

El encantador de serpientes: sueños de paisajes lejanos

POR **MARÍA CLARA BERNAL***

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 DE MARZO DE 2008
FECHA DE ACEPTACIÓN: 23 DE JUNIO DE 2008
FECHA DE MODIFICACIÓN: 2 DE JULIO DE 2008

RESUMEN

El artículo explora una visión particular del Caribe creada a partir del imaginario de algunos artistas franceses en la primera mitad del siglo XX. Se hará un estudio de la obra *La encantadora de serpientes* (1907) del pintor francés Henri Rousseau, quien recurrió a los relatos de viajeros y a su imaginación para representar lugares lejanos que nunca visitó. A partir de esta visión se revisará la posterior adopción por parte de los surrealistas André Breton y André Masson de esta obra particular para describir su fascinación por las "Indias Occidentales", especialmente las islas de Martinica y Haití.

PALABRAS CLAVE:

Caribe, Surrealismo, representación.

The Snake Charmer: Dreams of Distant Lands

ABSTRACT

This article explores a particular image of the Caribbean created by the imaginary of some French artists during the first half of the twentieth century. It focuses on the painting entitled *The snake charmer* (1907) by French artist Henri Rousseau who was inspired by travel accounts to represent far away places that he never visited. Based on Rousseau's vision, the article reviews how the surrealists André Breton and André Masson subsequently adopted this work to describe the fascination they felt towards the West Indies, especially the islands of Martinique and Haiti.

KEY WORDS:

Caribbean, Surrealism, representation.

O encantador de serpentes: sonhos de paisagens distantes

RESUMO

O artigo explora uma visão particular do Caribe, criada a partir do imaginário de alguns artistas franceses na primeira metade do século XX. O texto faz um estudo da obra *A Encantadora de Serpentes* (1907), do pintor francês Henri Rousseau, que recorreu a relatos de viajantes e à sua imaginação para representar lugares distantes que nunca visitou. A partir dessa visão, revisa-se a posterior adoção por parte dos surrealistas André Breton e André Masson dessa obra particular para descrever sua fascinação pelas "Índias Ocidentais", especialmente pelas ilhas de Martinica e Haiti.

PALAVRAS CHAVE:

Caribe, Surrealismo, representação.

* Egresada del programa de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Maestría y doctorado en Historia y Teoría del Arte Moderno en la Universidad de Essex, Inglaterra. Actualmente se desempeña como profesora asociada del Departamento de Arte y como coordinadora de la Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Antología de textos críticos: Luis Camnitzer, 1976-2006*, Universidad de los Andes, 2007; *Más allá de lo real maravilloso: el Surrealismo y el Caribe*, Universidad de los Andes, 2006; *Piezas en conversación*, en *Catálogo de la Feria de Arte de Bogotá, ARTBO*, noviembre de 2006. Correo electrónico: maribern@uniandes.edu.co

Durante mucho tiempo existió en la mente de los europeos una imagen que definía al continente americano y, específicamente, a la región del Caribe. En el grabado de Jean Van der Straet titulado *América* (c.1575), un continente entero aparece encarnado en el cuerpo de una mujer que se levanta plácida de su hamaca ante la presencia de Américo Vespucio, con un telón de fondo ineludible. Mientras por la izquierda se ven llegar las carabelas de Colón con sus banderas ondeantes, en el centro al fondo se representa una escena de canibalismo, en la que un grupo de indígenas cocina una pierna en la fogata mientras otro espera su turno con otra extremidad ya ensartada en un palo. El grabado original formaba parte de la serie *Nova reperta*, en la que se daba cuenta de los nuevos descubrimientos del momento, como el astrolabio. En concordancia con la tradición del siglo XIII en la que se representaba el más allá pregonado por los religiosos como un lugar geográfico, el grabado de Van der Straet incluía una cita de la *Divina Comedia* de Dante correspondiente al Purgatorio. La cita dice así: “Me volví a la derecha y me hallé en frente del otro polo, y vi en él cuatro estrellas que sólo ha visto la primera gente” (Dante, I.23-27). Esto ilustra de alguna manera la relación que se tenía con el continente americano. Si el Purgatorio es un lugar adonde van las almas pecadoras mientras se ganan su entrada al cielo, es claro que con este tipo de representaciones América quedó anclada a mitad de camino entre el Paraíso y el fuego eterno. Ésta es una de las primeras, si no la primera, escenas de canibalismo que llegó a Europa desde América, y fue *América* la que colmó el imaginario del Viejo Continente, por lo menos durante los dos siglos siguientes.

Con el auge de las empresas colonialistas en el mundo no occidental durante el siglo XIX, esta imagen del Caribe caníbal se fue transformando a medida que se hacían cada vez más viajes transatlánticos por placer y, sobre todo, gracias a las Ferias Coloniales que se organizaban para demostrar el poderío de Bélgica, Francia y Alemania, entre otras. En las palabras de bienvenida del organizador de la Feria de París de 1931, André Demaison, aparecen claramente las intenciones y aspiraciones de este tipo de eventos: “Es evidente que usted se ha tomado la molestia de venir a divertirse, pero no sólo a eso [...] usted ha percibido que hoy esta gran colectividad humana que es FRANCIA tiene unos horizontes más amplios de lo que estábamos acostumbrados a ver



Figura 1. Jean Van der Straet, *América*.

en los mapas de Europa [...] usted ha entendido también, que nadie puede permanecer indiferente ante las actividades coloniales de nuestros vecinos...” (Levovics. 1992). Así, estas ferias no sólo funcionaban como entretenimiento sino que alegaban tener una función educativa; fueron éstas las que avalaron las teorías sobre la supuesta superioridad de unas razas sobre otras y, de paso, dieron razón de ser a las no siempre pacíficas empresas coloniales. En otro fragmento de su discurso de bienvenida, Demaison dice: “Lo consideramos a usted, apreciado visitante, una persona de buen gusto. Usted no verá negros lanzándose de un lado a otro en un escenario, ni danzas del vientre, ni espectáculos sórdidos, ni ninguna de esas muestras vulgares que han desacreditado muchas ferias coloniales; en vez de eso, usted verá reconstrucciones de la vida tropical con todos sus colores y cualidades pintorescas” (Levovics. 1992).

Empieza a aparecer entonces —sobre todo en Francia, que en ese momento tenía a Martinica y Haití bajo su dominio en el Caribe— la imagen del salvaje noble, del paisaje exuberante y fuera de control, y con ellos comienza una fascinación que desemboca en la construcción de toda una mitología en torno a estas islas desconocidas. Es importante recordar, con el propósito de dar contexto al influjo de este imaginario de la naturaleza sobre los franceses, que en Francia la práctica de la jardinería consistía precisamente en lograr la imposición de un orden racional sobre la vegetación. Se intentaba hacer figuras geométricas y composiciones de colores con las plantas, los animales y el agua; darle cabida en la imaginación a

un lugar en donde la naturaleza no sólo excede toda predicción sino que devora todo a su paso era en sí una aventura, una forma de escapar de tanta racionalidad.

En general, como se verá a lo largo de este texto, las aproximaciones representativas que hizo Europa de América en este momento estaban impregnadas de sentimientos de evasión y liberación. Se trataba de buscar un lugar en un estado “salvaje” y, por lo tanto, según se creía, puro y libre de toda la decadencia que enfrentaba el mundo occidental, un lugar en donde el individuo pudiera vivir sin las restricciones sociales, políticas y económicas que parecían asfixiarlo.

EL ENCANTADOR DE SERPIENTES



Figura 2. Henri Rousseau, *La encantadora de serpientes*.

Henri Rousseau pinta su cuadro *La encantadora de serpientes* en 1907, el mismo año en que Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*. No se trata de una coincidencia; las dos pinturas son testimonio de una transformación latente que había anunciado ya el año anterior Wilhelm Worringer en su libro *Abstracción y empatía*, esto es: el interés creciente en las formas de expresión no occidentales. En su texto, Worringer afirma que existe una conexión espontánea entre la cultura primitiva y la más

alta y pura forma de arte (Worringer, 1997). Las pinturas de Rousseau y Picasso, cada una a su manera, van a ser pioneras en exploraciones plásticas y psíquicas que los llevarían a descubrir las potencialidades de otros mundos. Cuando Picasso afirmaba que ya era hora de mirar a las culturas africanas como se había mirado antes a las culturas clásicas de Grecia y Roma, es decir, como un modelo a seguir en cuanto a expresión y pensamiento, no estaba hablando solamente en nombre propio, estaba manifestando un interés que tomaría fuerza entre artistas y pensadores en las dos décadas siguientes.

La encantadora de serpientes fue un encargo hecho por la madre del también artista francés Robert Delaunay a Rousseau, dada su maestría en la representación de paisajes exóticos. Madame Delaunay acababa de llegar de un viaje a India y Egipto y deseaba que sus relatos fueran immortalizados. La obra, sin embargo, fue más allá del relato de la viajera; con este cuadro, Rousseau contribuyó no sólo a su propia imagen –dado que fue la obra que le garantizó su entrada años más tarde (1925) a la colección del Louvre, y así, a nuestros imaginarios–, sino que también contribuyó a la transformación de la imagen que había en Europa de las culturas no occidentales.

Más que un lugar geográfico específico, el mundo en el que se suspenden los personajes de Rousseau hace referencia a “otro mundo”, a un “más allá”, no en el sentido religioso, como en el caso de Van der Straet, sino en el sentido de un mundo que irrumpe en esta tierra y, sin embargo, es desconocido para nosotros y está fuera de nuestro alcance; en esto radica la fuerza representativa de esta obra particular. Esta representación de un lugar de ensueños, el lugar que despierta deseo y temor al mismo tiempo, se convirtió en una imagen emblemática que vino a reemplazar la de la mujer indefensa y el banquete caníbal de la imagen de América del siglo XVI.

Las junglas de Henri Rousseau son bien conocidas. Pobladas de animales exóticos y mujeres sensuales, estos lugares pueden ser vistos como el paradigma de la actitud europea frente a su Otro cultural hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

A pesar de que no tuvo una educación académica formal en las artes, sus atmósferas llenas de misterio y peligro latente detrás de cada rama son convincentes, tanto así que nos olvidamos de que “El Aduanero” Rousseau, como lo conocían sus contemporáneos, no abandonó Europa nunca, y que la mayoría de sus junglas fueron en realidad inspiradas por las visiones de otros viajeros. Durante mucho tiempo corrió el rumor de que este pintor *naïve*

francés había hecho su servicio militar al mando de Napoleón III en la lucha contra Maximiliano en México, en la década de 1860;¹ sin embargo, esta historia narrada por el pintor fue desmentida por él mismo; aunque parezca un sinsentido, era la forma de justificar y dar veracidad a sus paisajes, que provenían en realidad de soñar con los lugares que oía nombrar en su trabajo en París como agente de aduanas.

El Aduanero, como mucha gente de su época, había aprendido del viaje sin viajar. Seguramente se subió a uno de esos simuladores de las Ferias Coloniales llamados *mareoramas*, en los que se intentaba reconstruir un viaje en barco a Argelia. El visitante se subía en un artefacto parecido a un barco, que se movía como si fuera sobre las olas, y periódicamente era rociado con aire con esencias marinas, para hacer más verídica la experiencia. A medida que “avanzaban”, los viajeros virtuales podían ver paisajes de las costas que giraban en unos rodillos en frente de ellos y ayudaban así a “transportar” al visitante a otro mundo. Al bajarse eran conducidos a un típico café de Argelia, donde eran entretenidos por mujeres que bailaban la danza del vientre.²

Sabemos por relatos del propio Rousseau que sus junglas lastimosamente para él no estaban en el lejano Congo o en el Amazonas, ni siquiera estaban en el México de sus anécdotas militares; estaban de hecho en París, en el Jardín de Plants, en el zoológico, pero sobre todo en la Feria Mundial de 1889 y las subsecuentes Ferias Coloniales que hicieron vibrar su imaginación con promesas de tierras lejanas llenas de una naturaleza fuera de control. La reconstrucción de las aldeas de France d'outre-mer³ le permitieron a Rousseau viajar sin moverse de casa. Su primera pintura de selvas, titulada *Tigre en una tormenta tropical*, de 1891, en la que se representa a un tigre agazapado en medio de la maleza, bajo una intensa lluvia listo a saltar sobre su presa, muestra la dimensión del impacto que la feria de 1889 tuvo sobre el pintor.

Sabemos también por sus diarios que en el zoológico del Jardín de Plants había una enorme pecera con dos culebras pitones, y en frente del edificio, una escultura en bronce de Charles Arthur Bourgeois, que representaba a un encantador de serpientes. Con todas estas pistas resulta difícil

no pensar en la influencia que esto tuvo sobre la obra de Rousseau. Es evidente que la pintura no era definitivamente sobre tierras lejanas sino que se trataba de una representación de la selva clasificada, organizada y, en últimas, domada, localizada en el corazón de la ciudad de París.

La figura del encantador de serpientes aparece por segunda vez en *El sueño*, de 1910, una pintura que surgió de la obra de teatro escrita por el mismo Rousseau, *The Revenge of a Russian Orphan*, en 1899. En esta obra, Yawigha el personaje principal, describe la selva como un lugar muy caliente, algo parecido a Senegal o, en sus propias palabras: “alguno de esos países exóticos poseedores de bosques indomables con árboles de colores poblados de caníbales y fieras salvajes”⁴ (Morris y Green, 2006). ¿Cómo podía Rousseau conocer el calor de la jungla y transmitirlo de forma tan vívida en sus escritos y pinturas? La respuesta estaba en su imaginación alimentada por las experiencias de los simuladores de las ferias y por las reconstrucciones de aldeas enteras, incluso con sus habitantes, que importaban los colonizadores desde sus colonias, junto con sus relatos y representaciones. Rousseau probó ser, en últimas, un encantador de serpientes, pues con sus obras convenció a los europeos de la magia de esos lugares nunca visitados.

Aunque eran extraordinarias como obras, las junglas de Rousseau no trataban sobre nada extraordinario para la época en que fueron hechas; eran más bien la sumatoria de muchos elementos presentes en el imaginario parisino de principios del siglo XX. La finalidad tanto del Jardín de Plants como del zoológico era saciar la curiosidad de los visitantes que estaban maravillados con los relatos coloniales. La idea era proporcionar la experiencia de aquellos lugares sin salir de París, reclamar el dominio sobre las especies allí presentes y, en general, dar la sensación a los franceses de ser dueños del mundo. Aunque Rousseau sucumbió a los encantos de estas exhibiciones y era asiduo visitante, hay algo en sus obras que indica que se trata de un interés más allá de la pura curiosidad, observación y descripción del tigre enjaulado en el zoológico o las plantas en el invernadero del Jardín de Plants; sus pinturas, incluso, escapan del género de imágenes de dominio colonial que proliferaban en ese momento.

Aquello que había sido domesticado por los colonizadores disponiéndolo de forma ordenada, en estas exhibiciones

1 Esto es algo que se menciona en diferentes textos, como en el catálogo de la exposición Henri Rousseau: Jungles in Paris, y en el libro de André Breton sobre Surrealismo y pintura.

2 Se puede encontrar mayor información sobre la Feria Colonial de París en el libro *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the Natives and the Making of European Identities*, Ann Maxwell, Leicester University Press, 2000.

3 Nombre con el que se conocía a las colonias francesas.

4 El texto original en inglés es el siguiente: “how scorching hot it is. I feel as though I were in Senegal, or in one of those exotic countries where boundless forests with coloured trees are peopled with cannibals and more or less fierce wild beasts”.

fue transformado de nuevo en lo exótico y peligroso en las pinturas de Rousseau. En ellas los animales parecen de nuevo salvajes y las plantas decorativas del Jardín de Plants se volvían exuberantes una vez más. Sus junglas se convirtieron en teatros del miedo y el deseo, en donde se ponían en escenas las historias que oía e imaginaba.

MARTINICA, ENCANTADORA DE SERPIENTES

En las junglas de “El Aduanero” las fieras están libres, las plantas a duras penas caben en el lienzo y los personajes flotan en estos espacios alucinantes. Estas mismas características se presentan en la publicación *Martinica, encantadora de serpientes*, escrita por André Breton e ilustrada por André Masson cuarenta años después e inspirada, sin duda, por el cuadro de Henri Rousseau. Escogieron esta pintura porque para ellos sugería los misterios de los trópicos, tal como los concebía la imaginación europea. A pesar de que sabían que Rousseau nunca estuvo allí, lo consideraban el primer pintor en interesarse por la extraordinaria realidad del Caribe.

El mundo imaginado que se representa en el cuadro de Rousseau vino a ser algo tangible para los surrealistas en su viaje al Caribe. Por la fuerza de su magia transformativa y con la intervención del Surrealismo, *La encantadora de serpientes* pasó de ser la imagen inspirada por un viaje a India a ser una de las imágenes más emblemáticas del Caribe realizadas en el siglo XX, y fue ella la que dio cuenta del paso que dieron los surrealistas en su valoración de este lugar como la tierra prometida.

NUEVAS TIERRAS

Además de México, quizá fue el Caribe el lugar que más excitó la imaginación de los surrealistas. El artículo de Michel Leiris titulado “L’île magique”, publicado en *Minotaure* en 1929, parece ser una premonición de esto. Según Leiris, aunque la supuesta superioridad de Occidente lo había llevado a juzgar la magia como superstición, aún había personas privilegiadas en quienes la civilización todavía no había podido destruir el poder primitivo, y para quienes todos los días había revelaciones sobrenaturales.

Como sucedió en muchos casos en el Surrealismo, la imagen mental habría de preceder a la realidad. Para finales de la década de 1930, Breton estaba desilusionado del comunismo, que había sido su última estrategia para guiar los destinos del Surrealismo; ahora se apegaba cada

vez más a las nociones de magia y mito. La primera fue entendida por Breton como “un intento de conquistar y controlar las fuerzas naturales y sobrenaturales del mundo y, por ende, constituía una expresión de la ambición y la sublevación humana” (Browder, 1967). En 1939, el editorial del diario surrealista *Minotaure*, editado por Breton y Leiris, anunciaba el fracaso del Racionalismo y la necesidad de buscar Nuevas Tierras:

Devant la faillite incontestée du rationalisme, faillite que nous avons prévue et annoncé, la solution vitale n’est pas dans le recul mais dans l’avance VERS LES NOUVEAUX TERRITOIRES. Ces territoires, notre ambition a été de les designer, de les définir. Notre rôle est à tout prix de maintenir de continuer à améliorer cette position⁵ (Breton y Leiris, 1939).

Esta expresión premonitoria preparó a los surrealistas para lo que venía. La verdadera experiencia del Surrealismo en el Caribe comenzó con un viaje intempestivo. A mediados de 1941, el poeta francés André Breton, el antropólogo belga Claude Lévi-Strauss y el pintor cubano Wifredo Lam, entre otros intelectuales, zarparon de Marsella en el *Capitaine Paul Lemerle*, huyendo de la ocupación nazi. Este viaje accidentado de Europa hacia América tiene gran importancia y se convierte en una metáfora de la renovación del Viejo Mundo como se conocía, se escapaba de la expresión más infame de Occidente conocida hasta el momento y se navegaba hacia un ideal.

El barco en que viajaba este grupo inusual ancló en Martinica para abastecerse de provisiones, sin percatarse su tripulación de que la isla estaba bajo el dominio de Vichy. Inmediatamente, los pasajeros que iban rumbo a Nueva York fueron puestos en un campo de concentración improvisado en un antiguo leprocomio, por sospechas de su actividad revolucionaria; poco después llegó a la isla y se les unió André Masson, por las mismas razones. A pesar de la precaria situación, la estadía durante un mes en Martinica generó una serie de encuentros no sólo entre los pasajeros del barco sino con los intelectuales locales. Allí conocieron al fundador de movimiento Negritud, el poeta Aimé Césaire, y su grupo de colaboradores en la publicación *Tropiques*, una revista revolucionaria que pretendía luchar contra Vichy y conformar una cultura negra caribeña. Tanto Breton

5 “Frente al fracaso incontestable del racionalismo, fracaso que nosotros presentimos y anunciamos, la solución no es retroceder sino avanzar HACIA LOS NUEVOS TERRITORIOS; estos territorios, nuestra ambición ha de crearlos y definirlos. Nuestro rol es mantener y continuar el mejoramiento de esta posición a toda costa”.

como Lam y Lévi-Strauss publicaron artículos y dibujos en *Tropiques* durante su exilio. Entre otras cosas, de esta estadía surgió la pintura *La jungla*, que el pintor Wifredo Lam ejecutaría un año después, al llegar a su isla natal, y *Martinica, encantadora de serpientes*, que Breton publicaría por primera vez en el periódico *Pour la Victoire*, en Nueva York, en 1942, y como libro, en compañía de André Masson, cinco años más tarde, al volver a París después de su exilio en Norteamérica.



Figura 3. André Masson, *Martinica encantadora de serpientes*.

En *Martinica, encantadora de serpientes* Breton tomó la decisión de escribir en dos tonos distintos, dadas la necesidad de dar a conocer lo desconocido y, a la vez, la imposibilidad de contener su entusiasmo. En un tono lírico expresó los sentimientos del poeta y en un tono

descriptivo dio cuenta de lo que veía por primera vez. Su voz poética hablaba de lo sorprendente que le resultaba el paisaje: “los árboles que sobrepasan catedrales, la fuerza latente de un volcán, los precipicios y la energía vegetal” (Breton y Masson, 1948). En sus descripciones, Breton identifica la naturaleza voluptuosa con lo esencial y puro, y con frecuencia se refiere a la naturaleza del lugar como poseedora de una belleza que oculta peligro. Masson, por su parte, decidió representar este paisaje como el cuerpo de una mujer exuberante y misteriosa, como una mujer árbol. Se trata en realidad de un libro que recoge las primeras impresiones de la llegada de los dos surrealistas a Martinica; es por esto que resulta efusivo y a veces sentimental.

Para los surrealistas el encuentro con el Caribe fue la reafirmación de su idea de que la pintura de paisajes surrealistas era una premonición de tierras por venir: “Finalmente, los paisajes surrealistas serán vistos como los menos arbitrarios. Es inevitable que encuentren una promesa en esas tierras en las que la naturaleza no ha sido domada” (Breton y Masson, 1948).

En el Caribe esta imagen tomó forma: la isla de Martinica respondió a todas las expectativas que promulgaba *Minotaure*. Según los surrealistas, la búsqueda de nuevas tierras era estimulada por el cansancio intelectual y humano en Europa: “Es válido preguntarse hasta qué punto la tranquilidad de la vegetación europea es la causa del escape de la mente hacia una flora imaginaria” (Breton y Masson, 1948). Para Breton y Masson, el hecho de que la naturaleza existiera en el Caribe sin ningún tipo de intervención humana hacía que el lugar fuera uno de los más puros sobre la Tierra, y en un estado muy cercano a lo primitivo que buscaban.

Breton admiraba a Rousseau intensamente y lo consideró uno de los primeros artistas capaces de dar forma a su idea de lo maravilloso. En el “Diálogo creole”, uno de los capítulos de *Martinica, encantadora de serpientes* Masson y Breton discuten acerca de la obra de Rousseau: “Me hablabas el otro día sobre *La encantadora de serpientes*, esa pintura en el Louvre que es fascinante. Desde que llegamos pasamos enfrente de ella todos los días” (Breton y Masson, 1948). Breton se refiere a la llegada a Martinica y a cómo allí los paisajes imaginados del pintor francés Henri Rousseau que tanto admiraba cobraban materialidad.

El segundo encuentro, y tal vez el más sorprendente, de los surrealistas con el Caribe se dio en Haití. Su interés en la isla venía desde la década de 1930, según el historiador inglés Michael Richardson: “Lo que Breton percibía en

Haití no era la exótica tierra prometida y utópica, sino un lugar en el que los valores esenciales de la humanidad no habían sido sacrificados por las preocupaciones inmediatas de la existencia, en un mundo exclusivamente dedicado al bienestar material” (Richardson, 1996). Breton no tuvo la experiencia real del lugar hasta 1945, año en que llegó a Haití invitado por Pierre Mabille, para dar una serie de conferencias organizadas en torno a la obra de Wifredo Lam, que estaba en exhibición en Puerto Príncipe. En Haití, Breton estaba convencido de haber encontrado un tipo de surrealismo popular, que se manifestaba sobre todo en las prácticas de vudú.

Allí pudo ver no sólo el paisaje de la jungla de Rousseau: se encontró con el encantador de serpientes en persona. Se trataba de Héctor Hyppolite, un pintor *naïve* como Rousseau, practicante del vudú y capaz de darle rostro a aquello que nunca antes lo había tenido. Hyppolite había creado una mitología alrededor de su vida; había nacido en San Marcos, cerca de Puerto Príncipe, y había trabajado en su juventud cortando caña en Cuba, en donde se inició en los ritos de la santería. Sin embargo, y curiosamente, si se le compara con Rousseau, afirmaba haber estado en Nueva York, Dakar y Etiopía.

Hyppolite, que afirmaba haber sido ordenado como pintor por los propios *Loas*, dio presencia a estos dioses del vudú, que, según él, le hablaban en sus trances sobre cómo debía representarlos. Breton estaba cautivado por esta idea; según él, Hyppolite era el portador de un secreto al que sólo él tenía acceso y que sólo él podía develar. De esta visita, Breton llevó a París tres cuadros de Hyppolite, que mostró en la Exposición Internacional del Surrealismo en 1947; estas obras permanecieron en su colección desde entonces hasta 2003, cuando ésta fue subastada.

Cuando Breton visitó a Martinica, su exilio comenzaba; cuando fue a Haití, su exilio ya estaba por terminar; estas visitas al Caribe enmarcan la experiencia real del cabecilla del Surrealismo con el *Otro* que tanto había buscado en sus inicios con el movimiento, en 1925. Esta inmersión en una cultura no occidental cambió al movimiento desde adentro; prueba de esto son los textos *Martinica, encantadora de serpientes*, los discursos de Breton en Haití y los ensayos sobre Lam e Hyppolite, producidos a

raíz de estos encuentros. Esta experiencia llevó a Breton a formular un proyecto más abierto para el Surrealismo. Sus visitas a las Antillas confirmaron su admiración por las culturas no occidentales y le dieron la visión de provocación indomable, que fue el tema de la Exposición Internacional Surrealista de 1947.

Al final, el exilio de Breton durante la Segunda Guerra Mundial le dio la oportunidad de experimentar de primera mano aquellas Nuevas Tierras a las que se refería en el editorial de 1939; allí probó su teoría de que América, lejos del estéril racionalismo de Europa, aún preservaba la mentalidad mágica que tanto añoraba el Viejo Continente. ∞

REFERENCIAS

1. Bernal, María Clara (2006). *Más allá de lo real maravilloso: el Surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
2. Breton, André y Leiris, Michel (1939). *Eternité de Minotaure*. *Minotaure* 12-13, 1-2.
3. Breton, André y Masson, André. (2006). *Martinique: Snake Charmer*. Austin: University of Texas Press. (Trabajo originalmente publicado en 1948).
4. Browder, Clifford. (1967). *Andre Breton: Arbiter of Surrealism*, Geneva: Droz.
5. Levovics, Herman (1992). *True France: The Wars Over Cultural Identity, 1900-1945*. Chicago: Cornell University Press.
6. Morris, Frances y Green, Christopher (Eds.) (2006). *Henri Rousseau: Jungles in Paris*. New York: Abrams y Tate Publishing.
7. Richardson, Michael. (1996). *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*. London: Verso.
8. Worringer, Wilhelm (1997). *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style* (Bullock, Michael, Trad.). Chicago: Ivan R. Dee Publisher. (Trabajo originalmente publicado en 1908).

