

Roberto Ávalos
Machado

*Samuel Feijóo, pintor
antillano*



a asumimos como un hecho natural la proce-
sión de décadas en la clasificación de las artes plásticas cuba-
nas en el siglo xx, aunque diversos enfoques han tratado de
flexibilizar la rigidez del método, no es menos cierto su comodi-
dad para enfrentar el estudio de los diversos procederes que
aun sumándolos en giros epocales afines, intentan desatarse y
ofrecer, como *non plus ultra* de su condición moderna, la origi-
nidad romántica como destello utópico que alumbra hasta
nuestros días. Samuel Feijóo Rodríguez (San Juan de los Yeras,
1914-Ciudad de La Habana, 1992) es el genio solitario, narciso
intenso capaz de fluir con acomodo entre las redes que intentan
atrapar la deslumbradora potencia de su obra entre un decenio
y otro de la visualidad insular, como sucede con su voz poética
igualmente inasible, según apuntara Cintio Vitier hace más de
medio siglo en *Cincuenta años de poesía cubana*.¹ Pero se trata,
además, de uno de los escasos intentos de validar y ejercer una
obra, provocadora y alineada a las tendencias de las vanguar-
dias internacionales, realizada en el interior del país, a partir de
estrategias promocionales únicas, donde la estrecha relación
interdisciplinaria entre proyectos literarios, editoriales y artísti-
cos hicieron posible la existencia de un movimiento cultural en
el centro de la isla. Esta última circunstancia puede no parecer
útil a la hora de acercarse a la propuesta visual feijosiana, pero
lo es en la medida en que enuncia su carácter autógeno y

¹ Cintio Vitier: *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952*, p. 295, Ediciones del
Cincuentenario, La Habana, 1952.

movilizador que por un instante descentraliza la atención sobre el foco habanero y propone el reconocimiento de lo antillano, lo caribeño, por encima de las escuelas locales de la región.

A los diez años el joven Samuel se traslada a la capital cubana junto a su familia, donde permanecerá hasta 1934, en esos diez años, otra vez la lógica decenaria, se interesa por la gráfica humorística y concibe, en el mismo tono, sus proyectos vanguardistas compilados en el Libretón-Jicotea de 1931. Los llamados «inventos habaneros» no vieron la luz hasta medio siglo después, seguramente los circuitos culturales de entonces no aceptarían las propuestas de un adolescente que consideraba al vanguardismo como una broma y titulaba a una de sus obras con el sugerente título «El inodoro perfumado». Este «invento» junto al Programa cubista cubano puede tenerse en cuenta a la hora de descongelar las praxis habituales y convencionales de la plástica cubana en el período de su concepción; aunque Samuel Feijóo no concurría asiduamente a los circuitos expositivos capitalinos de entonces y menos a la Academia de San Alejandro, su percepción de los procesos culturales y artísticos en particular, contribuyeron a modelar una postura crítica que afianzó su profunda vocación vanguardista. Pero el alejamiento de estos círculos le proveyó de una visión desprejuiciada, no menos arbitraria, alimentada por las publicaciones culturales que caían en sus manos que lo condujo a una postura que le duraría toda la vida y marcó sus recorridos a campo traviesa por los disímiles escenarios donde dejó su impronta.

Siempre habrá un tono discordante en la obra feijosiana, un tono molesto que sobresale a pesar de la dulzura extrema de sus imágenes, ese don de molestar al otro, y sobre todo al otro que cree desposeído de cultura, ya está presente en los «inventos habaneros», que constituyen el mejor ejemplo de una visión adelantada forjada en el singular extrañamiento con el que mira la producción artística de su tiempo. Tal vez no merezcan estos proyectos demasiada atención; en primer lugar porque acusan todavía una mano inexperta, luego por la desconfianza que despiertan determinados aspectos del mundo feijosiano entresacados de su amplísima bibliografía y, finalmente, porque en el arte cubano de ese primer tumbo de nuestra vanguardia no hallamos paradigmas identificables con estos proyectos. Aun así, no podemos dejar de interesarnos por estos programas, como

también les llama su autor, que anteceden en medio siglo al fenómeno instalacionista en nuestra visualidad. Se trata, evidentemente, de proyectos para piezas con este carácter, sin lugar a duda influidos por el dadaísmo y la estética duchampiana, alejados de las convenciones genéricas en las que todavía se debatía el espíritu renovador del período; Feijóo se aleja de la condición metafísica de la pintura y la escultura como objetos -arte *per se*-, para construir desde la gráfica, y específicamente desde el humorismo gráfico, variantes movilizadoras de la praxis artística de su tiempo.

«El inodoro perfumado» propone desde su título la variante lúdica escatológica presente en parte de su obra posterior, su autor describe el invento como sigue:

« [...] un hombre orina en un inodoro. Su orina atraviesa los bulbos de jazmín y de rosa, yendo una parte de estos líquidos al mar por un conducto, como se ve bien claro en el dibujo. La gran burla socarrona continúa haciendo pasar los residuos mingitoriales por una serie de depósitos que contienen esencia de clavel, cotí, heliotropo, azucena, diamela, pompeya, y de ahí van a parar al tanque o depósito de aguas, perfumando el baño donde el compungido de su vejiga se transportará con ellos a ruidosos jardines acuáticos, a la vez que satisface una natural función de nuestra animalidad, de cuya cotidianez, por demás, depende nuestra vida».²

El programa cubista,³ descrito también por su autor, pero que no citaremos por su extensión, se basa en principios de la física y la mecánica, capaces de poner en movimiento un sistema, en repetición continua de acciones. La simpleza del dibujo, la mano infantil que no esconde su gozo ante estas experiencias, presenta en tres franjas horizontales alternas a muñecos y autos «pintados en estilo vanguardista». Supuestamente, cuando se ejerce una fuerza *x* sobre el muñeco situado en el extremo derecho superior de la primera fila, este empuja al contiguo y así sucesivamente de una fila a la otra como fichas de dominó, pero en la medida en que se desencadena la acción se recompone el sistema para reiniciarse una y otra vez. Debajo del dibujo, Feijóo

²Samuel Feijóo: «El sensible zarapico», *Signos*, Ministerio de Cultura, (27): 352, 1981. En todas las citas extraídas de textos de Samuel Feijóo se respeta la ortografía original.

³Ibídem, p. 351.

apunta que el cubismo está basado en el vanguardismo, en la física y en la ley de gravedad.

Aunque estos inventos permanecieron en el olvido y no fueron dados a conocer al público en sus versiones definitivas, ni en el momento de su concepción ni después, constituyen el primer paso de un creador afiliado a los modos productivos de la vanguardia en sus variables más radicales, y esa actitud permanecerá incólume a lo largo de su trayectoria en las artes plásticas. Sin embargo, será en los años finales de la década, cuando el joven artista conseguirá el hallazgo de sus modos productivos en el dibujo y la pintura. Entre las condicionantes de este proceso está, en primer lugar, el regreso de su familia a San Juan de los Yeras en diciembre de 1933 y su establecimiento en la ciudad de Cienfuegos al año siguiente: este viaje de vuelta a sus raíces lo recoloca ante la naturaleza:

«Inicié mi camino de escritor de versos con una fresca alma de joven escribiendo en la angustia, la nostalgia, la enfermedad cruelísima, en la belleza de los campos, la manigua, la marisma, los arroyos, las albas, los crepúsculos, la lenta errancia por el monte atardecido, acompañado por mis sedes de amor, de distancia, y con el lenguaje claro y desarmado».⁴

A los veintiún años Samuel Feijóo sufrió una postración nerviosa, atribuida al pesar por la muerte de su amada Eloína; pero, sobre todo, a la muerte de su hermano menor Unaldo, Nano, durante el asalto al castillo de Atarés en La Habana, el 9 de noviembre de 1933, que determinó el regreso de su familia a San Juan de los Yeras. En semejante estado, «traspasado por los tormentos que me ocasionara la pérdida de mi joven hermano, de los llantos —que escuchaba en la noche— de mi madre, escribí prosas y versos, como una salida triste a mi impotencia», concibe *Pájaro de las soledades. Diario de un joven poeta enfermo. 1937-40*. En 1954 publica *Libro de apuntes (1937-1948)* donde incluye dibujos suyos realizados en el campo cubano, algunos fechados, donde ya se advierte una estructura madurada por el ejercicio constante y establece a 1937 como año fecundo que le permite dar el salto de «El Inodoro perfumado» al «Gallo campero», incluido este último en el catálogo de su exposición en la Biblioteca Nacional en 1961.⁵

⁴Samuel Feijóo: *Ser*, p. 9, Ediciones Unión, La Habana, 1983.

⁵Roberto Ávalos: *El puño sabio*, p. 18, Editorial Capiro, Santa Clara.

El dibujo adquiere en lo adelante una importancia tremenda en la obra de Feijóo, no solamente como boceto o ejercicio, sino como medio plástico que adquiere su independencia con respecto a otras manifestaciones de las artes plásticas y, por otro lado, su utilidad como viñeta e ilustración para sus proyectos editoriales hacia los que volcará una buena parte de sus esfuerzos, en recompensa quizás, por el influjo que ejercieron en él durante sus años habaneros. La pintura no tardará en aparecer como medio para la traslación reflexiva del paisaje que lo asombra y nutre de elementos formales procedentes de una minuciosa inspección de lo natural, detenido en los fragmentos y en la plenitud, en las partes y el todo. Sin embargo, el cultivo de estas manifestaciones no le son suficientes para transcribir la inmensidad e intensidad del paisaje cubano, para lo cual «debe estar asistido por cuatro artes: poesía, prosa, dibujo y fotografía, para que se entienda bien». Cintio Vitier advierte la correspondencia entre los dibujos y poemas feijosianos de los años 1940 a 1950 donde «hay una equivalente captación de las formas, y la luz, del paisaje cubano».⁶

Esta conexión multidisciplinaria nos coloca otra vez ante el proyecto de creación artística como forma de expresión que tiene en Samuel Feijóo un pionero indiscutible en nuestro medio cultural, mucho más cuando él asume el ejercicio de cada una de las manifestaciones en un complejo mediático que tiene en las publicaciones dirigidas por él su mejor forma de expresión. Feijóo le exige a cada una de estas disciplinas cierto nivel de complementariedad, sin transgredir la esencia genérica del medio representacional escogido para alcanzar, no la reproducción exacta del sujeto —el paisaje—, sino sus posibilidades de fragmentación y asimilación particular por cada uno de estos medios, los cuales originarán modelos diferenciados que interactúan entre sí en un mismo sistema de recepción; en este caso, la publicación.

Sin embargo, la pintura, y entiéndase la pintura al óleo, no ocupa el mismo lugar que el dibujo en el sistema de recepción propuesto por las publicaciones creadas y dirigidas por él a lo largo de su vida. Si las páginas de libros y revistas parecían idó-

⁶Cintio Vitier: «Ciclo poético de Samuel Feijóo», en *Samuel Feijóo: Poesía*, Letras Cubanas, p. 9, La Habana, 1984.

neas para trasladar a ellas sus dibujos y estimulaban la creación de viñetas, tipografías, etcétera, experiencia que trasladó luego al Movimiento de dibujantes y pintores populares de Las Villas; la creación pictórica se instala por sí misma en el circuito privilegiado de las galerías, que por otra parte elude; son escasas las oportunidades en que aprovechó estos espacios promocionales, propios de las artes plásticas, en muestras personales o colectivas. La reticencia a no exponer sus obras, rasgo que heredó el Movimiento de dibujantes y pintores populares fomentado por él en la antigua provincia de Las Villas, la manera puntual en que lo hizo y siempre con tardanza con respecto a los giros epocales de su momento, lo hizo permanecer al margen de los avatares de su promoción, la de los años cuarentas cubanos que tuvo, por ejemplo, en Mariano Rodríguez y René Portocarrero figuras cúspides.

El nacimiento de la pintura feijosiana puede situarse también en el año fecundo de 1937, o poco después.

«Recuerdo bien, aquí, en el sexto piso citadino, la fiesta del día en que pinté (¡vaya pintor guajiro!) mi primer óleo, mi hermanito de hermosos ojos negros, ángel de la quinta, recitó unas poesías facilonas, y yo pronuncié, con una toalla en la cabeza como turbante, fenomenal discurso celebrando el momento en que iba a nacer la gloria de una gran pintura vegetal, [...] Luego bailamos un baile desordenado entre sus risas y sus gorjeos. “Pintaré —le dije— el aire de las hojas, los cuernos del naranjo, la bulla de las cañas, el ojo de la mazamorra, el rabo de la tataguaya, el espejo del zaramagullón, los labios del cotunto, el flautín del zambullo, al güije y al fiesterío del rompezaragüey”».⁷

En las líneas que anteceden la descripción citada, Feijóo localiza la acción en su cuarto campesino, donde había otros óleos clavados en las paredes de madera, pero la causa de la algazara fue la realización de una obra que cumplía con sus expectativas con respecto a las ya creadas, y esas expectativas están bien trazadas en el logro de lo que denomina una gran pintura vegetal. Se trata del ascenso del paisaje cubano a su pintura, de los fragmentos de ese paisaje que describe incesantemente en su

⁷Samuel Feijóo: *Diario de viajes montañoses y llaneros (1939-46)*, p. 114, Departamento de Relaciones Culturales, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958.

poesía y dibujos; arabescos, volutas, marañosas tramas o prolongados garabatos, trazos cortísimos y sobre todo una enorme impaciencia que repleta el espacio en alarde barroco de formas y colores. Desde este punto de vista tiene mucho en común con los interiores de Portocarrero y Amelia, con los excesos ornamentales de la llamada Escuela de La Habana, pero su originalidad no reside en las similitudes, sino en la manera en que se aparta de las mismas para ofrecer una vez más la diferencia.

Ya en 1938 Samuel Feijóo y Mateo Torriente Bécquer inician, en la Academia del Bejuco, las sesiones que darán lugar a un movimiento artístico-literario en la ciudad de Cienfuegos, el cual se denominó Tarea al Sur.⁸ El presupuesto esencial de este grupo de creadores, entre los que se encontraban los poetas Alcides Iznaga y Aldo Menéndez, era forjar una estética de la naturaleza, a partir de los temas silvestres — hallados en el paisaje — mediante los cuales se pretendía ascender a un concepto de pintura, llamada antillana,⁹ que uncía las escuelas del Caribe en una sola escuela, esfuerzo que, lamentablemente, no tuvo consecuencia alguna.

Un paso decisivo en la consolidación de una manera plástica en Samuel Feijóo, fue, sin lugar a duda, su encuentro con Wifredo Lam. A diferencia de los pintores vanguardistas más reconocidos en la escena cubana en ese momento, entregados a la evocación del pasado arquitectónico colonial, como presupuesto identitario de cubanidad, a todas luces urbano, Wifredo Lam halla en la naturaleza, en los ciclos de la vida orgánica vegetal, en la diáspora africana en el Caribe, los elementos que le permiten crear nuevas formas de lo cubano. Samuel Feijóo conoció a Lam a través de Robert Altmann,¹⁰ quien lo llevó a visitar el estudio habanero del pintor en la calle Panorama, allí:

⁸Samuel Feijóo: «Tarea al Sur, historia de un movimiento artístico cubano», *Islas*, VIII (4): 129, Universidad Central de Las Villas, 1966.

⁹El concepto de «pintura antillana» Samuel Feijóo lo ofrece en *La alcancía del artesano*, p. 114, Departamento de Relaciones Culturales, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958. Más que una definición es una relación de nombres imprescindibles para la pintura cubana: Amelia Peláez, René Portocarrero y Wifredo Lam, junto al cienfueguero Benjamín Duarte y los pintores primitivos de Haití.

¹⁰Robert Altmann, pintor, crítico y marchante de arte. Sobre su estancia en Cuba en esos años publicó «Memorias de un tráfuga europeo en La Habana de los años cuarenta», *La Gaceta de Cuba*, UNEAC, La Habana, mar.-abr., 1993.

«Rastrié y trastié, con grande azoro suyo, su estudio. Lo vi todo, hasta las telas en derrota, en presunta derrota quizás. Lam se alarmó de que conociera sus dificultades. Pero pude ver fácilmente el «color de Cuba», díganos, por decir algo, en sus cuadros realizados aquí. Los temas que escogía venían del África, casi todos, pero el luminoso color y algunos elementos vegetales éranme conocidos como cubanos: mucha hoja de tabaco, mucha «lengua de vaca» rayada, mucha cañabrava (fondo de su jungla), abundantes hojas de malanga, mucha flor cubana (sobre todo de la que crecía en su patiecillo frontero, de copilla roja y flecuda) la caña de azúcar, las formas de la güira cimarrona, de incesante aparecer, y los verdes claros de la selva, los rojos frutales... Se sentía lo que en su pincel internacional había de Cuba en la fuerza transparente de su obra, en la arquitectura tejida de su dibujo, decisivo».¹¹

La posible ubicación de Lam, entre las promociones de la vanguardia cubana, ofrece aristas no del todo delineadas. Su regreso a la isla no es del todo voluntario, lo hace ante la inminente proximidad de la barbarie fascista en suelo francés que desarticula a su capital como núcleo rector del arte moderno. Se produjo un desplazamiento de las fuerzas creadoras del viejo al nuevo mundo, que le permitió ocupar a Estados Unidos el liderazgo del arte internacional. Entre otras personalidades del mundo artístico parisino – marchantes, artistas y galeristas – pasan por Cuba Pierre Loeb, Robert Altmann y el ruso Lerner; a este último Feijóo lo reencontró durante su estancia en Nueva York de 1945 a 1946. El paso por nuestra isla del éxodo artístico europeo motivó el abandono, posibilitó la reorientación de la pintura cubana hacia modos definitorios de una nueva espacialidad que dejó atrás marcadas influencias del muralismo mejicano y de la vanguardia histórica. A la vez que cede el tratamiento tectónico de los volúmenes a favor de la liberación ornamental, se aflojó la tensión socializante presente en el decenio anterior.

Desde su estudio en la calle Panorama en Marianao, Lam no se interesó por la luz local, ni los entresijos de un ambiente cualificado por la apostura de las edificaciones coloniales; no le prestó atención a la voluptuosidad formal de las curvas, pero sí a los

¹¹ Samuel Feijóo: *Diario abierto*, p. 132, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1960.

ciclos de maduración de los plátanos y frutabombas de la vegetación existente en su patio. Su hondura reside en eludir los caminos ya transitados, afirmados en un proceso del cual no tomó parte, de regreso a su país él es el otro, y no puede detener su atención en una práctica que ascendía a la mulatez sabiéndose blanca.

Feijóo es también el otro. No trajo consigo un pincel internacional: el suyo está hecho de soledades en campos y marismas, su paisaje es de esencias y no de anécdota. Su proceso, como el de Lam, parte de una investigación profunda en la naturaleza portadora de los mitos de esta tierra. El recorrido propuesto por Feijóo nos sitúa en las fronteras del paisaje, el trayecto que nos propone comienza en el monte hasta prefigurar el ámbito donde localizamos al hombre. En el concepto de pintura antillana, Samuel Feijóo elaboró a su manera el mito ausente lezamiano, al incorporar el arte cubano a un ámbito escindido de su tradición secular, el Caribe: distante cuanto más cercano, emparentado cuanto más hermano. La conjunción de dos escuelas definidas por la crítica de arte norteamericana: la Escuela de La Habana y la de los pintores primitivos haitianos en el concepto de «pintura antillana» elaborado por Samuel Feijóo, es un paso dirigido a restablecer un marco identitario común, regional, seccionado por los intereses colonizadores. Cuando Feijóo sitúa a Lam y a Benjamín Duarte en esta denominación, establece un puente a través del cual asciende su obra plástica a su propia definición.

Duarte¹² no es relacionado entre los artistas pertenecientes a la llamada Academia del Bejuco, pero llegó a ser su descubrimiento más importante en lo tocante a las artes plásticas, un auténtico pintor silvestre cargado de mitos y savia popular; en cierta medida, su éxito validaba la intervención de Feijóo en su desarrollo y al movimiento en su generalidad. La colocación de este singular artista «pintando oculto un mundo de elfos antillanos, misteriosos y únicos» entre los pintores antillanos enuncia el deslumbramiento y ascenso de la pintura vegetal a una denominación artística.

¹²Benjamín Duarte (1902-1974), pintor, grabador y creador popular cienfueguero, ilustró la portada de la primera revista dirigida por Feijóo, *Ateje*, en 1947. Su obra ya había sido reconocida por importantes creadores e intelectuales cuba-

Feijóo no se relacionó a sí mismo entre los pintores antillanos. Tal vez la modestia del genio le impidió hacerlo; pero, seguramente, dejó las claves que conducen a su propia obra en la finitud del concepto. La inclusión de Wifredo Lam, a quien lo unió una estrecha amistad durante décadas, ofrece la versión culta del mismo proceso de indagación en la naturaleza iniciado por el joven Samuel Feijóo; el encuentro de ambos en el estudio del pintor chino mulato, en Marianao, pudo ser el guiño cómplice que necesitaba el bardo sanjuanero para afirmar su camino en la profundidad del paisaje cubano.



Feijóo: «Gallipavo montés», 1946.