

Mónica Navarro  
Yepis

## Samuel Feijóo y los pintores y dibujantes populares de Las Villas: la academia del instinto

P

ara comprender la relación de Samuel Feijóo con las artes plásticas, se debe partir de su esencia poética en constante vínculo con lo natural, extensamente desarrollada por Virgilio López Lemus en *Samuel o la abeja* (1994). El crítico e investigador sitúa el discurso poético de Feijóo en consonancia con los poetas del siglo XIX, en lo tocante a oponer naturaleza y jaula citadina. Ya más en el orbe martiano, encontramos las correspondencias hombre-naturaleza y naturaleza-justicia; la flora, que preside los diarios de Feijóo, orna la última prosa martiana; el paisaje cubano canta a través de ambos, humanizándose y sublimándose en los astros, en la noche estrellada, que en Martí alcanza la connotación de otra patria.

En el marco del siglo XX, encaramos el relevante sistema lezamiano con su valoración de lo natural: «lo único que crea cultura, es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad» (Lezama Lima, 1988: 221); a ello podemos agregar el empleo en su obra de la perspectiva arbórea, revelada por Fina García Marruz en *Por dador* de José Lezama Lima (1970), que permite al poeta aislar objetos en los cuales se puede separar lo temporal de lo icónico; pero es el descubrimiento del hombre-árbol en *Sucesivas o las coordenadas habaneras* (1958) punto definitivo de contacto entre las poéticas de Lezama Lima y Feijóo.

Lo distancia el hecho de que al concepto lezamiano de cultura como segunda naturaleza, Feijóo opone el de complemento e integración de la misma con el ser en lo natural, y que el trascendentalismo cristiano que aúna a los origenistas no atañe al poeta sanjuanense, aunque se perciben acercamientos ocasionales, fundamentalmente a la obra de Fina García y Cintio Vitier, el primero de los críticos cubanos que se percata de la valía de Feijóo.

La convergencia entre Feijóo y Lezama se restablece en la interpretación de las artes visuales a partir de sus definidas poéticas, en la búsqueda de una particular visión de lo cubano en lo pictórico y en el empleo de códigos no preestablecidos para acercarse a este discurso, coprotagónico del escritural en sus respectivas publicaciones periódicas. Lo cierto es que Samuel trasciende el imperativo histórico y estético del líder origenista y se dedica a fundar un estilo propio, en los planos conceptual y formal, que capta el esencial ornato de nuestro medio natural.

La obra plástica de Samuel Feijóo, documentada a finales de la década de los treinta, está recogida en el Libro de apuntes, tomo 1 (1937-1948), editado en 1954. Son dibujos que reflejan lo maravilloso vegetal y acompañan los textos sin aclaración en el prólogo ni en notas interiores; la fecha de realización se infiere por la publicación del libro. A este período debe pertenecer el Gallo campero (1938-1939) expuesto en 1961 en la Biblioteca Nacional José Martí, pues en el catálogo el gallo sostiene en el pico una suerte de etiqueta con la fecha antes mencionada (Ávalos, 2002: 17-18). Sobre lo concebido en el orden plástico por el sanjuanense en este período, opina el crítico, promotor y dibujante santaclareño José Seoane Gallo (1936-2008): «Del Feijóo dibujante y pintor hasta la década del cuarenta, te diré que es uno de los pintores más originales de América, no tomó de nadie ni tuvo influencias de nada. Desde el punto de vista temático y técnico era absolutamente original. Ya los primeros dibujitos del treinta y pico eran cubanísimos. Cuando ni Amelia ni Portocarrero habían definido su estilo, ni se podía decir que eran cubanos porque estaban imitando a Romañach que nada tenía que ver con lo cubano, ya Feijóo estaba haciendo un arte cubano» (Padrón, 2010: 52).

En el plano social, el creador funda, junto al escultor Mateo Torriente, un taller de libre creación en Cienfuegos (descrito más

adelante): la Academia del Bejuco (1938), y publicó años después en la revista Ateje (1947) los dibujos de algunos de sus integrantes.

El trabajo visual de Samuel Feijóo se consolida en los años cuarenta, afín con los postulados del modernismo insular. Según López Lemus, resulta constante en su figuración el homo cum plantibus y la mujer sentada o retratada de frente (2008: 8). En esta época conoce al poeta originista Cintio Vitier (1940), en 1941 al intelectual alemán Robert Altmann y al pintor ruso Solomon Lerner. Los cuadros de este período representan escenas íntimas, de abigarrada composición e intenso colorido. En ellas se vislumbra el registro singular del sanjuanense: Mujeres en el paisaje (1941) y Paisaje en San Vicente (1942) son antecedentes, al óleo, de los realizados por Portocarrero en 1944. La pintura feijoseana de comienzos de 1940 tiene además puntos de encuentro con Mariano Rodríguez, según el crítico Roberto Cobas. Además, considera obras como La pecera (1942), Mujer en un interior o Señora con flor (1944), por no mencionar Los músicos (1944) o Composición con figuras (1944), con suficiente calidad para haber estado presentes en la exposición Modern Cuban Painters, realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1944, de haber sido presentadas por su autor a los curadores de la muestra (Cobas, 2008: 10-11).

En esta década (mediados y finales) se destacan otras obras como El rey azul (1944) y el Polifemo cubano (1948), que se encaminan hacia lo vernáculo nacional con una vigorosa dosis de humor criollo (Cobas, 2008: 10-11); se evidencia la alianza con la caricatura y el intenso y definido empleo de la línea y el color (en su paleta predomina el uso de colores primarios y secundarios). En estas piezas el tono bucólico que acompaña a Feijóo en un primer momento desaparece para ser retomado en los años cincuenta, en medio de un panorama plástico regido por la abstracción.

Por estos años Feijóo conoce al pintor francés Jean Dubuffet (1950) y a su amiga la poetisa y dibujante Cleva Solís (1951); continúa su acercamiento a lo popular-campesino y sus mitos, y se destacan obras como La dama oriental (1950-1952), El mito del conejo (1950-1952) y La cena del guajiro (1954-1963). Este es un momento en que el artista sanjuanense alcanza un perfecto equilibrio entre lo formal y lo conceptual no sujeto a los cánones

académicos y tampoco aliado a lo popular manido, lo rústico o lo naif; es el suyo un registro visual definido y barroco, de particular equilibrio fondo-figura, donde todo está en relación armónica y dinámica; el color no es protagonista, y sí la línea que orna. En 1957 expone grabados, aguafuertes y litografías en el Ateneo de Cienfuegos y se vincula a la Universidad Central de Las Villas, donde funda y edita su singular revista *Islas* (1958-1968).

Pero la obra plástica de Samuel queda sin nexos dentro del panorama plástico insular del siglo xx. El artista sanjuanense, junto a Seoane Gallo, crea su propio grupo de pintores y dibujantes de las Villas (1960-1962) —más tarde, conocido como Movimiento—, quienes, en general, poco o nada entienden de escuelas o prácticas artísticas, pero sí participan del primordial culto al paisaje de la isla.

En julio de 1961, Samuel expone en la Biblioteca Nacional José Martí, y el 19 de agosto lo hacen los dibujantes cienfuegueros por él iniciados, junto a los creadores santaclareños formados por Seoane, a quienes conoce en medio de la concepción de este proyecto expositivo nombrado finalmente Pintores Populares de Las Villas. Del encuentro entre los grupos de ambas ciudades surge el libro *Pintores y dibujantes populares de Las Villas* (1962). Al radicarse Seoane en La Habana, algunos de los artistas que formara seguirían con Feijóo exponiendo en una galería sui generis: la revista *Islas*.

La nueva manera expresiva es referida por el pintor y caricaturista ariguanabense Eduardo Abela: «Recientemente ha surgido en Las Villas lo que parece ser todo un movimiento. He visto los dos libros publicados por Feijóo, y encuentro sumamente interesante todo lo reproducido en ellos —no de igual calidad—, aunque me parece que se trata de un fenómeno muy extraño» (Seoane Gallo, 1986: 130); más adelante señala que a este movimiento no le encuentra semejanzas con ningún otro y cita el libro *Masters of Popular Painting. Modern Primitives of Europe and America*, publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1938 a raíz de una exposición de pintura popular, sin relación con *Fantasia del dibujo popular* (1960) ni con *Pintores y dibujantes populares de Las Villas* (1962), de compilación feijoseana.

Los singulares creadores de la región central —entre los que podemos nombrar a Horacio Leyva, Benjamín Duarte, Isabel

Castellanos, Ángel Hernández (Fantasía del dibujo popular), y a los que se suman Antonia Hernández, Lidia Hernández, Reina Bernal, Roblanco, Emilio Alfonso, Alberto Anido, Armando Blanco, Juan Vada, Panchita Alemán, Lourdes Fernández, María del Carmen Calero, Laudelina Pérez, Magdalena Pérez, Josefa Madrazo, Alexis Romero, Norma Rodríguez, Carmen Álvarez, Estalina Valdés y Nanci Quintana (Pintores y dibujantes populares de Las Villas), afines con el registro poético de Samuel Feijóo—precisan intuir o ser iniciados en un legítimo conocimiento mitológico (consciente o inconsciente) de los que habitan el paisaje de las antiguas Villas, y de su capacidad introspectiva para focalizarlo y reflejarlo, ya sea como «alucinación alegre, misterio telúrico, reposo reluciente y aun de la sombra que amenaza, la muerte y terror» (Feijóo, 1960: prólogo).

A la percepción feijoseana de la creación como un bosque le es ajena la discriminación de obras grandes o pequeñas, pues en el marco natural cubano todo es válido: astro, río, mar, montaña, llanura, hombre, animal, monte, árbol, enredadera, bejuco, yerbas, flores, polen, frutos y raíces de todo tipo, sin olvidar lo mineral. Este principio inclusivo se convierte en máxima que tipifica toda su labor editorial y pictórica en pos de comunicar intensa y extensamente. A estos dibujantes y pintores se les debe ubicar en una coordenada más antropológica que estética.

Ya en este punto estamos en condiciones de explorar las zonas de confluencia entre esta manera de entender lo nuestro y la transitada por la vanguardia, teniendo como figura referencial al polémico Wifredo Lam (1902-1983).

A su llegada a La Habana en 1941, las dos líneas de la modernidad cubana del siglo xx conviven perfectamente definidas, y Lam decide vivir casi aislado con su esposa en su casa de Marianao. Nunca perteneció a los epicentros gestores de la innovación pictórica del país; se habla del desencuentro de Lam con sus contemporáneos, que no incluye a Samuel Feijóo; ambos conocen al grabador, pintor, editor y crítico de arte alemán Robert Altmann, en cuyo atelier se reúnen importantes artistas cubanos.

Pero lo cierto es que los casi once años que Lam vive en Cuba (1941-1952) se resumen en dos períodos perfectamente reconocibles: 1943-1945 y 1946-1950, con un eslabón entre ellos: la etapa haitiana de finales de 1945 a abril de 1946. Lo que ocurre,

expuesto de manera muy sintética, es el evolucionar de su pintura desde las posibilidades abiertas en París y Marsella hasta la total inserción de la tradición afrocubana en el seno de la tradición mitológica occidental, con voluntad subversiva. En el año 1943 aparecen casi al unísono *La jungla*, *La silla* y *La mañana verde*. Mirta Aguirre ve en estas piezas la «zambullida en el trópico, en la lujuria de lo vegetal [...] antillanismo explosivo estallando como un vértigo» (Noceda, 2002: 7).

En el pintor sagüero se aprecia una orientación mitológica en la búsqueda de un discurso capaz de atrapar lo cubano-universal que fascina a André Bretón, Pablo Picasso y Samuel Feijóo; el elemento ornamental está presente en forma de gajos que a manera de telaraña muy estilizada y geométrica aparece vinculando flora y fauna, propiciando la percepción de lo mestizo con gran peso de la cultura negra.

Al respecto, expresa José Manuel Noceda: «El vasto alfabeto apunta a los motivos de fronda deslumbradora, la luna a los apareamientos zoomórficos; a los temas carnales, a la nalga pará de evidente raigambre femenina africana, a los senos de la creación lactantes y maternos; a las sugerencias fálicas de afirmación masculina; a la profusión de ojos, un signo legitimado por el imaginario surrealista; o las evocaciones mecánicas, las tijeras, la herradura; las peripecias del hermetismo medieval» (Noceda, 2002: 8).

Ya en el segundo período cubano de Lam (1946-1950) prevalece el sentido atávico de la noche, domina la visión nocturna de la isla, vinculada a la religión vudú; se reduce la paleta a colores terrosos: hecho que refuerza las connotaciones simbólicas de su pintura.

Feijóo enfrenta con regocijo la percepción del sagüero de alguna manera, él tampoco se establece como mismidad por su posición de demiurgo; la experiencia nacional lo conduce a crear un paisaje; no refleja un mundo, su visión es como la de Lam: una esencia ontológica de la vida «criolla» o «antillana» (Navarro, 2007: 285). Ambos artistas se acercan a mitos y naturaleza de esta tierra, y culminan en una pintura vegetal: ornada en uno, geometrizable en otro; vinculada a lo campesino en el primero y a lo afrocubano en el segundo. A los artistas también compete la idea de unir hombres, animales y vegetales en un solo elemento figurativo (polimorfismo unitario), y

el núcleo semántico resultante de tal combinación es la «vida», «lo vivo» (Ídem). La identidad vegetal, de mucha relación con lo erótico, se exterioriza en Lam, mientras que en el sanjuanense es un sobreentendido. Lo cierto es que ambos autclasifican su quehacer artístico como antillano e incursionan en la pintura y el dibujo.

Sin embargo, la naturaleza angulosa de Wifredo responde quizás a la perspectiva del ausente que reinterpreta, desde la vivencia cosmopolita, el mundo vegetal que le rodea, expresando nuevamente toda la angustia del destino colonial. Samuel Feijóo se entusiasma ante esta visualidad complementaria a la suya y escoge un dibujo de Lam como portada de su primera revista Signos (1969); deja para el interior de la publicación sus bejucos amables, dadores de una visión compleja, para nada exótica ni impenetrable, y sí muy integrativa, de comunión con lo natural, que porta el elemento sanador.

Para comprender de dónde surge el «embejucamiento», debemos rememorar un acontecimiento significativo ocurrido a finales de la década de los treinta allá en Cienfuegos, que define el núcleo del pensamiento estético feijoseano e involucra a otro artista, Mateo Torriente, a quien conoce en 1938.

Graduado de escultura en San Alejandro (1936) y recién llegado de Francia, donde completara estudios, en casa del artista plástico Feijóo hace nacer una suerte de Estudio Libre (tendencia iniciada en la plástica cubana desde la primera vanguardia) nombrado la Academia del Bejuco porque la principal temática que trabajarían allí sería la naturaleza cubana. A este taller de libre creación asisten poetas como Aldo Menéndez y Alcides Iznaga, el librero Benjamín Duarte, junto a un Feijóo que apuesta por el bejuco como motivo figurativo esencial. Esta propuesta logró concluir muchos años después en una escuela de artes plásticas, la Rolando Escardó, donde Mateo Torriente fuera director y Samuel Feijóo, profesor: «Los verdaderos profesores saben bien que es necesario intervenir lo menos posible en el ánimo y la imaginación del alumno a fin de dejar que su actividad se manifieste libremente. Esto que afirmamos es decisivo en la Escuela Taller que verdaderamente quiera crear artistas impulsados por la sangre y el estilo del país [...] Las autoridades educativas deben velar en las escuelas de arte para evitar el «culto a la personalidad» del profesor, destruyendo al alumno, sacrifi-

cándolo a su manera de ver o de expresar el arte» (Feijóo, 1962: 115).

Esta academia sui generis constituye el germen del movimiento artístico-literario cienfueguero nombrado por Feijóo como Tarea al Sur y del Movimiento de Dibujantes y Pintores de Las Villas (1961-1967), más tarde Grupo Signos (1983-1985); y quizás determinó la selección de Aida Ida Morales, campesina oriunda de Zuluetas y graduada de San Alejandro en las especialidades de pintura y dibujo, para el liderazgo del actual Grupo Signos (1994), de impronta feijoseana, donde todo descansa en la alegría proveniente de ese arte venturoso, no alcanzable a través de la belleza, y que se concibe bajo el siguiente credo: «El arte no consiste en aplicar un canon de belleza sino en lo que el instinto y el cerebro sean capaces de concebir más allá de cualquier canon» (Feijóo, 1962: 108).

## Bibliografía

- ÁVALOS, ROBERTO (2002): El puño sabio, Ediciones Capiro, Santa Clara.
- COBAS, ROBERTO (2008): «Samuel Feijóo en retrospectiva: notas para una exposición», en Un sol desconocido: Samuel Feijóo, Catálogo: 10-11; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- FEIJÓO, SAMUEL (1960): Fantasía del dibujo popular, Departamento de Investigaciones Folklóricas, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- \_\_\_\_\_ (1961): El pájaro de las soledades. Diario de un joven poeta enfermo (1937-1940), Departamento de Relaciones Culturales, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- \_\_\_\_\_ (1962a): Pintores y dibujantes populares de Las Villas, Departamento de Investigaciones Folklóricas, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- \_\_\_\_\_ (1962b): Segunda alcancía del artesano, Departamento de Relaciones Culturales, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- \_\_\_\_\_ (s/a): Pintores populares de Las Villas, Departamento de Investigaciones Folklóricas, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.

- LEZAMA LIMA, José (1988): «Mitos y cansancio clásico», en *Confluencias, Letras Cubanas*, La Habana.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1994): *Samuel o la abeja*, Editorial Academia, La Habana.
- \_\_\_\_\_ (2008): «Samuel Feijóo: pintura, metáfora, metapoésia», en *Un sol desconocido: Samuel Feijóo*, Catálogo: 7-9; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
- NAVARRO, DESIDERIO (2007): «Para leer a Lam: cosmovisión afrocubana y Occidente judeo-cristiano», en *A pe(n)sar de todo para leer en contexto*, 333 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- NOCEDA, JOSÉ MANUEL (2002): «Consolidación de una utopía: Wifredo Lam», *Gaceta de Cuba*, (6): 2-9; Uneac, La Habana, nov.-dic.
- PADRÓN JOMET, SILVIA (2005): *La dimensión cultural de Samuel Feijóo*, 128 pp., Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana.
- \_\_\_\_\_ (2010): «José Seoane: sobre la pintura cubana, todo está por decir», en *Signos, la verdadera historia*, 149 pp., Ediciones Capiro, Santa Clara.