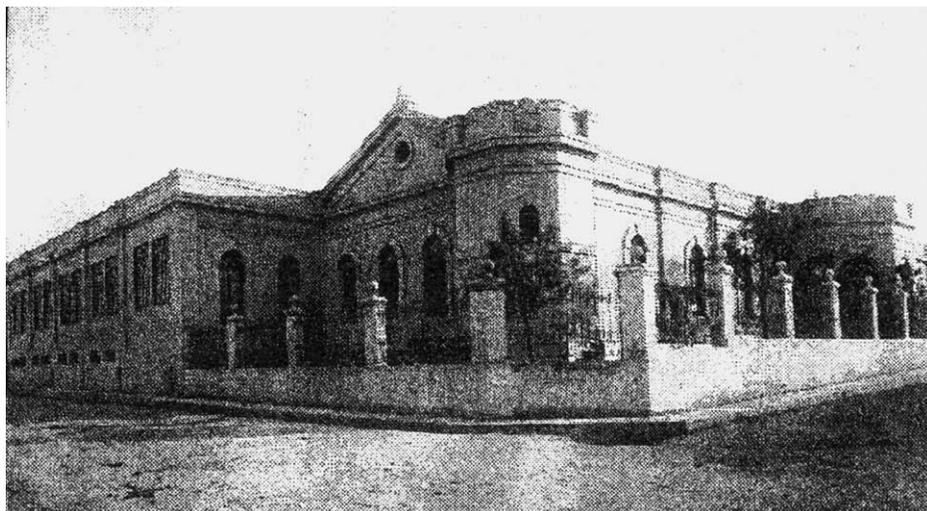


UNA GALERÍA ABIERTA Y POPULAR

Roberto Ávalos Machado

De acuerdo con la ley para la fundación de las escuelas de formación de maestros, aprobada el 16 de marzo de 1915, que preveía la creación de una red de este tipo de centros en el país en el plazo de dos años, el 21 de octubre de 1916 se inauguró la

Escuela Normal de Santa Clara. Las fotografías del acto inaugural, publicadas en la revista *Cuba Pedagógica* del 30 de noviembre de ese año, registran las características fundamentales del edificio que todavía hoy encontramos en él. En ese lugar existió



Escuela Normal para Maestros de Santa Clara, Cuba.
ca. 1927.

una fortificación española levantada a finales del siglo XIX, de la que se conservan las garitas de vigilancia a ambos extremos de la fachada principal, la distribución espacial en torno a un patio central y los elementos estructurales determinantes del aspecto masivo de la edificación.

En la década del treinta, cuando la polarización de ideas alcanzó los límites de una situación revolucionaria, la Escuela Normal, cerró sus puertas como otros tantos centros de la provincia y el país. A la caída de Gerardo Machado se reiniciaron las clases y el Ala Izquierda Estudiantil exigió y logró la depuración del profesorado y la creación de una junta de gobierno con la participación de los estudiantes, quienes fiscalizaron los exámenes de ingreso y la confección de los escalafones dándole honradez a este proceso. María Josefa Vidaurreta (Pepilla), esposa de Juan Marinello, fue elegida directora del plantel por el voto popular de los educandos, por lo que un grupo de intelectuales revolucionarios accedieron a formar parte del claustro, entre ellos: Gaspar Jorge García Galló, Rafael Octavio Pedraza, Joaquín Fermoselle, Domingo Ravenet, Emilio Ballagas y Ernesto González Puig.

Coincidían también otras fuerzas políticas opuestas a este núcleo progresista amparadas por organizaciones católicas y el ABC.

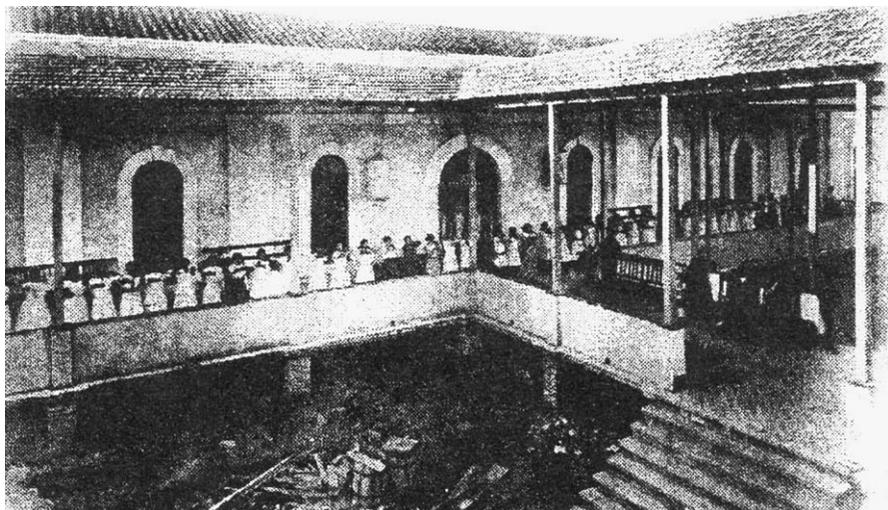
Hasta bien avanzada la década se mantuvieron los tensos enfrentamientos entre las tendencias revolucionarias y las conservadoras en un ambiente poco favorable al progreso —como apuntara García Galló—,¹ en el cual se produjo lo que él calificara de verdadero fenómeno: la realización de las pinturas al fresco en la Escuela Normal para Maestros de Santa Clara. Raquel Ramírez Corría, esposa de Domingo Ravenet, precisó:

Todo empezó cuando Juan Marinello fue a visitarnos para proponer a Ravenet una cátedra de Dibujo y Modelado en dicha Escuela Normal [...] Ravenet aceptó y fuimos a residir a aquella ciudad, en la casa de huéspedes -muy buena por cierto- del señor Pernas, donde ya vivían Gaspar Jorge García Galló y Emilio Ballagas. Allí, en Santa Clara, fue donde Ravenet concibió la idea de pintar los muros de la normal.²

El proyecto muralístico de Ravenet no carecía de atractivos para los artistas que desde la primera Exposición de Arte Nuevo en 1927, intentaban renovar el lenguaje plástico en busca de las cla-

¹Gaspar Jorge García Galló: cit. por Jorge Seoane Gallo, *Eduardo Abela. Cerca del cerco*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 322.

²Raquel Ramírez Corría: cit. por Jorge Seoane Gallo, *op. cit.*, p. 325.



Patio de la Normal para Maestros de Santa Clara ca. 1937.

ves de la cubanidad en la pintura. La técnica del fresco favorecía la experimentación por su escasa utilización en el ámbito nacional, reservándose su uso para los académicos a través de encargos puntuales; para los llamados *modernos*, la idea misma de desplazarse hacia el interior del país pudo provocar el interés por las oportunidades que podían derivarse en una plaza desierta en lo tocante a las artes plásticas. Pero también, dadas las condicionantes específicas de la ciudad de Santa Clara, desactivada como centro generador de una cultura visual, el enfrentamiento con los resabios de las codificaciones de Bellas Artes, sublimadas en las decoraciones del teatro La Caridad,³ sería aún más tenso que en la capital, trasladándose el

conflicto más allá de lo puramente estético adquiriendo un tono político.

Ravenet viajó a La Habana y le propuso a Eduardo Abela y los orientadores de su Estudio Libre de Pintura y Escultura la ejecución del proyecto muralístico, esto posibilitaría la irradiación de la vanguardia cubana de su centro en La Habana a una ciudad de provincia, pero además, trasladar el método de enseñanza aplicado en el Estudio Libre a un nuevo espacio. La receptividad ante la convocatoria estimuló la cohesión de los creadores para dar respuesta a

³El teatro La Caridad, construido en 1885, presenta decoraciones murales realizadas en óleo sobre tela por el pintor español de origen filipino Camilo Salaya.



Vista actual de la Escuela "Viet Nam Heroico", Antigua Normal para Maestros de Santa Clara.

objetivos concretos, posiblemente no programados, pero latentes en el devenir de las acciones renovadoras de la plástica cubana desde 1927. Una de las aspiraciones de entonces era el regreso a las emociones y al humanismo en la pintura, como en los frescos de Diego Rivera, según la valoración ofrecida por Martín Casanovas en una de las directrices de la *Revista de Avance* el 15 de mayo de 1927.⁴ Diez años después, la vanguardia cubana tuvo la oportunidad de realizar murales al fresco y reorientar sus inquietudes de lo estético a lo social.

Contribuyó al proyecto la capacidad movilizadora de Eduardo Abela, en torno a él se nucleaba el círculo vanguardista en su ya citado Estudio Libre, donde confluían las promociones de 1927 y una de recién aparición encabezada por

Mariano Rodríguez y René Portocarrero. Ravenet obtuvo la colaboración gratuita de estos creadores y, suponemos, le fue más fácil acudir a un grupo de artistas agrupados en un espacio —las barracas donde tenían lugar las sesiones del Estudio Libre— que intentar aunar voluntades alejadas de este vórtice renovador.

La gestión promotora de Ravenet cubrió todos los detalles, albergó a los artistas procedentes de La Habana en la misma pensión donde residía junto a su esposa, consiguió del Gobierno Provincial una pequeña suma de dinero para sufragar los gastos de alojamiento y materiales y del Instituto de Segunda Enseñanza el préstamo

⁴Vid. Martín Casanovas, "Nuevos rumbos. La exposición de '1927'", *Revista de Avance*, La Habana, Ediciones Unión, 1972, p. 20.

de un albañil, Jacobo Martí, al que llamaron “el fresquista” y en gesto admirable le instaron a que colocara su firma en cada uno de los murales. Durante dos semanas en noviembre de 1937 se realizaron los murales.

El proyecto muralístico de la Normal de Santa Clara contaba con 15 frescos y una escultura, situados en los corredores del patio central y un mural en el pórtico de acceso al edificio. La escultura titulada *Los sentidos* fue realizada por Alfredo Lozano y se colocó en el centro del patio pero los desniveles entre éste y las galerías donde estaban los murales impedía una correcta integración al conjunto.

Los murales de González Puig, Ravenet y Abela, los dos primeros hoy desaparecidos, estaban referidos al eje axial determinante

de la simetría del inmueble, que se iniciaba en el pórtico delantero antecedido por una escalinata, donde lógicamente se encuentra el acceso principal a la escuela, enmarcado en un vano de generosas proporciones rematado por un arco de medio punto, este se repite en el paso del zaguán a uno de los corredores del patio y al centro de la crujía posterior. Por lo tanto, los muros empleados por estos artistas poseen características casi idénticas, a diferencia de los restantes participantes, emplearon toda la superficie del paño de piso a techo de 4 metros de altura y subordinaron sus composiciones al vano central ya descrito.

Ernesto González Puig recurrió a alegorizaciones en su mural titulado *Los estudios*: “una alumna practicaba sentada al piano; un



Patio de la Escuela “Viet Nam Heroico”.



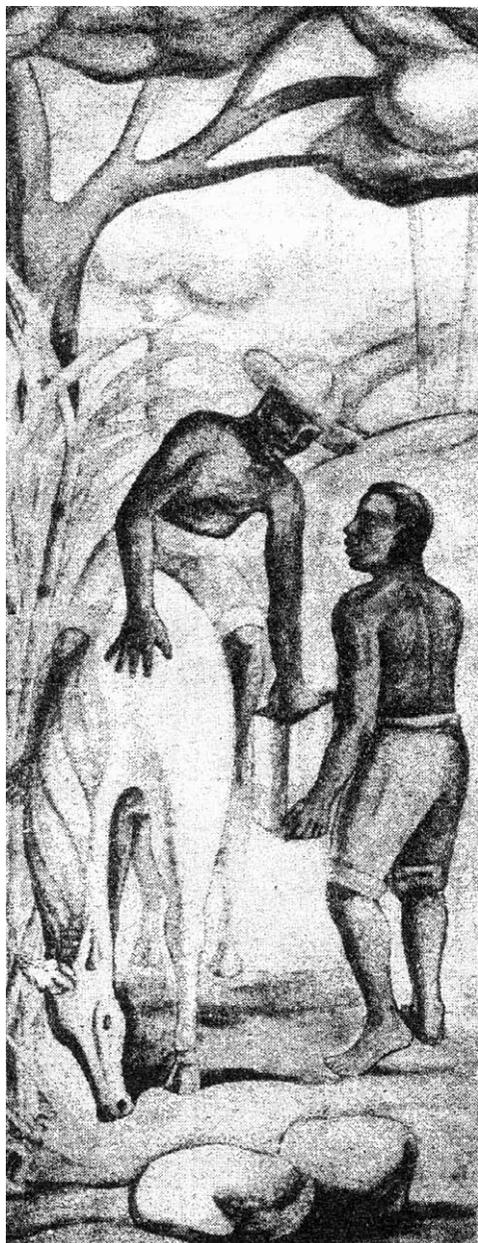
Ernesto González Puig.
Los estudios. Detalle (destruido)

estudiante leía un libro, un profesor daba una clase de geometría tras una mesa rodeado por sus alumnos".⁵ Confesó que como novato le había tocado el peor lugar en la fachada principal a la vista de todos los que por allí pasaban.⁶ Organizó sus figuras a partir de líneas verticales alineadas a lo largo de la puerta, lo que permite apreciar cierta continuidad entre las partes, una distri-

bución similar fue empleada por Ravenet en el muro que comunica el zaguán con el patio, mientras que Abela utilizó franjas horizontales en su paño al centro de la crujía posterior. En todos los casos la parte superior del arco fue organizada

⁵Ernesto González Puig: cit. por José Seoane Gallo, *op. cit.*, p. 326.

⁶*Ídem.*



Domingo Ravenet.
La siembra. Detalle (destruido)

como elemento de enlace entre uno y otro lado del mural.

En *La siembra* Ravenet contrapone las figuras de los campesinos a la del mayoral, situadas a ambos extremos de su obra. En *La conquista* o *El último siboney*, como también se le conoce, Abela acude al tema histórico con sutiles ironías, en el rostro de uno de los conquistadores retoma su célebre personaje de El Bobo, aunque en un autógrafo que le otorgara a una de las alumnas participantes en el proyecto, sitúa en la cara del indio a El Bobo.

En la galería oeste del patio —la fachada principal de la edificación está orientada al norte—, a la que llamamos de los maestros, se encuentran sucesivamente los murales de Jorge Arche, *El huracán*; Amelia Peláez, *Las escolares*; René Portocarrero, *La familia* y posiblemente el de Mariano Rodríguez, *Educación sexual*, hoy desaparecido⁷. Su disposición nos recuerda más una sala de exhibiciones que un conjunto mural, las obras ocupan la parte central del muro entre puertas y ventanas, delimitadas por la parte inferior y superior por las dimensiones del vano. Las composiciones están referidas al cuadro, a su lógica interna según esquemas habituales

⁷El único espacio disponible para un mural se encuentra en esa zona, cerca del paño empleado por René Portocarrero.



Eduardo Abela.
La conquista.



Amelia
Peláez.
Las escolares.



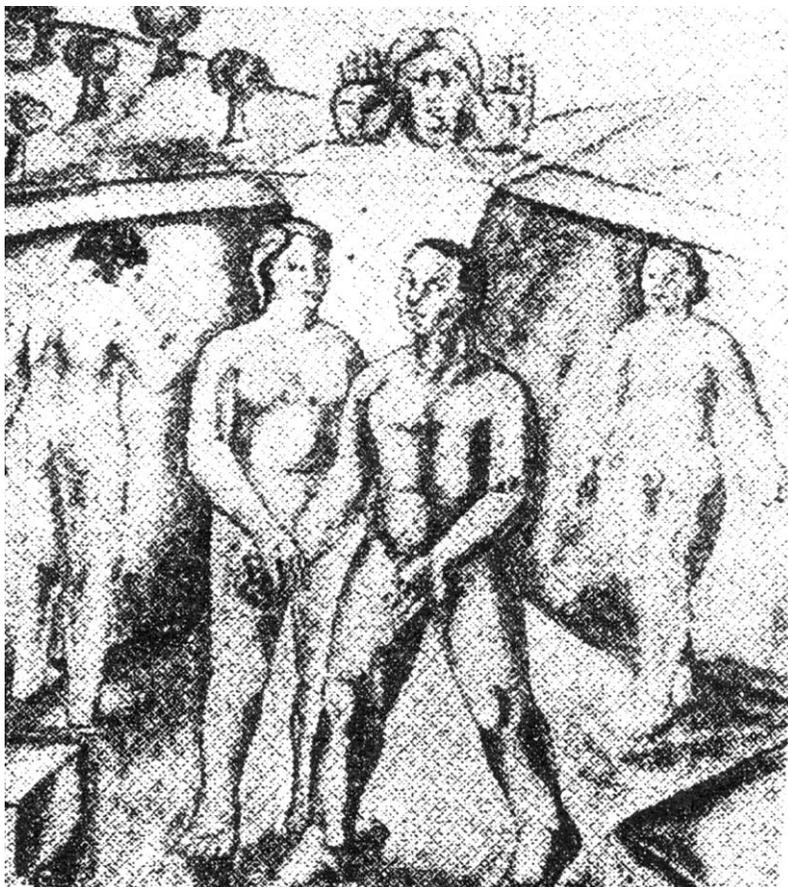
René Portocarrero.
La familia.

en la pintura de caballete; equilibrio radial en Arche, diagonales y horizontales en Amelia, estructura piramidal y espiral renacentista en Portocarrero y equilibrio axial en

Mariano. Los temas empleados por estos artistas se sitúan en diversos aspectos de la sociedad: Arche trata el desamparo del campesino, Amelia la incorporación de la mujer al estudio y el trabajo sin barreras de raza, Portocarrero la necesidad de llevar la instrucción a los campos y Mariano la educación sexual en los adolescentes. González Puig afirmó que cada cual había elegido su propio tema y el lugar donde realizaría su mural,⁸ pero no deja de llamarnos la atención, el hecho de que se alinearan en una misma galería a los artistas mencionados en contraposición a la galería este donde se realizaron los murales por alumnos de la Normal.

En esta última los espacios disponibles son más pequeños pero existe un mayor número de ellos, el ritmo de vanos es más acelerado y el nivel del piso con respecto al patio es más alto, de manera que los murales de los estudiantes de la Normal seleccionados para participar en la experiencia, si se observan atentamente descubriremos en ellos rectificaciones en el dibujo y alguna que otra inserción de otra mano. No obstante reflejan el universo de lo popular por la frescura que emana de sus trazos y temas, de los cuales podemos tener una idea por los títulos:

⁸Ernesto González Puig: cit. por José Seoane Gallo, *op. cit.*, p. 326.



Mariano
Rodríguez.
*Educación
sexual.*
(destruido)

La niña en el camino, La vaquita y el ternero, La Vega, Paisaje campesino, La lavandera, El jinete hasta sumar nueve obras. Estos murales constituyen también un valioso ejemplo del método de la enseñanza puesto en práctica por el Estudio Libre dirigido a desarrollar las habilidades que el educando traía consigo sin intervenir demasiado en sus capacidades, de ahí que a sus profesores se les llamara orientadores.

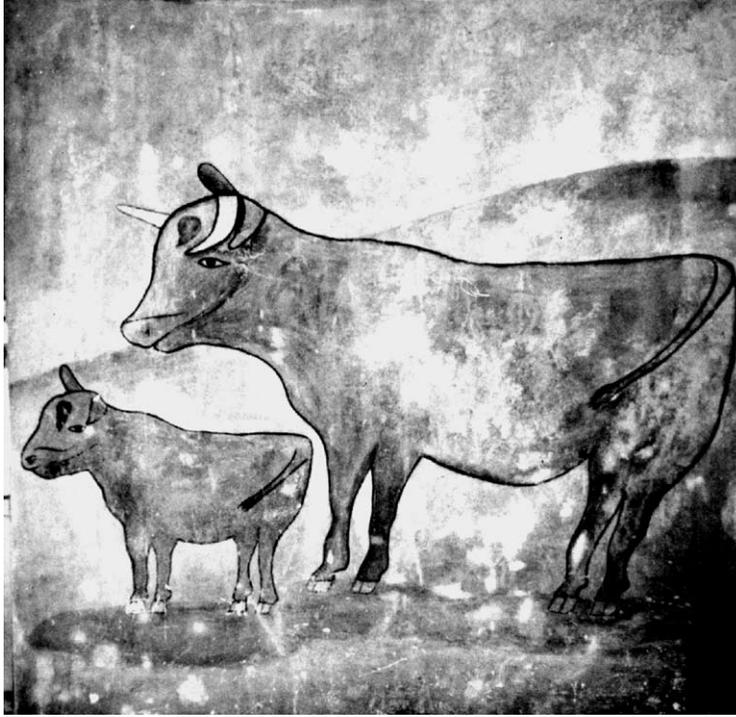
El 5 de diciembre de 1937 se inauguró el conjunto de murales de la Normal de Maestros de Santa Clara con la presencia del entonces secretario de educación en el país y otros altos funcionarios de la provincia y la nación. La prensa recogió este acontecimiento con sinceras alabanzas, pero la reacción también se hizo notar: La ciudad no estaba preparada para recibir propuestas como estas, las



Pastora Ramírez.
La niña en el camino.

razones para el escándalo hay que buscarlas en la desinformación reinante y en la puja de las tendencias políticas latentes en el propio plantel. El ascenso paulatino de la derecha propició que los intelectuales progresistas reunidos en el claus-

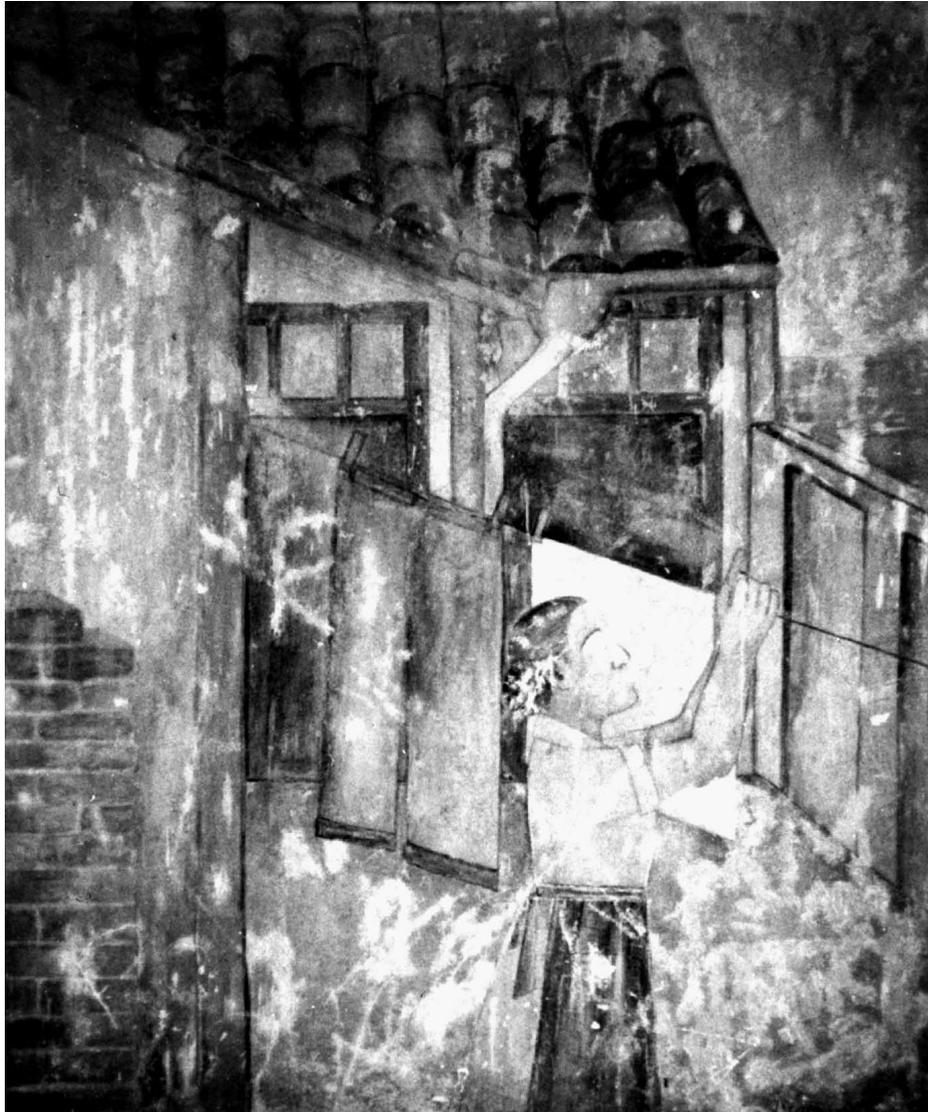
tro lo abandonaran pocos años después de realizados los murales y en 1948, un director de apellido Smith ordenó la demolición de las obras de González Puig, Ravenet y Mariano. La escultura de Lozano sufrió igual suerte. "Es un daño que



Anónimo.
*La vaquita
y el ternero.*



Guillermina Quevedo.
Campesino pensativo.



Donaida Felipe.
La lavandera.

alcanza y avergüenza a todos los cubanos”, dictaminó un periodista en la revista *Carteles* del 26 de marzo de ese año.

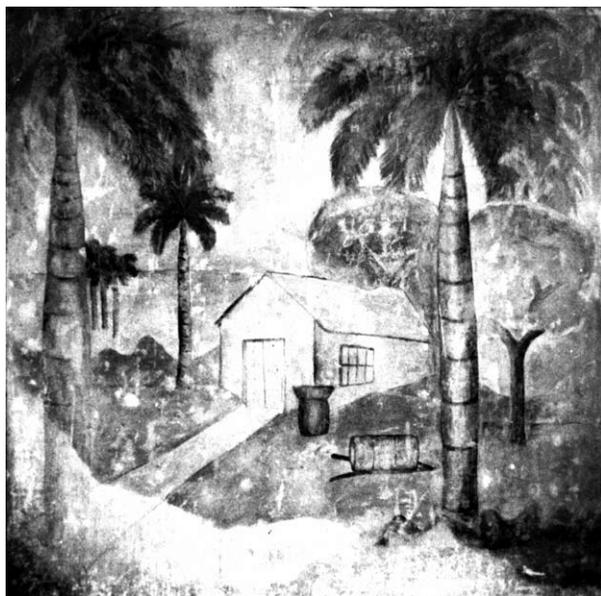
En 1978 los murales existentes fueron restaurados, habían sido cubiertos por sucesivas capas de cal y afectados seriamente por

el intemperismo y la acción de los hombres sobre ellos: rayaduras, nombres grabados, golpes, y rasgos que desvirtuaban el trazado original. Tras una paciente labor fueron rescatados y en 1981 la Comisión Nacional de Monumentos los declaró Monumento Local de la Ciudad



de Santa Clara. Sin embargo no se tomaron las medidas pertinentes para su conservación, el uso del inmueble ahora en escuela de primaria " Viet Nam Heroico", ha incidido en su deterioro progresivo, en los murales han vuelto a aparecer nombres, rayaduras y polvo; los rayos del sol y la humedad traída por las lluvias desvanecen el colorido y las huellas de su restauración son evidentes. El deterioro ostensible de este conjunto mural hace que una vez más esté amenazado por el peligro inminente de desaparecer para siempre.

Coralía López.
El jinete.



M. Cruz Cobos.
Mi casita.