

EL PRIMER PROYECTO OFICIAL DE PINTURA MURAL EN CUBA

Meykén Barreto y Verónica Sedano

Durante la década del treinta en el contexto socio-político cubano existe un efervescente movimiento social de sentido nacionalista como reacción ante las insatisfacciones y frustraciones de las masas con respecto a los gobiernos neocoloniales. Este movimiento, encabezado por la intelectualidad cubana y que va haciéndose más fuerte cada vez, supone una agudización de las confrontaciones y contradicciones entre las clases.

Evidentemente estos procesos repercuten en la creación artística: un grupo de creadores se lanza a la búsqueda de nuevas formas de expresión, plasmando en sus obras un profundo carácter nacionalista que se opone al gusto burgués y a los intentos de penetración de patrones culturales norteamericanos. Esto presupone, además de las connotaciones conceptuales, una necesidad de renovación estética en el plano formal. De este modo se enfrentan a la posición acadé-

mica imperante a partir de propuestas novedosas que se basan esencialmente en las vanguardias europeas y en la pintura mural mexicana, cuyo sentido autóctono y de proyección social se adecuaba a las necesidades expresivas de estos artistas cubanos, conocidos como *los modernos*.

Así, se produce un interés por abordar la pintura mural de modo diferente a como se había trabajado durante los primeros años republicanos –cargados de vacíos códigos neoclásicos y temas alegóricos–, focalizando básicamente intereses e inquietudes sociales.

Por supuesto, este propósito encontró un sinnúmero de obstáculos entre los que podríamos mencionar la utilización de los códigos eclécticos e historicistas en la arquitectura de la época –lo cual no ofrecía un vehículo apropiado para la pintura mural– y la manifiesta posición antagónica de la vanguardia cubana respecto al

gusto oficial y al gobierno republicano. Por otra parte, la técnica del fresco apenas era conocida en Cuba y *los modernos* confrontaron problemas con la aplicación de esta. En fin, la mayoría de los escasos proyectos concebidos para el desarrollo de pintura mural, no llegaron a concretarse.

Este complejo panorama evidencia la marcada importancia que tuvo la realización del Primer Proyecto Oficial de Pintura Mural en nuestro país, a cargo del cual se encontraba el doctor José Luciano Franco, miembro del Departamento de Cultura de La Habana, conjuntamente con el alcalde Beruff Mendieta. Este proyecto cuyos protagonistas eran —por supuesto— *los modernos*, se realizó en la Escuela de Becados “General José Miguel Gómez”, hoy Instituto Tecnológico “Hermanos Gómez”, sito en el actual Municipio de Diez de Octubre, ciudad de La Habana. El lugar escogido, además de ofrecer propicias aulas y salones, acentuaba la connotación social de dicha experiencia, pues esta era una institución creada para niños sin recursos económicos. De este modo, con el único presupuesto de mil quinientos pesos, *los modernos* emprendieron la fascinante tarea en agosto de 1937, para culminarla hacia septiembre del mismo año. El plan fue llevado a cabo sobre la base de una total liber-

tad de ejecución y de métodos a emplear, resultando una forma más de la encarnizada lucha contra el Academicismo. El saldo final de esta experiencia fueron once murales cuyo punto de unión reside en el interés por abordar temas sociales de carácter nacional. Para ello, se apoyan también en motivos históricos y políticos de la realidad cubana. Desde el punto de vista formal los pintores trabajaron a partir de un lenguaje contemporáneo y bien particular en cada caso, predominando el uso de la figuración, sólo en el caso de Amelia Peláez se observa un estilo muy vinculado con la abstracción.

Este acontecimiento en la Escuela de Becados “General José Miguel Gómez” tuvo una gran repercusión a escala nacional, de forma tal que las principales publicaciones periódicas de la época: *El mundo*, *Selecta*, *Carteles*, etc., dieron seguimiento del suceso y fueron portadoras de los elogios de muchos entendidos.

Así, el 4 de octubre de 1937 con la inauguración del curso escolar de este centro, se exhibieron por primera vez las pinturas murales realizadas por: Alberto Peña, *La llamada del ideal*; Amelia Peláez, *Sin título*; Heriberto Portell Vilá, *Descubrimiento, colonización y primera esclavitud* y *Piratas, dominación inglesa y segunda esclavitud*; José Hernández Cárdenas, *Descanso en*



Amelia Peláez. *Sin título*. Detalle
Instituto Tecnológico "Hermanos Gómez",
La Habana, Cuba, 1937.



Heriberto Portell Vilá
*Descubrimiento, colonización y primera esclavitud y Piratas,
dominación inglesa y segunda esclavitud.*
Instituto Tecnológico "Hermanos Gómez",
La Habana, Cuba, 1937.



Romero Arciaga.
Martí y los niños o *La voz del Apóstol*.
Instituto Tecnológico "Hermanos Gómez",
La Habana, Cuba, 1937.

la fábrica; Gabriel Castaño, *Las dos escuelas*; Romero Arciaga, *Martí y los niños*; Víctor Manuel García, *El parque*; Roldán Capaz, *La agricultura*; Fidelio Ponce, *Fin de curso*; Carlos Enríquez, *La invasión* y Ángel Velasco, *El esclavo liberado por la cultura*; miembros todos de la Sociedad de Artistas Modernos.

Posteriormente estas obras, muchas de las cuales devenían seria denuncia al régimen, se convirtieron en una presencia molesta para la burguesía y los políticos de la época. Por eso se piensa que estos decidieron borrar aquellas imágenes de las paredes del centro esco-

lar cubriéndolas con pintura, lo que determinó que tiempo después al modificarse el inmueble, algunas paredes se derribaran llevándose con ellas varios de los murales.

No fue hasta la década del ochenta que, bajo el gobierno revolucionario, se decidió hacer un trabajo de rescate y restauración, pero sólo se pudieron recuperar cinco obras de las once originales: *Martí y los niños*, *Descanso en la fábrica*, *El parque*, *La agricultura*, *Descubrimiento, colonización y primera esclavitud* y *Piratas, dominación inglesa y segunda esclavitud*. Esto constituyó una sustancial pérdida para el arte cubano,

ya que el desarrollo del muralismo en Cuba no maduró como movimiento; de ahí la importancia de los ejemplos puntuales que existen.

La llamada del ideal, de Alberto Peña y Aranguren, se encontraba en el antiguo despacho de la dirección. Para su elaboración Peñita empleó la técnica del fresco en seco, a base de una resina sintética que la había recomendado David Alfaro Siqueiros. Aunque el mural actualmente no existe ha quedado testimonio gráfico en publicaciones de la época. Esta obra mostraba, cómo los ideales martianos fueron trascendentales para la lucha independentista de 1895, de ahí que la cabeza del Apóstol apareciera representada con grandes dimensiones en el centro de la composición, dominándola. Además, a ambos lados del Maestro, se sitúan varios mambises entre los que se distingue Juan Gualberto Gómez, representante de la intelectualidad y la dirigencia revolucionaria cubana. En un plano más bajo, gente de pueblo testimonia de diferentes maneras su rebeldía y capacidad de sacrificio. Este último grupo compacto, evidencia la importancia del factor unidad en nuestra lucha emancipadora: aporte medular del pensamiento martiano a la causa cubana.

En el aspecto formal sobresale el tratamiento de volumen de los cuerpos, situados todos sobre un

fondo oscuro, a partir del fuerte contraste entre luces y sombras, que junto a las formas redondeadas, dibuja una anatomía corpulenta que remeda los cuerpos del Muralismo Mexicano.

De la reconocida pintora Amelia Peláez también existe un mural en el centro escolar. En esta ocasión es un panel rectangular de 2 m de alto y 3.78 m de ancho. La técnica utilizada fue la de pintura al temple. La pieza es un exponente más del peculiar estilo de la artista. El lenguaje empleado evidencia la influencia del cubismo, donde un mundo de líneas rectas y onduladas, de formas curvas y geométricas, se funden, entrelazan y transparentan creando un dinamismo intrínseco. En la composición se adivinan un rostro femenino, un capitel y losas blancas y negras que parecen conformar un piso, subrayando –con los dos últimos elementos– características específicas de la arquitectura cubana. Predominan el negro, carmelita y gris en diferentes gradaciones. En fin, es indudable que la obra demuestra una comunión entre la vanguardia europea y la proyección social del arte mexicano, en aras de crear un lenguaje contemporáneo y propio, como vehículo para plasmar contenidos de raíces nacionales. Esta es pues, una artista inmersa en la lucha contra el academicismo e interesada en

motivos cubanos, a pesar de no trabajar con un lenguaje figurativo y de no reflejar en sus obras una directa oposición de tipo social o política. Afortunadamente esta obra se conserva.

Otro de los murales de este proyecto es el realizado por Heriberto Portell Vilá. De 1.82 m de alto y 9.63 m de ancho, fue realizado con la técnica del temple. La pieza es un díptico rectangular que ocupa dos segmentos de la pared, los cuales se unen formando una esquina. Se titula *Descubrimiento, colonización y primera esclavitud y Piratas, dominación inglesa y segunda esclavitud*. Como ilustra su título, la obra representa diferentes etapas del sometimiento de nuestro país. La primera parte narra la llegada de los conquistadores y la consiguiente explotación indígena a través de una sucesión de escenas. El otro capítulo describe la toma de La Habana por los ingleses y los ataques de piratas; seguidamente se nos presenta una escena de esclavitud, ahora durante la colonia. Finalmente, un grupo de trabajadores de diferentes sectores, principalmente campesinos y obreros, mantienen una actitud de protesta. Esta última acción era reflejo de la situación que vivía el país en aquel momento.

Desde el punto de vista formal no constituye una copia académica del referente real, sino

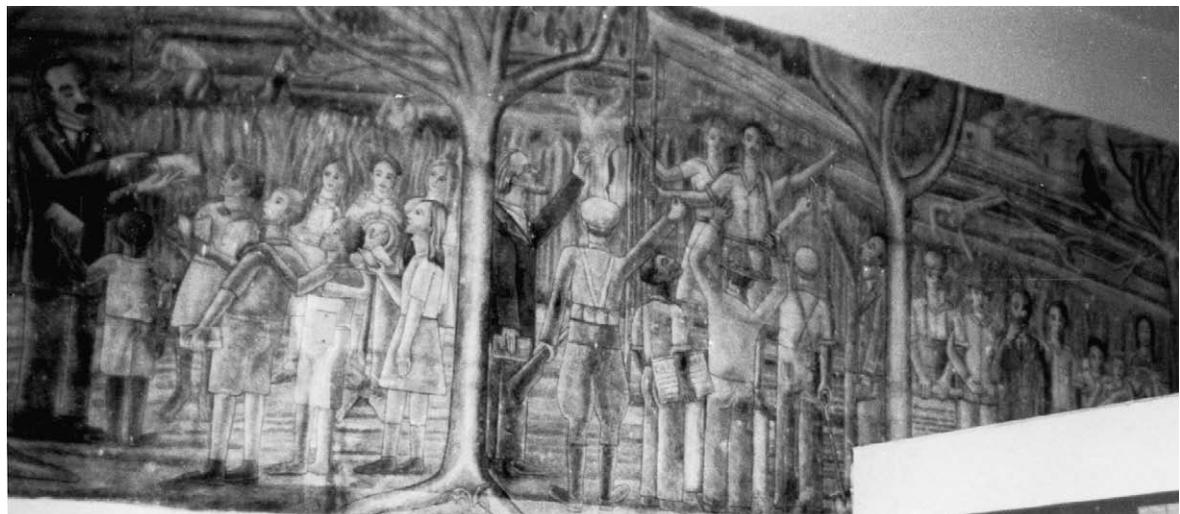
que trabaja las formas con libertad, de modo que las figuras resultan algo caricaturescas y hasta ingenuas en su concepción anatómica; tampoco la perspectiva y el volumen son tratados de manera realista. En cuanto a los colores estos son intensos y predomina una clave alta de valores. Su contenido deviene en contestatario y mordaz crítica, evidenciando una posición de compromiso social. Actualmente el mural se conserva en buenas condiciones.

Descanso en la fábrica se realizó siguiendo la misma técnica utilizada por Alberto Peña, pintura al fresco en seco. Se encontraba ubicado en el pasillo que conducía al Salón de Actos. El mural grafica una escena de descanso –luego de una jornada laboral– que se desarrolla en el exterior de una fábrica, probablemente rural.

Los personajes, seis en total, se identifican claramente como obreros. Estos adoptan, sentados sobre la hierba, diferentes posiciones y actitudes relajadas.

El tratamiento formal de las figuras, en cuanto al modelado del cuerpo y a los rasgos del rostro, evoca al indigenismo: cuerpos robustos, formas redondeadas y cabellos negros. Emplea una línea gruesa y fluida.

Hernández Cárdenas asume la problemática social del obrero, convirtiéndolo en el protagonista



Detalle.

de la obra, algo verdaderamente chocante para la clase en el poder. El conjunto en general es estático y más bien bucólico.

Otra vez las ideas de José Martí aparecen representadas, esta vez en el mural de Romero Arciaga *Martí y los niños*. Este es un tríptico pintado al fresco que se halla situado en la actual Oficina de Personal del Instituto y cuyas medidas son 2.40 m de alto y 5.20 m de largo. Aquí la preocupación en el orden de las conquistas sociales es clara y se convierte en voz acusante.

Las tres partes de que consta el mural se dividen a partir de cuatro árboles y entre cada uno de ellos se desarrolla una escena diferente; pero todas se unifican mediante el paisaje del fondo, que

muestra un entorno campestre. En la primera escena Martí aparece educando a un grupo de niños pobres de diferentes razas; detrás los campesinos siembran. En el segundo episodio, los que antes fueron alumnos hoy enseñan las doctrinas del Maestro a personas de diversos sectores sociales, mientras sostienen en sus manos dos banderas que rezan *Paz y Justicia Social*; en el plano posterior una mestiza regresa del campo con un cesto en el que “recogió los frutos”, lo que evidencia el carácter simbólico de las escenas que acontecen en los últimos planos.

Por último, aparecen hombres tomados de las manos y sobresale un panfleto que dice: “Unidos Luchemos Por la Paz. Bombardeos



Detalle.

Aéreos. Niños Mujeres y Hom-
bres mueren en la guerra. Escuelas
Museos y Bibliotecas son destru-
idos. La Paz y el Trabajo se logran
mediante la cultura”.

Es esta una exaltación del
patrotismo y de los ideales martia-
nos, en la que los sectores sociales
más explotados tienen indiscutible
protagonismo. Su estructura sigue
una evolución lógica, reflejando
cómo un pueblo oprimido que se
instruye desde edades tempranas
en las ideas humanistas emancipa-
doras, es capaz de luchar por los
derechos que le son propios. A su
vez condena a la clase opresora
que ostenta el poder.

El mural se conserva en bue-
nas condiciones pese a que algu-
nas gotas de pintura han dañado
su superficie.

El parque, de Víctor Manuel
García es un mural realizado al
óleo. Este tiene forma rectangular
y mide 1.50 m de alto por 1 m
de ancho. El autor trabaja con un
lenguaje sencillo, sereno, donde
se le otorga gran importancia a
la línea firme y clara que junto a
otros elementos logra una obra
de evidente delicadeza. Independ-
ientemente de este factor, el len-
guaje utilizado por Víctor Manuel
descarta la pintura del natural y
se opone al academicismo. Los



Detalle.

colores que predominan en la composición son el naranja, el verde y el azul. En la obra se ha plasmado una escena cotidiana: en un parque varias personas se distraen de diversas maneras. La fisonomía femenina típica de las creaciones del pintor –que es eco del indigenismo– se evidencia claramente: ojos almendrados, pelo largo, rasgos más bien indios. La atmósfera de la pieza es de tranquilidad y armonía, pareciera que este mural no transmite directamente una preocupación social; pero muchos estudiosos afirman que ella radica precisamente en el mundo de estabilidad ideal que el artista crea como contraposición del real. Además, el estilo tan singular del creador, el tratamiento de las figuras y el simple hecho de haberse insertado en este proyecto, hacen de la obra una pieza significativa.

El parque también se conserva pero ha sido notablemente afectado, incluso existen figuras que apenas se distinguen.

La agricultura o Motivos cubanos de Manuel de la Luz Roldán Capaz es una pieza de 3 m de alto por 7 m de ancho, ocupando todo el largo de una pared. Esta fue realizada mediante la técnica de pintura al fresco. La obra nos ofrece dos escenas agrícolas. La primera muestra un platanal donde un hombre agachado reco-

ge plátanos mientras una mujer traslada una cesta llena de frutas. En la escena siguiente se describe un cañaveral en el que varios hombres se dedican a diferentes funciones como corte, recogida y carga de la caña, dirigidos por un mayoral. Esta es, sin duda alguna, una obra de profunda proyección social, pues representa a la clase campesina históricamente oprimida por los poderosos. Así, al tomar como protagonistas a estos personajes, se convierte en denuncia de la situación pésima a la que, desde todo punto de vista, estaba sometida esta clase en nuestro país, adquiriendo un matiz patriótico y hasta revolucionario.

Formalmente se trabaja un lenguaje moderno, digamos que no se regodea en posiciones anatómicas o en otras formas existentes en la obra. Sus figuras son generalmente de extremidades fuertes y desarrolladas, siguiendo un mismo patrón tipológico.

El mural se conserva actualmente, aunque los colores se han alterado a pesar de la restauración.

Fin de curso fue pintado al óleo por Fidelio Ponce. Su ubicación exacta se desconoce, pues la obra actualmente no existe y la bibliografía no la recoge. Ponce pintó, quizás por primera vez, bajo la corriente de compromiso vernáculo que movió a los participantes en este proyecto. Su gran panel rectangular



Víctor Manuel García.
El parque.
Instituto Tecnológico "Hermanos Gómez",
La Habana, Cuba, 1937.

representaba una maestra rural con sus alumnas durante el reparto de premios que era costumbre realizar al concluir cada año. En la composición, enmarcada por una cortina a cada lado, siete muchachas vestidas con extrema sencillez esperan por los premios que la maestra tiene en la mesa; al fondo, sobre la pendiente de una colina se observan hierbecillas y escuálidos arbustos.

El estilo de Fidelio Ponce, muy apegado al expresionismo, hace de estos personajes seres fantasmagóricos que parecen manifestar una angustia vaga, una soledad peculiar; reforzada por el raquíto entorno, que quizá evoca la miseria misma. Sobresale su acostumbrado empastado y la utilización de tonos sienas, así como el intenso claroscuro que da volumen a los cuerpos.

La pared de uno de los dormitorios fue el lugar escogido por Carlos Enríquez para *La invasión*. Con un largo de 12 m y pintado al fresco, este mural era portador del característico estilo de su autor: alucinantes efectos de transparencias y líricos colores producto de una apropiación emocional, de la que resulta una creación eminentemente subjetiva y cargada de dinamismo. De esta forma Carlos Enríquez describe la invasión de Oriente a Occidente, que dirigiera el General Antonio Maceo durante la Guerra de 1895 contra el colonialismo español y

que extendió la batalla a todo el país. Así, una profusión de figuras se unen y entrelazan de modo que componen una especie de caos o torbellino, en el que apenas se distinguen partes de caballos y seres humanos que se confunden en frenéticos escorzos; por ello, resulta casi imposible definir con precisión la cantidad de figuras y la lógica en que estas se ubican. Como dato curioso, la literatura recoge que las caras de los españoles representan a figuras destacadas del partido reaccionario y de corte fascista, denominado ABC.

Lamentablemente las obras de Ángelo Velasco y Gabriel Castaño fueron destruidas y no se conservan testimonios visuales o escritos que permitan hacer un estudio de las mismas. Los ejemplos que existen actualmente son custodiados por la dirección del Instituto Politécnico "Hermanos Gómez".

En fin, este Primer Proyecto Oficial de Pintura Mural en Cuba, resultó de trascendental importancia en el contexto del arte cubano de la época, sobre todo por el compromiso social que conllevó. La obra, además, núcleo a figuras de primera línea de la vanguardia cubana. Esta empresa, surgida en una situación política y tradición diferentes, no devino copia vacía del arte mexicano gracias al eminente sentido nacionalista y autóctono que portaba.