

SIGNOS COMO NUEVA REDEFINICIÓN SOCIOCULTURAL

SILVIA OSIRIS PADRÓN JOMET*

Resumen: El presente ensayo analiza los motores que impulsaron al investigador, escritor y artista cubano, Samuel Feijóo (1914-1992) a crear Signos, primero como revista y posteriormente como emblemático grupo de artistas populares. La autora polemiza entorno a la fructífera relación de amistad que existió entre Jean Dubuffet y Feijóo; la retroalimentación cultural de ambos, sus puntos coincidentes, así como la posible influencia de Dubuffet en el pensamiento estético de Feijóo.

Palabras Claves: Samuel Feijóo, Jean Dubuffet, Robert Altmann, revista Signos, Grupo Signos, cultura popular, autodidactas, José Seoane Gallo.

Abstract: This essay analyzes the reasons that prompted the researcher, writer and Cuban artist, Samuel Feijóo (1914-1992) to create Signos, first as a magazine and later as a emblematic group of popular artists. The author polemics around the fruitful friendship that existed between Jean Dubuffet and Feijóo; cultural feedback from both, their matching points, and the possible influence of Dubuffet in the aesthetic thought of Feijóo.

Keywords: Samuel Feijóo, Jean Dubuffet, Robert Altmann, magazine Signos, Grupo Signos, popular artists, José Seoane Gallo.

*Graduada de Letras (UCLV, 1991). Diplomada de Antropología (Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2002). Diplomada de Sociología (Prácticas Culturales) (UCLV, 2010). Máster en Estudios lingüístico editoriales hispánicos (UCLV, 2008). Autora de los libros: *Gerardo castellanos, agente secreto de José Martí*; *Joaquín Díaz-Marrero: un guajiro que pensó en décima* (Editorial Capiro, Santa Clara 2002 y 2003, respectivamente); *La dimensión cultural de Samuel Feijóo* (La Habana, 2005); *Signos, la verdadera historia* (Premio Fundación de Santa Clara en testimonio, 2010), Capiro, 2011; *El tesoro léxico de Samuel Feijóo* (Capiro, 2014); *El sentido de la naturaleza* (Mecenas, Cienfuegos, 2014); y *Samuel Feijóo. Diccionario de conceptos y anticonceptos*, Ediciones Itinerantes Paradiso, Miami, 2014. Su obra está incluida en la compilación *La condición humana en el pensamiento cubano del siglo XX.*, t. III (Tercer tercio del siglo), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2014. Obtuvo las becas de creación literaria Ciudad del Che 2006 y 2011 por sus proyectos de libros «Guitarras al centro de la isla» y «Samuel Feijóo y Virgilio Piñera: Dos onto-poéticas antillanas», respectivamente. Cuenta con la Medalla por los 30 años de la Academia de Ciencias de Cuba. Sus ensayos y artículos pueden encontrarse en publicaciones impresas y digitales: *La Gaceta de Cuba*, *La Letra del Escriba*, *Del Caribe*, *Catauro*, *La Jiribilla*, *Umbral*, *Ariel*, *Islas*, *Signos*, *Río Hondo*, entre otras.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 317-323.

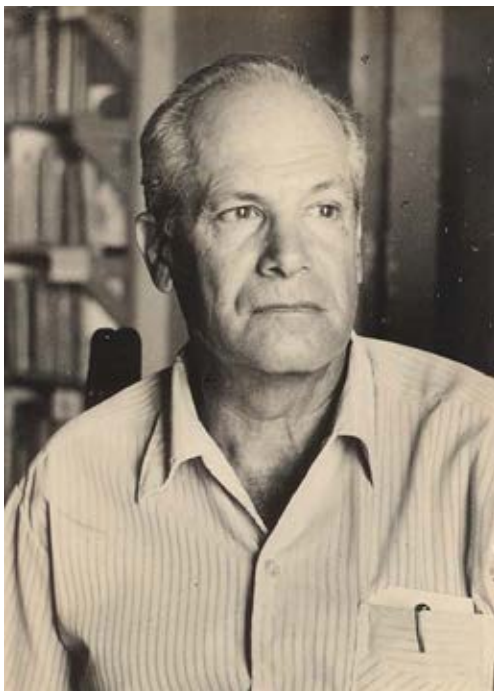
www.revista-sanssoleil.com

Recibido: 15-01-2016.

Aceptado: 15-03-2016.

I

Cuando Robert Altmann, abatido por las prácticas antisemitas nazis que hicieron impropio el concepto occidental de *humanismo* vino a América a principios de los cuarenta del pasado siglo, no podía sospechar que este viaje le acarrearía grandes cambios en su vida. En las calles del Vedado habanero se tropieza con uno de los ejes fundamentales de ese cambio: las energías de un creador rural cubano, Samuel Feijóo. Le pareció ver convertido en realidad al «hombre de carne y hueso» de Unamuno. Era la filosofía *des esprits* hecha vida, que Paul Valéry ideó y que ya la «civilizada» Europa había frustrado. Feijóo fue ante sus ojos la esperanza de *lo otro* que él así mismo representaba. Como niño frente al lienzo de un artista ruso, también judío, el sanjuanero descifraría tal vez los *signos* de una nueva posibilidad.



Samuel Feijóo.

Hacia falta, según Octavio Paz, «más imaginación y compasión» para salvar la subjetividad. Y muchos de estos judíos anhelaban hallar ese asidero espiritual en el nuevo continente. En el encuentro azaroso entre Altmann y Feijóo, pudiera haberse gestado Signos, aunque no la idea iniciática intuita por el «descubridor guajiro». ¡Habría llegado la *epifanía!*, como diría Joyce, cuando el poeta, en un momento de gracia ha descubierto la intimidad de la cultura, lejos de lo engañoso; ha descubierto el alma profunda de las cosas implícita en la existencia. La epifanía, cual manera de

descubrir, de definir lo real a través del discurso. Así le sucedería a Feijóo al adentrarse en las montañas del centro de la isla e iluminarse dentro de la Belleza y la Sabiduría de cierta «humanidad excluida», según la definición de Altmann, para fundar un nuevo paradigma legitimador donde los humildes se descubren a sí mismos a través de su «héroe cultural» y se revelan (y rebelan) por medio de un texto estético: la imagen (dibujo y pintura), en lo particular; la poesía primigenia, en lo esencial.

Un día Altmann decide viajar a la ciudad de Cienfuegos. Allí vivía el artista Mateo Torriente (Cienfuegos, 1910-1966), quien se había dejado seducir por la práctica inventiva feijoseana. En su casa colonial devenida «Academia del Bejuco», el emigrado se contagia de la mitopoesía y conoce las cualidades excepcionales de lo que se está gestando. La familia de Altmann —su esposa negra, oriunda de Cienfuegos e hijo— así como otros judíos (artistas o amantes de las artes) aprehenden del imaginario simbólico insular y se produce entre ellos un intercambio trascendente.

Rodeado de poetas, pintores, dibujantes, cuenteros, repentistas y otros creadores entusiastas, Feijóo logra salir adelante con su proyecto cultural «Tarea al Sur». Estos primeros experimentos comunitarios y editoriales (*Ateje*, 1947) devinieron más activos en la década de los sesenta cuando se institucionaliza la escuela de Mateo, se acrecienta el arte callejero y continúan las revistas vegetales: *Guámpara* y *Chágara*, *El caballito del Guabairo* y *Bailarín fantoche*.

Mientras tanto en Santa Clara a mediados de los cincuenta, José Seoane Gallo (Santa Clara, 1936-2008),¹ gran conocedor de la vanguardia plástica, se ha interesado en el proceso fundacional que seguramente conocía. Existe una memoria rural en la ciudad que ha madurado y siente ansias por revelarse. Al menos desde la plástica, Seoane logra convocar talentos, entre los cuales se encontraba el creador autodidacta Alberto Anido (Santa Clara, 1938).

1. Investigador, escritor y etnólogo.

En 1958, Feijóo al frente de la editorial de la Universidad Central de Las Villas, funda la revista *Islas*. Por esos años, posiblemente los más luminosos de su trayectoria, refuerza la labor antropológica en el espacio de ambos territorios: Villa Clara y Cienfuegos. Da a la luz un tesoro oculto: dibujantes, decimistas, una tradición colectiva que ahora se individualiza. Gracias al liderazgo de Seoane (casi desconocido hoy) quedaron aclarados muchos talentos de la plástica. La imagen como texto comunicativo cobró privilegio sobre la escritura en una escala sin precedente.

Altmann regresó a Europa en 1949. Desde donde continuó su amistad con Samuel, pero a mediados de los sesenta bajo ciertas influencias del pensamiento artístico de la época, volvió enfáticamente a la relación. Aquellos experimentos iniciales se concretaron. Primero con la revista *Islas* (1958-1969), y luego la revista *Signos* (1969-1985). Esta sería una época de oro: de encuentros, viajes e intercambios con artistas e instituciones prestigiosas en el mundo, que facilitaban el hallazgo, el final de la aventura.

II

Pero, de qué estamos hablando, qué constituye todo este largo proceso que adopta finalmente el nombre de *Signos*, qué significa para la cultura cubana. Muchos se lo han preguntado sin obtener respuestas definitivas. Parece haberse cumplido el vaticinio de su líder: «me les escaparé», «no podrán comprenderme». Con el nombre de «*Signos*» se conoce hoy al grupo heterogéneo de dibujantes y pintores «descubiertos» por Feijóo (a quienes podríamos considerar los *fundadores*), pero también la revista,² asociada al proceso de imagen-escritura que plasma la madurez de un proyecto fluente. Además se conoce como tal —por extensión— a la «herencia» no le-

gitimada que dejó la «tradición» convertida en poética, ya tuviera o no un vínculo más o menos palpable con la ontoestética de su creador. Al menos desde la perspectiva antropológica, *Signos* es todo eso. Aunque se trate de un importantísimo fenómeno sociocultural de más de medio siglo, todavía no ha sido construida una definición aceptable sobre el mismo. Las causas son numerosas, tal vez porque sea una práctica poco susceptible a los enfoques simples, a los esquemas y prejuicios de la folclorística o a la institucionalizada Cultura Popular Tradicional, las cuales funcionan en la praxis con los mismos (im)procedimientos. La sustitución terminológica que se oficializa en Cuba a partir de los ochenta no ha sido «admitida» por la tradición feijoseana: unos dirán, por anacronismo; otros, por resistencia. Lo cierto es que *Signos* permanece inaccesible, entre profundas tensiones y conflictos de temporalidad generacional que se produjeron después de la muerte de su líder. Algunos han tratado de exponerlo de modo sencillo bajo la «lógica de las multitudes». Otros especialistas o críticos —muy pocos— han intentado dar explicaciones que siguen normas lógico-formales, sin insistir demasiado en taxonomías; los argumentos trasuntan un binarismo poco dialógico entre lo culto-lo popular, lo urbano-lo rural, etcétera. De hecho, los fundadores no pueden (ni quieren) explicarse a sí mismos y se protegen tras la empiria (no subestimable) resistiéndose a la racionalidad académica; por otra parte, la academia no ha logrado la utilería teórica admisible que le permita el develamiento del poder simbólico de esta praxis.

Me atrevería a proponer una definición de *Signos*, más amplia y distante y por lo tanto más imparcial, lo cual se hace necesario para facilitar la valoración de los testimonios que he reunido durante varios años con afán. Llamaremos «*Signos*» al conjunto de procesos y fenómenos asociados a prácticas culturales que tuvieron su origen en el antiguo territorio de Las Villas (Cienfuegos-Santa Clara) desde finales de la década del treinta. Estas prácticas surgieron de forma espontánea propiciadas por condiciones de diversa índole, pero fueron conscientemente estimuladas por Samuel Feijóo. Tenían como primer objetivo: revelar, a través

2. El primer número de *Signos* publicado por Feijóo fue en noviembre de 1969 y ya enfermo en 1985 concluye con el número 35. A partir de entonces, desde 1988 diferentes escritores se han encargado de sostener la revista en otro contexto sociocultural que merece estudio aparte. Félix Luis Viera asume la dirección con Carlos Alé como editor y se publican seis números. En 1996 Ricardo Riverón Rojas comienza a dirigirla, y luego continuará Arnaldo Toledo. Se sucederán varios editores: René Batista Moreno, Yamil Díaz y actualmente Edelmis Anoceto.



Portada del primer número de la revista Signos (Noviembre 1969), con dibujos de Wifredo Lam.

de un texto estético (combinación de palabra-imagen), discursos simbólicos provenientes de la larga tradición rural en constante cambio, excluida hasta entonces por el canon, y crear así condiciones legitimantes. Los individuos («grupos», en última instancia) que se formaron *ad initium* y las generaciones sucesoras (desnaturalizadas por la ausencia del imaginario fundador) son heterogéneos³ en cuanto a clase, raza o género, ellos mantienen una controvertida continuidad-ruptura con la tradición bajo el impacto de *lo otro* dominante.

Algunos se han cuestionado por qué calificar de «popular» a una práctica en la que intervienen sujetos de formación y reconocimiento académico. Por un

lado, los dogmas del rechazo oficial; por otro, la lógica de masas ha postergado la validación de Signos. El hecho es que la práctica se ha mantenido hasta hoy en un espacio de resistencia simbólica, con portadores minoritarios que se encuentran ocupando una especie de *no-lugar*.

Para llegar a comprender la naturaleza ideológica del fenómeno imaginado y practicado por Feijóo habría que remitirse a sus textos. Uno de los conceptos clave que define este intelectual desde su literatura de diarios escrita a finales de los treinta y cuarenta, fue el de la tendencia a «lo len-

to», la lentitud como necesidad ontoestética (resistencia a «lo rápido» del consumo y el ritmo de la sociedad «moderna»). Este concepto proviene sin duda de una filosofía rural contrapuesta a la violencia urbana: estabilidad emocional, tranquilidad eran los puntos neurálgicos. Este asunto de vendría una necesidad cultural en el universo, al menos en el espacio de la subjetividad. En Francia, Jean Dubuffet, teórico y artista del *art brut*, meditaría sobre esta tesis en un sentido bastante similar en cuanto a oposición a «lo moderno». Dubuffet había ideado el texto-discurso estético para que fuera advertido por el hombre común al salir de su trabajo, aquel que no tuviera «instrucción ni disposiciones particulares», porque ya *el otro* (que ostentaba el poder) se encontraba morbosamente condenado.

A partir de ahí y a través de sus ensayos define este arte como aquel que puede realizar «cualquiera» y «todos»: un artista *en bruto* (y no 'bruto') crea para espectadores también *en bruto*. Se trabaja a golpes intuitivos frente a las obras, no con el objetivo de negar la tradición, como hacían los llamados «cultos». Frente al elitismo de la representación de las vanguardias, estaría el arte verdadero (expresiones artísticas *amateurs*, locos, niños: quienes se sitúan al margen del arte). Era algo espontáneo, sencillo, una proyección pura del individuo. Dubuffet afirmaba como Feijóo, que todos poseemos directrices creativas que las normas sociales anulan, por esa razón ambos buscaban talentos *al margen* de lo instituido. Un arte agresivo contra los convencionalismos, también expresa una filosofía de la vida, una actitud ante la realidad, busca tipos de estrategias entre las que cuenta eludir la justificación de sus trabajos frente a los críticos. Sobre una filosofía semejante a la de Feijóo, el hijo de vinateros de El Havre se interesó en el movimiento de la vaca. En la obra *Cow with a Subtle Nose* (1954) percibiría la serenidad, el ordenamiento posible, la recuperación psicológica del hombre después de la guerra. Dubuffet disidió del surrealismo, deseaba encontrar la afectividad perdida en «los más puros», estos sentimientos debían ser reflejados en el arte como recuperación de *lo humano esencial*. Buscaba volver a la magia, al origen, era una persona inquieta. Cuando en 1966, Altmann propició su

3. Esta continuidad ha sido espontánea y tendente al descompromiso grupal, con la excepción de la llamada «escuela» dibujística de Aida Ida Morales (Zulueta, 1931), no hay otra propuesta consciente de legitimación del discurso rural como la de Feijóo.

encuentro con Feijóo, ambos se entusiasmaron, y tuvieron la seguridad de que su identificación sería definitiva.⁴

Resultaba comprensible –Altmann lo confiesa en su autobiografía– que él como artista emigrado, fuera capaz de valorar mejor a Dubuffet y su pensamiento contracultural, porque ya había aprendido antes con la naturaleza cubana; y sobre todo a través de la experiencia inventiva y del discurso revelador de los guajiros excluidos de Feijóo. De ahí que propiciara el encuentro entre ambos creadores.



Portada de la revista Signos No. 32 (Enero-Junio 1984), donde promovía la exposición Arte inventivo de Cuba, comisariada por Samuel Feijóo, en el Museo De Lausanne

4. Habían intercambiado correspondencia anteriormente. La primera carta de Dubuffet a Feijóo se encuentra en los archivos de la Fundación Dubuffet (París) y aparece fechada el 6 de abril de 1950. A partir de ese momento se desarrolla un proceso sistemático de intercambios y colaboraciones de gran provecho para las revistas fundadas por el líder cultural cubano y para los artistas asociados.

A pesar de la coincidencia de objetivos, Feijóo nunca quiso aceptar la comparación de sus hallazgos con los de Dubuffet en términos, digamos, clasificatorios. Ni surrealismo, ni arte bruto, decía haciendo hincapié en el detalle lingüístico, a fin de cuenta se trataba de realidades y culturas diferentes. Feijóo bosquejaría lejos de la normatividad una onto-poética desde la tradición campesina cubana y aunque no mostrara interés por teorizar sobre ello, las tesis están implícitas en sus obras, sobre todo en la mayor de ellas: Signos. Criatura indefinible aún (a la cual se necesitaba nombrar) fue concebida como autoliberación del ser, consecuencia de la herencia colonizadora insular; la poética de este grupo enraza en los fenómenos culturales periféricos, no siempre refleja lo hermoso y lo puro, también lo feo, cruel y grotesco de nuestra historia cimentada en la alteridad y los factores discriminatorios. A pesar de ello, un análisis de las similitudes entre los puntos de vista de Dubuffet y Feijóo, como bien ha insistido Altmann, debería considerarse algo *imprescindible*.

III

Antes de entrar en los códigos comunicativos propuestos por Signos, sería justo que se reivindicara primero al propio Feijóo y su antropología poética, como prefiero llamarle para diferenciarlo de la poética antropológica de Orígenes, adviértase que la inversión de términos da lugar a su prioridad en el orden epistemológico. Los estudios alrededor de la obra (poesía: Vitier, López Lemus; narrativa: Miret, Sergio Chaple; entre otros) han conveniado en cuanto a valor individual (el de esos géneros), pero son insuficientes porque no toman en cuenta el amplio espectro del autor de «Faz» –antólogo, animador cultural, folclorista, pintor, impresor, revistero–. Feijóo se mantuvo siempre *al margen*, cumpliendo con la tradición filosófica que concentra teoría-acción, decidió optar por la última. No sería la acción de las guerras del XIX y el XX, sino la de otra gesta de «no-violencia»; pero violencia, en fin, de la subalternidad y su empoderamiento a través de la manipulación del signo.

Cuando salimos al límite de su obra lírica parece insuficiente insistir en el «tema de la pobreza» (Saínz, *Historia de la literatura* II: 378) que motiva el tono profético y trascendental de Orígenes. No habría que hablar *de* la pobreza, sino *desde* la pobreza, en este caso el cambio semántico define el movimiento hacia un pensamiento antieurocéntrico más radical, vuelto hacia el humanismo que perdió su carga trascendente y que ha optado por la inclusividad, por relativizar los esquemas de representación. Se puede entonces hablar de una «poética de la memoria» o «poética de resistencia» que cede el paso a la memoria o la resistencia misma concretizada en ese núcleo antropológico, con jerarquía de la acción sobre la teoría, desde lo macro a lo micro, de la palabra a la imagen, del centro a la periferia, en una nueva concepción donde se relaciona historia, naturaleza y cultura.

Este movimiento abierto a la legitimación de los discursos de alteridad no parece haberse comprendido desde el orden antropológico, se mantiene frenado no solo ya por condiciones socioeconómicas que imposibilitan el adecuado entendimiento, sino además por un pensamiento inepto centralizador de poder. La lógica de enseñanza del *naturae magister* es su infinita *piEDAD*, no como concepto vacío y servil de la herencia católica, sino aquel del que hablara Octavio Paz, relacionándolo con el budismo, comportador de obligatividad en el contraste de sus ideas. Muchos miran con recelo la magnífica «Antología de la poesía cubana» (*Islas* 27) hecha por Feijóo, de naturaleza antijerárquica y comunitaria, donde junto a las figuras «canonizadas», aparecen el guajiro de Güüinar y la abuelita de Sancti Spíritus. Allí se preconiza ya una condena al discurso único, al proponer otros diálogos enriquecedores en el orden ético y estético. Se trataba de otorgarle voz y significado a los seres sin historia, a la mujer, al campesino. Hace algunos años reflexionaba con el santiaguero José Millet sobre lo subversivo que resulta hoy *ser tradicional*, o mejor, *saber ser tradicional*. Entre los impulsos que a diario gestionan su validación, persiste el inmovilismo mental y la existencia de nuevos estereotipos aparentemente renovadores; sin embargo ese movimiento de adentro hacia fuera, de lo individual a lo general, ha resultado

más complejo de lo que se esperaba. Los viejos modelos persisten y hasta sin querer contribuimos a refrendarlos.

Algunos consideran la elección de Feijóo dentro del tradicionalismo como parte de su congelamiento. Se hace evidente la tristeza del sanjuanero por la pérdida global de la cultura *folk*, de un núcleo simbólico que inevitablemente degeneraría. Pero, ¿acaso podemos hablar de una ausencia folk en nuestro país como existe en otras regiones del mundo?, ¿se ha perdido en su totalidad?, ¿en qué medida pervive dentro de lo urbano, en qué medida se complementa, se deteriora, se transfigura?

En la tradición insular de Signos (desde Las Villas) se palpa la libre creación de los sujetos en su heterogeneidad. Los mitos, tabúes del saber popular se reordenan más allá de convenciones impuestas por la sociedad consumista. Por eso –nos alertaba José Seoane, con respecto a las expresiones plásticas – no se trata de «pintar una vaca o un chivito», sino de romper modelos de (auto)discriminación, lo cual no se encuentra a veces en los motivos, sino en la actitud asumida por el artista. Aquí emergen zonas textuales cuyos rostros son la naturaleza marginalizada, variables de concienciación ecológica bastante difíciles de imaginar desde el canon monopolizador. Cuando pienso en la polémica sobre insularidad, me pregunto cómo podría existir fuera de la conciliación del ser con el paisaje, con la vegetación que históricamente ha invadido los espacios campestres hasta las ciudades a causa de continuos procesos migratorios. La educación ecologista no puede ser una moda repetitiva de los clisés occidentales; la naturaleza es psíquica porque la tradición simbólica existe en la memoria de la nación.

Hoy los esquemas trascendentes del discurso público obligan a tentar los límites, a flexibilizar los paradigmas morales. El exceso de consumo, sexo, soberbia –para Feijóo eran tabú– exhiben en la sociedad consecuencias perniciosas, mientras los códigos de comunicación cotidiana entre los individuos se hacen cada vez más irregulares. Hay que describir y semantizar los microprocesos, «educar para la diferencia» es una de las claves. La sensibili-

dad campesina se expresa en una poética de tradición persistente donde la complicidad rural-urbana refuncionaliza la herencia con una intención que debe comprenderse en lo pragmático.

Pocos se han ocupado de la preferencia de las islas por la identidad que se cultiva desde el hogar, debido al clima intenso, a la luz. El estereotipo de mujer «urbana» feminista, supuestamente liberada se privilegia más; las artesanías, los bordados, la intimidad de lo femenino cayeron en descrédito. Signos posee paradigmas creativos muy singularizados que defienden esta impronta: Myriam Dorta –alada, marina–; o el mundo espiritual de la memoria familiar en Aida Ida Morales.

No podríamos negar que los «populares» guardan con celo sus secretos, protegen a cualquier precio su matriz, como diría el argentino Colombres. A cada contacto surgen veladuras, máscaras para sus iconos simplificadores. Tampoco se establecen jerarquías ni protagonismos entre ellos, por eso cada uno se convierte en actor que puede hablar por los que ya no están.

Ahora nos queda cierta angustia: ¿Qué pasará con Signos en la época post-fundadora? ¿Cuál ha sido su caprichoso misterio que no pacta con lo masivo, inadherente a lo institucional? Después de constituirse en la práctica cultural isleña de mayor alcance en cuanto a rebeldía contra más de dos siglos de desrularización, parece haber finalizado su ciclo de vida. O tal vez esté mutando en soledad, mientras tanto, sigamos escuchando su corazón.