideas fundamentales: la necesidad de renovación, tanto como el rechazo del arte puro. Sin embargo, los martiniqueses cuestionan la definición del viernismo como un *neo-surrealismo*: “bien inquietante ese NEO. ¿Los errores filosóficos del maestro francés? ¿Pero cuáles?”; para ellos, no se trata sino del “[m]iedo pequeño-burgués de ser engañado” y de “ir hasta el final” (pp. 58-59). Lo cierto es que, si durante todo este período *Tropiques* intentará bucear

al fondo, afiliándose con el Surrealismo y los legados antimiméticos (ya en el N°2, en su “Orientación de la poesía”, René Ménil había explicitado esa herencia: desde Novalis, pasando por Mallarmé y Reverdy y desembocando en el Manifiesto de Breton), y perfilar una literatura que liberase la reprimida identidad negra, a partir de nuevas técnicas (que incluían las del jazz) y nuevos conocimientos científicos –el psicoanálisis, el materialismo histórico, la etnografía–, en “Situation de la poésie aux Antilles” (publicado en el mismo N°11 que incluía el famoso ensayo de Breton sobre Césaire “Martinique charmeuse de serpents. Un Grand poète noir” y un fragmento poético de su obra *Et les chiens se taisaient*), Ménil afirmaba la necesidad de designar al movimiento antillano con un nombre propio. Lo hacía bajo el siguiente razonamiento, que claramente intentaba superar toda idea de “pseudomorfosis histórica” proponiendo por el contrario una noción de *cambio* –lo que sería no *pseudo* sino *metamorfosis*–, aunque manteniendo la distinción entre “contenido” y “forma” y un biologicismo problemático:

Si el contenido de nuestra vida no puede resultar sino del desarrollo de nuestra fisiología negra, el estilo de esta vida no puede venir sino de Occidente, situados como estamos en la corriente de la cultura francesa. Pero agreguemos, sin embargo, que una forma que reencuentra un contenido extranjero se adapta, por las misteriosas operaciones de la vida, a este contenido para hacer cuerpo con él y cambia, por eso mismo, necesariamente. (Césaire et al., 1994, p. 133 [N°11, mayo de 1944])

De modo algo confuso, Ménil sostendrá sin embargo que desde el punto de vista técnico la actualidad poética en las Antillas no puede ser otra que la determinada por la tradición francesa, de Racine a Rimbaud, y denominará la búsqueda del propio estilo como “Romantisme antillais” con “su nueva concepción de la belleza créole”, destacando la tarea precursora de la revista *Légitime Défense* en París –antecedente de *L'Étudiant noir*– y el liderazgo de Césaire en este movimiento cultural “revolucionario” del pueblo antillano que, como afirma, se desencadenó en 1940 “de manera insólita, por voluntaria sugestión poética” (p. 133). A juzgar por los vacíos argumentales en la reflexión de Ménil, quien, como vimos, asigna a “misteriosas operaciones de la vida” lo que debiera analizar como dinámicas o procesos propios de los contactos culturales, era sin duda la falta de intercambio con los vecinos antillanos o latinoamericanos de esos “países coloniales o semi-coloniales” –con quienes, como los martiniqueses reconocían, compartían dificultades e intereses– lo que obstruía definiciones más precisas.

Es el propio Ménil quien en su aguda retrospectiva para la edición facsimilar de *Tropiques*, escrita en 1973, ejerció una profunda autocrítica que ilumina el aporte principal del grupo en el desarrollo de la literatura franco-antillana, así como sus tanteos ambivalentes, sus búsquedas a la par poéticas y científicas que, como plantea el filósofo martiniqués, solo posteriormente, gracias a la lectura de la obra epistemológica de Gaston Bachelard, podrían ser comprendidas, “dada la estrecha implicación de las intuiciones poéticas en las intuiciones científicas y el pasaje de las primeras a las segundas por operaciones críticas de corrección y purificación” (Ménil, 1994, p. XXX). *Tropiques* constituyó, en efecto, una suerte de “laboratorio de búsqueda” entre poquísimos colaboradores¹⁵ cuyos textos producían encuentros azarosos, con visiones a veces opuestas y hasta contradictorias. Es para Ménil el plano filosófico el más interesante para ponderar, ya que a las tendencias vitalistas e irracionales implícitas o explícitas (de Novalis a Bergson, Nietzsche, Freud, Mallarmé), se respondía con ideas científicas: el materialismo histórico, la creencia en las leyes de la evolución social y “un esfuerzo insistente en racionalizar lo irracional y orientar la acción política por la vía de las ciencias exactas” (1994, p. XXXII). Quizá este esfuerzo, pasible de ser analizado, según Ménil, a partir de las ideas de Bachelard, y que llevara a posicionamientos confusos, es el que explica la presencia de dos tipos de textualidades cuya convivencia, confrontada la revista con otras publicaciones de vanguardia, puede hoy llamar la atención. Ciertamente, resulta notoria la diferencia que presentan los textos de creación de *Tropiques*, de nítida afiliación surrealista, con aquellos ensayos y comentarios en extremo didácticos en que se nos introduce en la teoría surrealista, la etnografía de Frobenius o bien la flora y la fauna de la Martinica. Es el discurso coherente, claro y ordenado, dirigido a “los estudiantes de universidad y de liceo, que eran en los años 40 prácticamente los únicos lectores de *Tropiques* (algunos de ellos fueron colaboradores)” (Ménil, 1994, p. XXV) lo que despunta frente al más exigente –experimental y hermético– discurso literario de la revista.

Respecto del mismo, Ménil puede precisar décadas más tarde que, más allá del Surrealismo explícitamente proclamado, el “préstamo cultural” no fue un fenómeno colonial negativo de asimilacionismo, sino que se trató de una operación activa, *deformante* incluso: “los textos poéticos de *Tropiques* deforman la forma surrealista francesa para formar otra en una nueva estructura literaria impuesta por la coyuntura sociohistórica antillana en un momento determinado” (1994, p. XXVIII).¹⁶ Esta “deformación” –y obsérvese que Ménil sigue pensando “morfológicamente”: de *pseudomorfosis* a *metamorfosis*– pudo desembocar en lo que el autor llama “*lo demasiado literario* (como cuando uno habla mucho para aturdirse), (...) la complacencia con la abstracción y el hermetismo que esconde y proclama a la vez la omnipotencia del Misterio”, misterio que el “romanticismo” de *Tropiques* interpretaba entonces como la “belleza velada” de Breton pero que –arriesga Ménil– podría ser la máscara estética de la “trivial reivindicación actual y política de la nacionalidad apenas presentida entonces en la sensibilidad poética” (1994, p. XXVIII). Lejos de la supuesta espontaneidad y primitivismo adjudicados a los países “subdesarrollados”, se trató de una “literatura elaborada y artificiosa (como todo arte)”, una escritura compleja que es vinculada por Ménil con cierto efecto de extrañamiento [*dépaysement*] resultante del “choque continuo de dos lenguajes culturales distanciados al interior de la misma lengua –la francesa” (1994, p. XXIX),¹⁷ lo que explica quizá “el cierto tono de manierismo y preciosidad”, que no debería leerse como elemento negativo, sino “en el marco de una estética antillana elaborada por fuera de los conceptos habituales” (1994, p. XXIX) y como fenómeno diferenciado de la literatura francesa. En definitiva, para Ménil, el “romanticismo” de *Tropiques* (pese a su carencia de una más sólida perspectiva materialista) logró traducir “un sentimiento nuevo de la vida antillana, un futuro desconocido, la búsqueda ansiosa de un pasado prestigioso, la singularidad de la vida insular y el color local” (1994, p. XXXIII).

Lo que resulta revelador en esta retrospectiva crítica es que Ménil conecta el estilo de la empresa “romántica” martiniquesa “tendiente a expresar la intensidad, la desmesura y el disparate de la vida” con *lo barroco*, refiriendo a Eugenio D’Ors, como lo hiciera también contemporáneamente Alejo Carpentier en su famosa conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, dictada en el Ateneo de Caracas en 1975. Probablemente al tanto –ahora sí– de los usos antillanos y latinoamericanos que se elaboraban desde los años 40 y 50 en el campo de las letras regionales, Ménil agrega que el barroco “se afirmará en el marco ya establecido de la estética surrealista –y esto, según una ley que se verifica en otros países de América, como Haití, Cuba, Guatemala, etc. –” (1994, p. XXXIII).

La propuesta de Ménil de vincular el Surrealismo –o su “deformación” tropical– con lo barroco vuelve entonces el “Romanticismo antillano” de *Tropiques*, con su “nueva concepción de la belleza criolla”, precursor de un sistema literario *à venir*, ya independiente del modelo metropolitano y conectado con otros movimientos de la región, desde “lo real maravilloso” (1948) del cubano Alejo Carpentier al “realismo maravilloso” del haitiano Jacques Stephen Alexis (1956). Para Carpentier, toda criollización, “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (1984, p. 119); la cultura criolla no puede no ser romántica, surrealista, barroca: en esa continuidad –“el romanticismo, opuesto por el Diccionario de la Real Academia al clasicismo, al academicismo, es todo barroco” (Carpentier, 1984, p. 115); “barroquismo todo fue el desarrollo del surrealismo”; (1984, p. 116)–, Carpentier encuentra la esencia de la cultura americana: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (1984, p. 116). En el contexto de posguerra, con la comprobada “decadencia de Occidente”, estas tradiciones selectivas resultaban fuertemente ideológicas por descolonizadoras: tal como ha observado Guadalupe Silva, frente al arte clásico como lenguaje reaccionario del poder, el barroco entendido como “expresión de las fuerzas del progreso” (2015, p. 139). En los “Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens”, la conferencia dictada por Jacques Stephen Alexis en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros de 1956, el rechazo del clasicismo “inmovilizado en su concepción de lo bello”, junto con el intento de desmarcarse del Surrealismo francés (“las construcciones intelectualistas de un cierto Occidente decadente, con sus búsquedas surrealistas en frío y sus juegos analistas”; 2008, p. 160) se correspondía con la reivindicación del romanticismo –al igual que lo hiciera Ménil con su “Romantisme antillais”, al igual que lo propusiera Carpentier al cuestionar el “misterio fabricado” o “lo maravilloso” no

experimentado en lo real sino “fabricado premeditadamente” por el Surrealismo francés. (De manera curiosa, y aunque Alexis no asocia lo barroco con su propuesta estética, evoca la sierra donde se refugiaban los esclavos cimarrones: “nuestro Bahoruco” (2008, p. 146), lugar del sincretismo cultural taíno-africano que conformará la cultura haitiana). En la operación alexisiana, que antepone el romanticismo al Surrealismo como movimiento “auténticamente revolucionario” del que se nutre el arte haitiano,¹⁸ como el de otros pueblos de origen negro, es nítido el intento por diferenciarse del arte occidental que, como afirma Alexis, los ha enriquecido:

Orden, belleza, lógica y sensibilidad controlada, hemos recibido todo eso; pero entendemos que lo estamos superando. (...) Occidente, de filiación grecolatina, tiende muy a menudo a la intelección, a la idealización, a la creación de cánones perfectos, a la unidad lógica de los elementos de sensibilidad, a una armonía preestablecida; nuestro arte tiende a la más exacta representación sensual de la realidad, a la intuición creadora, al carácter, al poder expresivo. Este arte no retrocede frente a lo deforme, a lo chocante, al contraste violento, frente a la antítesis como medio de emoción y de investigación estética y resultado sorprendente; confluye en un nuevo equilibrio, más contrastado, una composición también armónica en su contradicción, a una gracia muy interior nacida de lo singular y de lo antitético. (Alexis, 2008, p. 159)¹⁹

La recuperación del “romantisme” en las Antillas francófonas respondía sin duda a una compartida voluntad de emancipación de los modelos de influencia hasta entonces dominantes, aunque difícilmente estos movimientos pudieran desentenderse de la fuerza gravitacional del Surrealismo francés. Como vimos, a diferencia de la más sólida emergencia de un discurso literario en torno de lo “real maravilloso” y lo “(neo)barroco” en el ámbito latinoamericano (Lezama Lima, Carpentier) ya a fines de los años 40 (Silva, 2004), la búsqueda de autonomía estética se expresaba en *Tropiques* de manera tímida, solo en algunas instancias de modo fundado y otras veces a través de los pocos textos reproducidos de otros autores, incluso a través de citas fragmentarias de variopinta procedencia incorporadas a la sección “Relire”, como la siguiente del peruano Ventura García Calderón:

Hay que aceptarlo. Periódicamente, paradójicamente, como una inevitabilidad de la historia literaria francesa, sucede que una tormenta verbal, un remolino venido de otra parte viene a irisar este espejo demasiado claro, suavizar esta sequedad, desorganizar un poco esta geometría. El país clásico por excelencia, el país que lo comprende todo, pero que quisiera detenerse allí, como si la inteligencia fuera la única medida del mundo, el país en el que Descartes sigue vivo, ¿no siente también en el fondo la necesidad orgánica de esas malarias dispersas cuya fiebre curada deja para siempre el recuerdo del escalofrío mágico? (Césaire, et al., 1994, p. 71 [Nº3, octubre de 1941])

Para otro heredero de *Tropiques*, el martiniqués Édouard Glissant, quien también reivindicaría la opacidad frente al ideal francés de la transparencia, el barroco estará intrínsecamente ligado al arte americano y será uno de los “lugares comunes” de la literatura caribeña en sus distintas lenguas.²⁰ En la misma dirección –y para confirmar, a modo de conclusión, cuán dominante se volvió esta perspectiva teórica no sólo en el ámbito latinoamericano sino también en otras áreas lingüísticas–, en su monumental acercamiento al realismo mágico, su ensayo en dos volúmenes *MR/ Magical Realism* (2002), el barbadense Kamau Brathwaite se preguntará sobre la preeminencia de lo surrealista o barroco en el área latina (hispana-lusa-francesa) e hipotetizará sobre su posible vinculación con la mayor independencia estética alcanzada por sus tradiciones: frente al peso de “Sísifo” en la Plantación inglesa o la tendencia anglicana a la prosa y al realismo social, el Caribe hispánico y francés, al igual que Latinoamérica, se inclinarían según Brathwaite a “Eldorado”, a la tradición utópica (Quijotesca), la poesía, el sueño, la magia y el surrealismo (2002, p. 91). Quede abierta a la discusión la validez de estas dicotomías tan caras al pensamiento occidental –y tan funcionales a las taxonomías de la teoría y la historiografía literarias, como el propio Brathwaite advertía–, recordando que el propio Lezama, ya a fines de los 70, renegaba de los usos indiscriminados del término barroco, con el cual se trataba de apresar “maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece

más bien un neoclásico, Borges mucho menos” (cit. en Silva, 2004, p. 75).²¹ Por lo pronto, el recorrido propuesto por la revista *Tropiques* intentó dejar a la vista la función descolonizadora y religadora de los posicionamientos estéticos –poéticas y proyectos intelectuales regionales– a favor del barroco, lo maravilloso o el “romanticismo antillano” en el contexto de las “deformaciones”, metamorfosis o mutaciones del Surrealismo. Como reza el verso (barroco) de Rubén Darío: *Nada más que maneras expresan lo distinto*.

Referencias

- Alexis, J. S. (2008) [1956]. Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos, trad. y notas de Isabel Domínguez. *Cuadernos del CILHA*, 9(10), 144-167.
- Bonfiglio, F. (2012). Aimé Césaire y *Tropiques*: comienzos literarios en el Caribe francés. *Literatura y Lingüística*, 25, 17-37.
- Bonfiglio, F. (2013). Presentación al dossier “Asedios al archivo caribeño de la negritud: Aimé Césaire en el centenario de su nacimiento”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 21(41), 9-16.
- Bonfiglio, F. (2016). El caribeñismo desde América Latina: a propósito de Édouard Glissant. *Cuadernos americanos. Nueva época*, 2(156), 17-31.
- Brathwaite, K. (2002). *Magical Realism, 2 Vols*. Savacou North.
- Carpentier, A. (1984). Lo barroco y lo real maravilloso. En *Ensayos* (pp. 108-126). Letras Cubanas.
- Césaire, A. (1969) [1939]. *Cuaderno de un retorno al país natal* [edición bilingüe. Prólogo y traducción al español de A. Bartra]. Ediciones Era.
- Césaire, A., Leiner, J., Menil, R. (1994) [1978]. *Tropiques, 1941-1945. Collection complète*. Jean-Michel Place.
- Césaire, A. (2014) [1935]. Juventud negra y asimilación [*L'Étudiant noir*, N°1]; Conciencia racial y revolución social [*L'Étudiant noir*, N°3]. [Trad. de Florencia Bonfiglio]. *Dossier Homenaje a Aimé Césaire (1913-2013)*. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 9(11/12), 101-103.
- Fanon, F. (1973) [1952]. *Piel negra, máscaras blancas*. [Trad. de Á. Abad]. Editorial Abraxas.
- Fraile, J. y Calvo Rebollar, M. (2017). Pseudomorfosis: cuando los minerales ya no son lo que eran. *Revista de minerales*, 7(3), 8-30. <https://zenodo.org/records/13777936>.
- González Echevarría, R. (1997). El *Contrapunteo* y la literatura. *Actual*, 37 [Edición especial sobre cultura y literatura de Cuba], 151-162.
- Hénane, R. (2004). *Glossaire des termes rares dans l'oeuvre d'Aimé Césaire*. Jean-Michel Place.
- Leiner, J. (2008) [1975]. Conversación con Aimé Césaire. [Trad. de Yenny Henríquez]. En A. Césaire, *Para leer a Aimé Césaire*, (pp. 379-400). Fondo de Cultura Económica.
- Malinowski, B. (2002) [1940]. Introducción. En F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [Enrico Mario Santí ed.] (pp. 123-133). Cátedra.
- Ménil, R. (1994) [1978]. Pour une lecture critique de *Tropiques*. En *Tropiques, 1941-1945. Collection complète* (pp. XXV-XXXV). Jean-Michel Place.
- Ortiz, F. (2002) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. [E. M. Santí ed.]. Cátedra.
- Santí, E. M. (2002). Introducción. Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación. En F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (pp. 23-103). [E. M. Santí ed.]. Cátedra.
- Silva, G. (2004). Avatares de un concepto. Notas sobre Lezama, Carpentier y lo barroco americano. *Lucero*, 15, 75-91.
- Silva, G. (2015). El discurso caribeño de lo real maravilloso. Jacques Stephen Alexis y Alejo Carpentier. En G. Silva y M. F. Pampín (comp.), *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras, tradiciones*, (pp. 123-148). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Spengler, O. (1976) [1922]. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal. Tomo II*. [Trad. de M. García Morente]. Espasa-Calpe.

- Wynter, S. (2001). Towards the Sociogenic Principle: Fanon, Identity, the Puzzle of Conscious Experience, and What It Is Like to Be "Black". En A. Gomez-Moriana y M. Duran-Cogan, *National Identities and Socio-Political Changes in Latin America* (pp. 30-66). Routledge.
- 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. <http://www.jstor.org/stable/41949874>

Notas

1 En la traducción de Agustí Bartra: “Razón reacia no me impedirá lanzar absurda sobre las aguas/ a merced de las corrientes de mi sed/ vuestra forma, islas deformes,/ vuestro fin, mi reto” (p. 111).

2 Excepto en aquellos casos en que, como se consigna en la Bibliografía, utilizamos traducciones ya existentes, las versiones en español nos pertenecen. Aportamos también, en algunas instancias, la versión original en francés en nota al final. A lo largo del análisis, citaremos de la edición facsimilar completa de la revista *Tropiques* (Césaire et al., 1994), que constó de 14 números publicados entre abril de 1941 y septiembre de 1945; consignaremos el número correspondiente y la fecha de publicación entre corchetes, previo al número de página.

3 En verdad, como bien desarrolla Enrico Mario Santí en su exhaustiva Introducción al *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, la interpretación que daban Ortiz y Malinowski del término *acculturation* distorsionaba la definición original dada por el “trío de antropólogos norteamericanos” Redfield, Linton y Herskovits en su “Memorandum for the Study of Acculturation” (*Man*, 1935; *American Anthropologist*, 38 (1), 1936); Ortiz, como apunta Santí, provee un análisis detallado del mecanismo de la transculturación, que hasta el momento la aculturación no proveía, dividiéndolo en dos etapas: desculturación y neoculturación, pero el cuestionado “etnocentrismo” no tenía fundamento, puesto que la definición anglosajona de *acculturation* comprendía en efecto “cambios en los patrones culturales originales de uno a ambos grupos” en contacto (Santí, 2002, pp. 85-86). Fue el propio Herskovits el que corrigió a Ortiz, criticando ácidamente a Malinowski y defendiendo el uso de *acculturation*, en una carta de octubre de 1940 que se incluye en el Apéndice de la edición de Santí del *Contrapunteo*. Allí afirma que el uso del término en EE.UU. (traduzco): “no implica la imposición de una civilización superior a un pueblo “salvaje”. El término, como es usado en nuestra labor científica es de hecho totalmente incoloro (...). Si alguien ha sido culpable de discutir el contacto cultural en términos de “inculturación” –para usar el propio término de Malinowski– han sido sus propios estudiantes al escribir sobre el “contacto cultural” y no quienes en este país nos ocupamos del problema científico de la aculturación” (en Ortiz, 2002, p. 786). 4 Vale la pena aclarar que, años más tarde, la carga negativa de la noción de asimilación motivaría a Césaire su remplazo por el término de *départementalisation* al momento de definir el nuevo estatuto político-administrativo de Martinica y las demás colonias francesas, resultante de la llamada “Ley de asimilación” de 1946, luego: “Ley de departamentalización”.

5 Existen ya dos tomos, a cargo de René Hénane; el primer *Glossaire des termes rares dans l'oeuvre d'Aimé Césaire* apareció en 2004, el segundo volumen es de 2020.

6 En el original: “Et voici ceux qui ne se consolent point de n' être pas faits à la ressemblance de Dieu mais du diable, ceux qui considèrent que l'on est nègre comme commis de seconde classe: en attendant mieux et avec possibilité de monter plus haut; ceux qui battent la chamade devant soi-même, ceux qui vivent dans un cul de basse fosse de soi-même; ceux qui se drapent de pseudomorphose fière; ceux qui disent à l'Europe: ‘Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous; ne faites pas attention à ma peau noire: c'est le soleil qui m'a brûlé’ ” (Césaire, 1969, p. 116).

7 Esta definición sucinta tomada de Wikipedia se encuentra en “Pseudomorfosis: cuando los minerales ya no son lo que eran” (Fraile y Calvo Rebollar, 2017).

8 Cito el comienzo del apartado, en la traducción al español de Manuel G. Morente (Espasa-Calpe): “En una roca están enclavados cristales de un mineral. Prodúcese grietas y fisuras. Chorrea agua que va lavando los cristales, de manera que solo quedan sus cavidades. Más tarde sobrevienen fenómenos volcánicos que rompen la montaña; masas incandescentes se precipitan en el interior, se solidifican y cristalizan a su vez. Pero ya no pueden cristalizar en su forma propia; han de llenar las formas que aquellas cavidades les ofrecen; y así resultan formas mendaces, cristales cuya estructura interior contradice la construcción externa, especies minerales que adoptan apariencias ajenas. Los mineralogistas llaman a esto *seudomorfosis* ” (Spengler, 1976, p. 223).

9 Véase, por ejemplo, “Towards the Sociogenic Principle: Fanon, Identity, the Puzzle of Conscious Experience, and What It Is Like to Be “Black” (Wynter, 2001) o también “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom” (Wynter, 2003). 10 Además de los escritos de los surrealistas franceses (Breton, Mabille, etc.) y del propio Césaire (sus textos poéticos o de crítica y reflexión), se destacan en este sentido los escritos de René Ménil y de Suzanne Césaire; entre muchos otros, baste con citar, de Suzanne Césaire: “André Breton, poète” (Nº3) y “1943: Le surréalisme et nous” (Nº8-9), y de Ménil, además de los que analizaremos enseguida, “Evidences touchant l'esprit et sa vitesse” (en el mismo número 8-9, de 1943). Como dato curioso, en “1943: Le surréalisme et nous”, Suzanne Césaire afirma la plena vigencia del movimiento aún después del desastre de la segunda guerra, puesto que “la gran voz de André Breton no ha muerto, porque resuenan por todas partes, en Nueva York, en Brasil, en México, en Argentina, en Cuba, en Canadá, en Algeria, voces que no serían lo que son (timbre y resonancia) sin el surrealismo.” (Césaire et al., 1994, p. 14 [Nº8-9, octubre de 1943]). A este ensayo le sigue un “Poema” de Jorge Cáceres en versión bilingüe español-francés (traducción de R. Durand), quien, según se consigna, “es junto con Braulio Arenas uno de los jefes del grupo surrealista chileno. Dirige actualmente en Santiago la revista “Leit-Motiv” (Césaire et al., 1994, p. 19 [Nº8-9, octubre de 1943]). Para ahondar en las relaciones de *Tropiques* con la literatura del Cono sur, remito a mi artículo “Aimé Césaire y *Tropiques*: comienzos literarios en el Caribe francés” (Bonfiglio, 2012).

11 En el estudio citado en la nota previa y en la “Presentación” al Dossier “Asedios al archivo caribeño de la negritud: Aimé Césaire en el centenario de su nacimiento” (Bonfiglio, 2013).

12 *Tropiques* anuncia la publicación del libro en Cuba en febrero de 1943 y reproduce el prefacio de Péret (Césaire et al., 1994, p. 60 [Nº 6-7]).

13 Probablemente a través de Mabilie, Césaire se vinculó con la intelectualidad haitiana, fue invitado en 1944 a Port-au-Prince a dictar un seminario y participó allí del Congreso Internacional de Filosofía, en el que presentó su conferencia “Poésie et connaissance”, luego reproducida en el mismo número 12 de *Tropiques*.

14 En la mencionada “Presentación” al Dossier dedicado a Césaire (Bonfiglio, 2013, nota viii) reflexiono sobre este otro “encuentro fortuito” de la *opera prima* de Césaire con “Cinco poemas de lengua española, presentados y traducidos por Marguerite Jouve: León Felipe, Miguel Otero Silva, Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz”, según se lee en la portada del número 20, de agosto de 1939, de la revista parisina *Volontés*.

15 Césaire recordaría en su conversación con Jacqueline Leiner: “¡Éramos muy pocos y había una terrible falta de co-la-bo-ra-dores!” (Leiner, 2008, pp. 379-380).

16 En el original sostiene Ménélik: « Il saute aux yeux que l’analyse doit se complexifier, s’affiner pour montrer notamment dans quelle mesure les textes poétiques de *Tropiques* déforment la forme surréaliste française pour en former une autre dans une nouvelle structure littéraire imposée para la conjoncture sociohistorique antillaise à une date déterminée ».

17 En el original: « l’effet de dépaysement résultant du télescope continu de deux langages culturels distanciés à l’intérieur de la même langue –la française».

18 En esta recuperación del romanticismo revolucionario, vinculada con la proclama de un arte social, Alexis evoca precisamente a Césaire y afirma que el arte de los pueblos negros “conduce siempre al hombre, a la lucha, a la esperanza y no a la gratuidad y a la torre de marfil. En este sentido es que la mayor parte de nosotros ha entendido perfectamente lo que quería decir nuestro querido Aimé Césaire cuando decía: “... Le sang est un vaudoun puissant!...”. La sangre, de acuerdo, pero toda la sangre; en otros términos, nunca seremos partidarios de un particularismo estrecho que tabique al mundo en razas y categorías antagonistas.” (2008, p. 160).

19 En este ensayo también Alexis parte de la distinción entre contenido y forma: “Puesto que el gusto y la sensibilidad formal de un pueblo no son válidos para otro, las formas deben responder principalmente, en una cultura nacional, a las tendencias, al carácter del pueblo en cuestión” (2008, p. 158).

20 Para este tema remito a mi artículo “El caribeñismo desde América Latina: a propósito de Édouard Glissant” (Bonfiglio, 2016), en el dossier “El Caribe y sus artes plásticas”, coordinado por Yolanda Wood.

21 Como interpreta Silva, “[S]i Lezama sugiere la posibilidad de un barroquismo que perdura en la historia del continente, éste sería en todo caso el de una creatividad abierta a las variaciones, una inclinación cuya mejor cualidad reposa en la constancia de un solo principio: lo plural, lo impuro, lo impredecible de la hybris” (2004, p. 89).