

Danilo Vega  
Cabrera

*En San Juan de los  
Yeras, hace noventa  
años\**

A Yandy Peña Molina, porque me aseguró haber oído que el «pintor borracho» estuvo por San Juan. Y con ello acabó de ganar la reverencia de este servidor.

Con agradecimientos a Aliuska Casola Pérez, trabajadora de la TRD La Parisiën.

U nos años se pierden en la cronología de Fidelio Ponce de León (Camagüey, 1895-La Habana, 1949). Los años comprendidos entre 1920-1925 suscitan dudas entre los estudiosos de la biografía de Ponce.

Al respecto nos dice el profesor Juan Sánchez, al parecer remitiéndose a José Gómez Sicre en *Pintura cubana de hoy* (1944): «Entre 1923 y 1925 se establece un paréntesis nebuloso en la vida de Ponce. Todo indica que vive en algún pequeño pueblo en los alrededores de La Habana. Algunos testimonios permiten situarlo en San Antonio de los Baños. Hace allí el mismo tipo de vida. Pinta alegorías en comercios».<sup>1</sup>

\* Una versión de este trabajo fue leída en la sesión teórica del XXIX Salón de Artes Visuales Fidelio Ponce de León, Ciudad de Camagüey, septiembre de 2015.

<sup>1</sup> Juan Sánchez: *Fidelio Ponce*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 35. Este apartado en particular: «Contra los cánones», se reprodujo en una versión de 2001 en Colectivo de autores: *Premio Guy Pérez Cisneros. Compilación de textos premiados de 1999 a 2012*, Volumen I, Artecubano Ediciones, Colección Arte y pensamiento, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, 2014, pp. 45-50. En esta versión presumiblemente actualizada, el autor sigue dejando a Ponce «en algún pequeño pueblo de La Habana». En su cronología, Sánchez resume a grandes rasgos los años 1923-1930: «Comienza una existencia nómada. Alrededor

Las cronologías publicadas sobre Fidelio Ponce, además de la del mismo Sánchez, por ejemplo la preparada por María Ofelia Suárez Barber o la de José Gutiérrez Pérez y Ofelia Flores Valdés, coinciden en ubicar una de las estancias de la vida nómada del pintor al mediar los años veinte del pasado siglo, en San Antonio de los Baños.<sup>2</sup>

Trashumancia, lucha por la sobrevivencia, cuadro exacto de enajenación... temas, dicho sea y no de paso, que por este tiempo (me) apasionan. Y qué bueno que me vea escribiendo sobre mi artista preferido de entre los titanes de la vanguardia cubana. Preferencia que no sabría explicar con rigor, porque las mejores emociones definitivamente no pueden ser mensurables.

Con todo y los datos coincidentes, la evidencia, como el hallazgo pleno de la investigación, en este caso del intelectual villaclareño José Seoane Gallo (Santa Clara, 1936-2008), en su libro de apenas 46 folios *Fidelio Ponce en San Juan de los Yeras* — que citaremos de modo reiterado por ser, que sepamos, la única fuente dedicada en específico al tema, al igual que nos auxiliaremos del imprescindible texto publicado por Juan Sánchez más o menos una década antes— terminado en 1986 y publicado diez años más tarde (Ediciones Capiro, Santa Clara, 1996),<sup>3</sup> ubican a Ponce en dicho pequeño poblado de Villa Clara,<sup>4</sup> en labores que se explicitan en un subtítulo entre paréntesis: (*Una pintura mural publicitaria de Fidelio Ponce en San Juan de los Yeras*).

---

de 1927 fija su residencia en Güines, con frecuentes viajes a La Habana. Crisis alcohólicas». (p. 142)

<sup>2</sup> Cfr. María Ofelia Suárez Barber: «Cronología», en Fidelio Ponce de León (1895-1949). Exposición antológica de óleos, pasteles y dibujos. Homenaje en el Centenario de su Natalicio, Catálogo, Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana, mayo, 1995, p. 22; José Gutiérrez Pérez y Ofelia Flores Valdés: «Cronología de vida», en *Fidelio Ponce*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p. 55.

<sup>3</sup> Recoge puntos de vista de su autor y en mayoría opiniones de testigos presenciales de Fidelio Ponce en San Juan. Compilación de testimonios recogidos entre 1981 y 1986.

<sup>4</sup> San Juan de los Yeras es un poblado localizado a unos nueve kilómetros de Ranchuelo, cabecera del municipio homónimo, con cerca de 7138 habitantes según el Censo de 2012. Cabe destacar que San Juan es la cuna de otro de los grandes de la vanguardia cubana, Samuel Feijóo Rodríguez (San Juan de los Yeras, 1914-La Habana, 1992), pero el bardo sanjuanero, todavía no afanado en la búsqueda de una «pintura antillana», se radicó con su familia en La Habana

Hospedado en el café-hotel El Parisiën (hoy TRD homónima),<sup>5</sup> la estancia de Ponce en el pequeño pueblo se nos presenta como un *stand by...*, un paréntesis algo impreciso, un paso más —posiblemente no muy significativo ni conocido más allá del apartado San Juan, donde su llegada no fue precedida por la fama y donde una treintena de años después aún ni se sabía que Ponce había muerto en 1949— en una existencia a todas luces errabunda.

Entre los ribetes de la leyenda pueblerina del Ponce de San Juan que Seoane reseña con mayor detenimiento, resaltan los énfasis superlativos de este tono: «Ponce decía que él se encontraba entre los cinco primeros pintores del mundo», «Ponce es el mejor pintor del mundo», «Ponce es el mejor pintor de Cuba», «Lo de Ponce fue una cosa de leyenda», «era un genio» y otros sonos... Percepción de ombligo que iría de la mano con el ego vanguardista realzado por la mentalidad aldeana. Y la misma leyenda que le atribuía una suerte insospechada en cuestiones de faldas, habla de una misteriosa «señora X», tan de holgura económica como solapadamente libertina, a quien Ponce pintó desnuda en un cuadro que nunca estuvo en pared alguna y que la «señora X», no obstante su vanidad, mantenía muy oculto y lo mostraba solo a amigas íntimas; un cuadro que está hoy (1986) cerca de Santa Clara, escondido tras un escaparate.<sup>6</sup>

Santa Clara es, en efecto, una ciudad de secretos muy bien guardados, en su perímetro y en sus alrededores. Guarda con celo un tesoro inestimable en lo que a muralística se refiere, si lo preferimos con exponentes quizás no tan cuantiosos como reconocidamente valiosos en comparación con el caso espirituario. En tanto el movimiento yayabero exhibe ufano la juventud de la mayoría de sus exponentes, como del fenómeno mural en sí, en la propia «externidad» del muro;<sup>7</sup> Villa Clara atesora,

---

entre 1924-1934. O sea, Feijóo, cuya casa natal queda a tan solo unos pocos pasos de El Parisiën, no coincidió con Ponce en San Juan, lo cual aventuro se hubiese adjudicado Feijóo como otro descubrimiento suyo.

<sup>5</sup> TRD CARIBE LA PARISIEN, Martí e/ Máximo Gómez y Quintín Banderas, San Juan de los Yeras, Ranchuelo, Villa Clara.

<sup>6</sup> Cfr. José Seoane Gallo: *Fidelio Ponce en San Juan de los Yeras*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 1996, pp. 44-46.

<sup>7</sup> Cfr. Luis Rey Yero: «La muralística espirituarana», en *La Pedrada*. Revista cultural de creación y pensamiento de Sancti Spiritus No. 2, Sancti Spiritus, 2004, pp. 41-43.

arropa, esconde pero esperando por que se le (re)descubra, más de un «episodio desconocido de la vanguardia cubana».<sup>8</sup> Su mejor muralística vive en interiores, al interior a veces de muy pesados muros.

Es conocida ya la acción que un grupo de artistas de la vanguardia cubana (Eduardo Abela, René Portocarrero, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Ernesto González Puig, y jóvenes estudiantes normalistas) liderados por Domingo Ravenet, llevaron a cabo en la otrora Escuela Normal para Maestros de Las Villas en 1937, acción derivada del Estudio Libre de Pintura y Escultura habanero. Amelia, quien según se dice había escandalizado a la ciudad por mezclarse en un proyecto ejecutado por hombres y para colmo, vestía pantalones, volvería entre 1956-1957, para pintar a San Juan Bosco en la antigua Capilla del Colegio Salesiano (hoy biblioteca del Instituto Politécnico Industrial Pedro María Rodríguez), ante el horror de la anorgasmia estética de unas monjas que poco o nada habían oído de cubismo y abstracción.

El año 1937 también fue apreciable para Ponce. Tan solo unos meses antes de la ambientación de la Normal en Santa Clara, participó con un mural pintado al óleo y titulado Fin de curso (desaparecido) –puede que la primera obra «comprometida» de Ponce en ese diálogo arte-sociedad tan celebrado por la vanguardia– en la que se considera el primer proyecto oficial de pintura mural en Cuba: los once murales de la Escuela de Becados General José Miguel Gómez (hoy Instituto Tecnológico Hermanos Gómez), en La Habana.<sup>9</sup>

No está de más decir que el ritmo de la academia en Cuba ha de verse desde su epicentro alejandrino, primero ripostado y luego descentrado y multiplicado. De lo primero –lo que nos

<sup>8</sup> Roberto Ávalos Machado y Alexis Castañeda Pérez de Alejo: *Un episodio desconocido de la vanguardia cubana. Los murales al fresco de la Escuela Normal de Santa Clara*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000. También Seoane califica el mural sanjuanero como «un episodio ignorado, ocurrido a mediados de los años 20 en un pueblo de provincia, de la vida del gran pintor cubano». (José Seoane Gallo: Ob. cit., p. 13)

<sup>9</sup>Cfr. Meykén Barreto y Verónica Sedano: «El primer proyecto oficial de pintura mural en Cuba», en *Crónicas. El muralismo producto de la revolución mexicana en América. Seminario de investigación*, No. 7, UNAM, México, septiembre 2000-febrero 2001, pp. 28, 30.

interesa aquí— se ocuparía la renovación vanguardista.<sup>10</sup> Al tiempo que figura singular en medio de una vanguardia cubana que en la búsqueda de patrones socioculturales para una definición visual de lo cubano, no renunció a la utilidad probable de ciertos estereotipos o al tipicismo anecdótico, o ya refugiada en un si se quiere más tierno intimismo, en el protagonismo de los recursos plásticos y el metabolismo de las formas; Ponce encarna la utopía redentora de una creación sumergida, de la mano en su caso de esa necesidad de sobrevivencia proyectada en ese «yo» no deseado, enajenado, pero vital. En ese sentido es en el que hablamos de enajenación, más allá de las consideraciones acerca de lo cubano en la obra de Ponce de José Gutiérrez Pérez y Ofelia Flores Valdés, con quienes podría estar de acuerdo en que el desasimiento de sus personajes y ese constante juego de apariencias reflejan, sería mejor decir expresan, su contexto cuanto de sí mismo.<sup>11</sup> No le exijamos más la luz o el color de Cuba —ese problema tan caro a nuestra representación desde las retóricas del paisajismo decimonónico—, a un hombre que prefirió y fue obligado al cielo de Cuba. El problema de la luz o el color insulares en las atmósferas brumosas de Ponce, por fortuna resulta cuestión ya rebasada por sus biógrafos y críticos al interpretar su blanco: para unos luz, no color; para otros un color con los matices que lleva; o el blanco como cárcel —se llegó a decir—, omnipresente e invasivo, ya que se internó tanto en el color cubano que terminó fundiendo en «una luminosidad sin color todos los colores de la luz».<sup>12</sup> No hay nada que exigirle en su natural convenio tácito con el trópico y lo cubano. Ya es bastante el que haya firmado el anuncio publicitario de una fonda en San Juan.

<sup>10</sup> En tanto de lo segundo se encargarían los hijos de San Alejandro que hacia los años cuarenta, sobre todo, llevan las academias de bellas artes a provincias; académicos también conminados por la necesidad vital: ser un artista genuino consagrado a su obra aunque implicase morir de hambre en La Habana a no ser que la suerte ayudase a establecerse como un genio; y una vez egresados trabajar para el encargo, dedicarse justamente al dibujo publicitario comercial. (Entrevista del autor a Juan Orlando Torres, Santa Clara, 14 de noviembre de 2013).

<sup>11</sup> Cfr. José Gutiérrez Pérez y Ofelia Flores Valdés: Ob. cit., p. 21.

<sup>12</sup> Ver estas disquisiciones en que se anega la crítica en torno nada más y nada menos que a un color, y por cierto, disquisiciones de críticos de estatura. Cfr. Juan Sánchez: Ob. cit., pp. 93-96. Hay un nombre que ahora mismo no reconozco, el del cronista Francisco Ichaso, cuyo comentario, a mi ver, bastaría para

El mural de Ponce en San Juan, aunque ajeno totalmente a esta saga trashumante de la vanguardia, es el primero en este conteo de exponentes, el único fuera de Santa Clara, más allá de predecesores de muralística decorativa colonial.

Al haber estado yo en el lugar, puedo describir el rótulo, pero para asistimos de la lucidez con que lo hizo José Seoane Gallo —quien lo pondera como una de las pinturas murales publicitarias del período republicano en el interior del país—, junto a él aguzo también el ojo crítico para lograr describirlo con certitud. Coincido en el señalamiento de lo ingenuo del diseño en ciertos fragmentos y las incorrecciones en trazos y distancias entre las letras (demasiada distancia entre la C y la A, diferencias tipográficas entre las dos A y las dos E, etc.); incorrecciones achacables, a su juicio, «a la falta de interés del artista en una obra de tan poca envergadura, en su insuficiente preparación para este tipo de trabajo y al estado de embriaguez en que, según los testigos, fue ejecutado en el letrero...; [sic]». <sup>13</sup> En la parte inferior derecha, cerca de la firma del pintor, «un bodegón de franco sabor popular debido al elemental tratamiento de las figuras y a su colocación»: una tetera o cafetera humeante, un zapote, más un mamey y una piña (ambos en postura inestable, como para estar apoyadas y sin embargo no lo están) y una paleta con pinceles. Esta última, identificada por Seoane como especie de firma de muchos pintores populares que trabajaron en anuncios o decoraciones de establecimientos comerciales, pero que en nuestro rótulo «tiene un tamaño inusitado para su fin». El expediente patrimonial de la pieza específica que se encuentra a cuatro metros de altura y que su ancho es de cinco metros. <sup>14</sup>

---

interpretar la sutil alquimia, medio benedictina, de la estética ponciana: «Pintura que ha hecho voto de pobreza cromática en un ahinco [sic] de autodisciplina, aboliendo la gama cálida, del modo que la música religiosa rehusa [sic] las gracias de la escala completa para atenerse a las severidades del canto llano. Y es que hay algo de religiosidad *sui generis* en estas figuras de Ponce, uniformadas con hábitos blancos: bellezas enclaustradas, desprovistas de la fragancia aparental de las cosas con aire.» (citado en pp. 93-94)

<sup>13</sup> José Seoane Gallo: Ob. cit., pp. 10-11.

<sup>14</sup> Consigna además que se trata de una representación figurativa ejecutada con la técnica del fresco (¿?), que posee valor artístico, que su grado de valor es I y su estado de conservación es regular. (Registro Provincial de Bienes Culturales. Relación de Bienes Patrimoniales inventariados. TRD CARIBE LA PARISIÉN).

Desproporciones y faltas a un oficio en lo que me inclino por las razones de Seoane al atribuirlos a falta de interés, de preparación y a los bares, si recordamos que aun con su rebeldía e intermitencia respecto a la academia, ya había pasado por San Alejandro entre 1916-1918. Por consiguiente, pese a dejar inconclusos sus estudios allí, contaba con un oficio, o al menos, a juzgar por sus notas sobresalientes en varias materias, alcanzó a desarrollar habilidades que lo acompañarían durante su vida artística.

Continuando con las opiniones del estudioso referido, en los arabescos vegetales dibujados en libre interpretación de motivos clásicos como ramas y hojas de acanto, Seoane —inclusive a sabiendas de que se trata de una semejanza débil, cuasi forzada, o de una ligera coincidencia— observa contactos con la pintura vegetal o la estética antillana que de conjunto Seoane y Feijóo hicieron fraguar en lo que se dio en llamar el Movimiento de Dibujantes y Pintores Populares de Las Villas en la década de los sesenta (renombrado Grupo Signos en los ochenta). Pero, más bien, diría que se trata de una prolongación de aquella pintura popular de los siglos XVIII y XIX en casas y establecimientos comerciales. Pintura por lo común anónima, que contaminó las paredes interiores de los edificios, estudiada por Jorge Rigol confrontando impresiones de viajeros naturales y foráneos —y de cuya existencia el investigador santaclareño, también autor de *Eduardo Abela cerca del cerco* (1986), *Palmas reales en el Sena* (1987) y del libro (inédito y escondido) sobre Rafael Moreno con una «Introducción a la pintura primitiva en Cuba» (1995), conocía muy bien—; expresiones pictóricas populares que el reverendo Abbiel Abbot atribuía a una afición por la pintura ornamental tan del gusto del espíritu español. Aquellos «mamarrachos» que avergonzaban al Cirilo Villaverde de *Excursión a Vueltabajo*, temeroso de que se descubrieran y quedarán como imagen de Cuba en un desastre semejante al que destruyó Pompeya.

Rigol refiere que esta pintura se relacionó con nombres primitivos de calles, esquinas y otros sitios, de tal modo que fungían como puntos de referencia para el caminante, como nos recuerda que sus silenciosos hacedores solían ser de aquel artesanado de libertos, de lo que se adivina el ser trabajo poco reconocido cuando no despreciado y, por ende, mal retribuido. Rigol perci-

be esta pintura «expulsada del recinto apolíneo, [como si] estallara en fondas y tabernas, en sastrerías y carpinterías, en callejones y esquinas y con su atuendo plebeyo irrumpiera en templos e interiores para dejar la impronta de los artesanos que la alzaron como bandera». Una pintura que a contrapelo de las fórmulas canónicas, «lo que pierde en empaque formal, en "corrección", lo gana en autenticidad, en fantasía, en gracia popular».<sup>15</sup> También Alejo Carpentier comentaba sobre esos monumentos del arte popular, cuando luego de once años fuera de Cuba, volvía a mirar La Habana con otros ojos, y más pendiente de los detalles nos da una clave interesante: «Las pinturas murales se ven favorecidas en La Habana por tres géneros de comercios: cafés, pollerías y bodegas... Pero es curioso observar —nos llama la atención Carpentier, a quien quisiera escuchar si viera los rótulos comerciales multiplicándose a tenor de los cambiantes aires de esta época— que mientras los cafés recurren a este género de ornamentación para embellecer sus interiores [...], las bodegas y pollerías prefieren habitualmente lo que llamaría mi amigo Alfaro Siqueiros: «la decoración mural exterior».<sup>16</sup>

El Parisián de San Juan, en no poca medida gracias al mural del pintor cubano, ha devenido punto de referencia, obligada estancia al visitante, suerte de tótem pueblerino. Y se sabe, basándonos en los testimonios, que si bien el mural es lo único que queda de Ponce allí, pintó en la segunda pared interior del local frutas y pescados; en las paredes del Casino Español pintó cenefas y ramos de flores; rótulos y cenefas interiores en una farmacia, u otros rótulos y figuraciones distintivas en exteriores e interiores de tiendas, o una cabeza de cerdo dentro de una carnicería; el mismo desnudo de la «señora X», el retrato de Lolita...

Según Juan Sánchez, cuando ya la tuberculosis daba sus primeros síntomas a principios de los años treinta, Ponce desaparece de la capital y de acuerdo con varias fuentes se establece en Madruga (Mayabeque), con fe en la curación con la vida más reposada de un pueblo de campo. Al verlo trabajar allí sobre las paredes de la herrería, lo daban por pintor de «brocha gorda»

<sup>15</sup> Jorge Rigol: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. De los orígenes a 1927*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 53.

<sup>16</sup> Alejo Carpentier: «La Habana vista por un turista cubano» (1939), en *Alejo Carpentier: Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 193.

—siguiendo a Sánchez—, a lo que Ponce acotaba: «Estos trabajos me sostienen hasta aquí (se tocaba el vientre) pero de aquí hacia arriba me sostienen las demás obras».<sup>17</sup> En Madruga pintaría *Beatas y Niños* (*Niñas de Madruga* en el título original), la cual llevaría al Salón de 1938 amarrada al techo de un Ford.<sup>18</sup> Ya a inicios de los cuarenta, pernocta intermitentemente en el cuarto de Eberto Escobedo y otros estudiantes de San Alejandro en la habanera calle Manrique. Allí la necesidad dio fruto en lo que apelando al gracejo llamaban «una cooperativa para pintar retratos» apastelados que podían traducirse en un discretísimo monto para ir sobreviviendo.<sup>19</sup> Como sobrevivió igual al amparo de mecenazgos siempre dudosos, en que destacó entre su amistad con tantos médicos, el del matrimonio de Gustavo Berg y Hortensia Lluch, mujer culta de quien se sentía hijo adoptivo.<sup>20</sup>

El mural que nos ocupa es susceptible de considerarse un antecedente de la «época blanca» de Ponce, una de las dos que de consenso se distinguen en la trayectoria del pintor. Estos balbuces preliminares incluyen sus cuadros ejecutados antes de 1935, que representan «puentes o búsquedas hacia su estilo»,<sup>21</sup> cuando la línea, por ejemplo, como matriz estructurante todavía (de)limita contornos con claridad antes de volverse caricia, en palabras de Luis Dulzaides.<sup>22</sup> Sin embargo, a juzgar por una pieza fechada en 1920, *Cabeza de mujer*,<sup>23</sup> exhibida en el Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey, contaba ya con un estilo cercano al que todos le conocemos en su figuración, atmósfera y paleta cromática.

<sup>17</sup> Juan Sánchez: Ob. cit., p. 45.

<sup>18</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 46.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 59-65.

<sup>20</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 77-85.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 45 (cursivas del original). Sánchez precisa la etapa «blanca» entre 1935-1940, ya avanzando, pese a la persistencia de la línea y el borde, esa mística espiritual, casi más que religiosa propiamente; y otra etapa, la «gris-siena», durante los años cuarenta, en lo temático más corrida a lo terrenal, menos a la eternidad que a lo transitorio, si bien la construcción de atmósferas mantiene y hasta robustece esa percepción incorpórea de antes, ahora con tonos más fríos y abandonando la línea. (Cfr. *Ibíd.*, pp. 88-90)

<sup>22</sup> Luis Dulzaides, citado por Juan Sánchez: Ob. cit., p. 109.

<sup>23</sup> *Cabeza de mujer*, pastel sobre cartón, 51,5 x 40,5 cm. el Sistema de Documentación de la Colección de Artes Plásticas del Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey, registra que perteneció a la colección del Dr. Antonio Martínez.

La apreciación de Seoane dista de ser pretenciosa o sobremañera apasionada y en la misma obra investigativa reconoce la pintura mural de San Juan como «fruto de juventud, de limitado interés artístico y realizado por encargo sin pretensiones de ninguna clase», incluso cuando «muestra en germen algunas características que habrán de definirse en el artista maduro que Ponce llegó a ser desde mediados de los años 30».<sup>24</sup> Tildarla de obra menor es no faltar a la verdad en tanto se trata de una obra alternativa, antes que de un antecedente de una de sus etapas creativas.

Mas no ha de verse como una obra menor por estar desprovista de valores artísticos, no se trata de un rótulo comercial cualquiera, de un anuncio publicitario corriente, y ello resalta al primer vistazo. La tipografía elegida no es común. Sus trazos y los arabescos alrededor logran empoderar la imagen, una imagen con un nivel de sugerencia tal que nos hace imaginar casi sinestésicamente los efectos visuales, pero aun los sonoros y olfativos generados por una cafetera (o tetera) hirviente — pintó una en la parte inferior derecha —, o las formas de la flora y la vegetación tropical, o la sensualidad de los motivos decorativos del estilo *art nouveau*. El letrero en su conjunto ostenta organicidad entre las letras gracias al ritmo conseguido, a un ritmo unitario valga decir. Los arabescos exteriores a las letras ayudan a disimular las incorrecciones apuntadas por la crítica — Seoane a la cabeza —, en lo tocante a las irregularidades de espacio entre dichos signos gráficos y de diferencias entre los repetidos, es el caso de la «a» y la «e».

En 1949, el pintor Ramón Loy, quien gustaba del estudio de la obra de Ponce, como si estuviese delante del mural de San Juan y gustase de su ritmo, señalaba al arabesco en sí en tanto recurso hábil «para intensificar el movimiento de sus composiciones y darle también más gracia al conjunto. Le permite hacer curvas infinitas — afirma Loy — de un ritmo musical insospechado o sencillamente de una movilidad vaporosa, enfermiza y triste».<sup>25</sup>

<sup>24</sup> José Seoane Gallo: Ob. cit., p. 12. Seoane ejemplifica esas «anunciaciones» con los elementos vegetales en el borde inferior y el ocre prevaleciente en el arabesco.

<sup>25</sup> Ramón Loy, citado por Juan Sánchez: Ob. cit., p. 90. En la misma página se cita textualmente a Loy cuando dice: «A esa modalidad pertenecen casi todos sus dibujos, que dejan adivinar cómo el pintor se ha recreado con el lápiz, trazando

«Cuando Ponce llegó a San Juan, ya había recorrido, según sus propias palabras, la mitad del mundo. Después que se fue de aquí recorrió la otra mitad»<sup>26</sup> —aseguró alguien al investigador que se dio a seguir el rastro villaclareño del pintor camagüeyano.

En efecto, tal vez por esos años, en aquel pequeño pueblo, creyó Ponce estar parado en el centro del mundo, o al menos necesitó de un alto para tomar impulso ante el camino que se avecinaba.

No he dicho finalmente el porqué vino Ponce —calculo que con ya unos treinta años de edad— a San Juan, entonces calificado por los que lo vivieron, un «pueblucho», «algo más que una aldea». En cuanto a la aparición del artista allí, no existen explicaciones claras. Seoane en este rumbo también hizo lo suyo. Algún testimoniante sí recuerda haber visto llegar a Ponce a fines de 1924, ya ebrio, buscando a Domingo Sánchez Dopazo, a la sazón juez del pueblo y se dice que compañero de estudios primarios del pintor. En el café El Parisián, que también era fonda y hotel, Sánchez Dopazo pidió a su dueño, Alberto Pérez, le diera alojamiento y comida y le sirviera antes un trago al recién llegado, a lo que este se adelantó acotándole que mejor una botellita. Ponce, que ansiaba hablar cierto asunto con el juez, fue recomendado por este al mencionado propietario de la posada en calidad de pintor a fin de hacer el rótulo que le faltaba. Al día siguiente ya el pintor improvisaba un andamio y se subía tambaleante y borracho a hacer los primeros trazos en la pared con un lápiz y una vara. Todo parece indicar que huía, que Ponce llegó a San Juan huyendo de la justicia por —se especula— «propasarse» o violar a una mujer en La Habana. A fines de 1925, todavía se le vio en la cárcel de Santa Clara, cumpliendo sentencia por excederse de nuevo dando lugar a otro delito, esta vez con una sanjuanera.

Siempre huidizo. Huyó (del hogar) de su niñez: huir siendo un niño es huir de su propia niñez. Huyó de sí mismo, de su propio nombre: Alfredo Fuentes Pons se rebautizaría como Fidelio Ponce de León y Henner. Huyó de su ciudad natal, la

---

las líneas. Ha jugado con las curvas como un jugador lo haría con sus platillos. Pura invención artística que ha producido arte de buena calidad».

<sup>26</sup> José Seoane Gallo: Ob. cit., pp. 43-44. En esta segunda parte en que Seoane ubica los testimonios en su opinión más completos, se omiten los nombres de los informantes.

medievaloide y castiza Santa María del Puerto del Príncipe. Salió huyendo de San Alejandro para hacerse un difícil «francotirador» de una academia decadente. Llegó huyendo a San Juan y se fue de él sin dejar más huellas que lo que ha quedado en unos metros de muro.<sup>27</sup>

Dicen los viejos que las mujeres en San Juan temían mirar los ojos de Ponce, puesto que aunque su cara era muy fea, sus ojos imantaban con un extraño embrujo, acentuado por la sombra de aquel sombrero. La pintura embrujada de Ponce, única en su entorno moderno, premonitrice de otros ciclos que esperaban al arte insular, devino su autorretrato: cual su mirada, sería «sombria o tétrica». Su mundo..., una época para él demasiado demandante, aun con toda su gloria en medio del dolor de la enfermedad física, los sanatorios y el remanso —a su manera también tortuoso— de quijotescos amores; y —presto Ponce a penetrar hasta diluirse en esa dimensión irreal de su pintura, o acaso la más real, fundida ya con la divinidad— fue también para él el último. Hoy todo San Juan, y mucho más allá, sabe que el autor de su mural de culto, pasó por allí antes de recorrer la otra mitad del trayecto, algo más —no por los años, sino por lo intenso— que la otra mitad del mundo, con aquellos ojos que se sabían enamorados de la posteridad.

<sup>27</sup> A fines de 1981, el restaurante fue pintado, respetándose el mural. Dirigentes de Gastronomía del Poder Popular solicitan al artista residente en San Juan, Alberto Doreste, quien junto a su esposa ayudaron a Seoane en sus investigaciones, se ocupara de restaurar el mural. Doreste afirma que el rótulo fue trabajado con pintura de polvos de ferretería, cola y agua; él haría la restauración al óleo y emplearía los mismos colores que se supone aplicó Ponce: rojo, negro y ocre, predominantemente. Asimismo, se limitaría «a llenar de nuevo colorido las mismas formas ideadas por Ponce» (Cfr. José Seoane Gallo: Ob. cit., pp. 29-32). Hoy el mural demanda otra restauración, pues algunas secciones están corroídas por la humedad, el paso implacable del tiempo, la acción propia del clima. Los encargados del Registro Provincial de Bienes Culturales en Villa Clara dan fe de que el mural no ha sido tocado desde la referida intervención.

## Bibliografía

- ÁVALOS MACHADO, ROBERTO Y ALEXIS CASTAÑEDA PÉREZ DE ALEJO (2000): *Un episodio desconocido de la vanguardia cubana. Los murales al fresco de la Escuela Normal de Santa Clara*, Ediciones Capiro, Santa Clara.
- \_\_\_\_\_ (2000-2001): «Una galería abierta y popular», en *Crónicas. El muralismo producto de la revolución mexicana en América. Seminario de investigación No. 7*, UNAM, Méjico, pp. 31-44.
- BARRETO, MEYKÉN Y VERÓNICA SEDANO (2000-2001): «El primer proyecto oficial de pintura mural en Cuba», en *Crónicas. El muralismo producto de la revolución mexicana en América. Seminario de investigación No. 7*, UNAM, Méjico, pp. 19-30.
- BERMÚDEZ, CARMEN PAULA (1995): «La estrategia del disfraz», en *La Gaceta de Cuba No.1*, Uneac, La Habana, pp. 27-29.
- \_\_\_\_\_ (1997): *La celosía (miradas a la pintura de Fidelio Ponce)*, Ediciones Abril, La Habana.
- CESPÓN CASTRO, MERCEDES (2000): «Acercamiento a la muralística santaclareña: colonia y neocolonia», en *Islas No. 126*, UCLV, Santa Clara, pp. 30-35.
- PONCE DE LEÓN, FIDELIO (1895-1949). Exposición antológica de óleos, pasteles y dibujos. Homenaje en el Centenario de su Natalicio, Catálogo, Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana, mayo, 1995 (Textos de Luz Merino y Guy Pérez Cisneros).
- GUTIÉRREZ PÉREZ, JOSÉ Y OFELIA FLORES VALDÉS (2005): *Fidelio Ponce*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- JIMÉNEZ PÉREZ DE PRADO, MARÍA DEL CARMEN, LILIANA DE LA C. MOLERO ROSA Y YENI RÍOS SANTANA (1997): «Acercamiento a la muralística santaclareña de los períodos colonial, neocolonial y revolucionario», Trabajo de Diploma, Instituto Superior Pedagógico Félix Varela, Facultad de Humanidades, Santa Clara.
- MARTÍNEZ, JUAN A. (1994): «Cuban art and national identity: the Vanguardia painters, 1927-1950», University Press of Florida Gainesville/Tallahassee/Tampa/Boca Raton Pensacola/Orlando/Miami/Jacksonville.
- NAVARRETE, JOSÉ ANTONIO Y RAMÓN VÁZQUEZ DÍAZ (1989): «En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba», en *La vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*, Catálogo, Museo Nacio-

- nal, Palacio de Bellas Artes, La Habana, diciembre de 1988-febrero de 1989.
- PIÑERA, TONI (1995): «El genio solitario», en *ARTECUBANO. Revista de artes visuales* No. 2, CNAP, La Habana, pp. 13-15.
- REY YERO, LUIS (2004): «La muralística espirituana», en *La Pedrada. Revista cultural de creación y pensamiento de Sancti Spíritus* No. 2, Sancti Spíritus, pp. 41-43.
- RIGOL, JORGE (1989): *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. De los orígenes a 1927*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- SÁNCHEZ, JUAN (1985): *Fidelio Ponce*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- \_\_\_\_\_ (1995): «Ponce y la posteridad», en *ARTECUBANO. Revista de artes visuales* No. 2, CNAP, La Habana, pp. 9-12.
- SEOANE GALLO, JOSÉ (1996): *Fidelio Ponce en San Juan de los Yeras*, Ediciones Capiro, Santa Clara.
- VÁZQUEZ DÍAZ, RAMÓN (2004): «La Escuela de La Habana: entre tradición y modernidad», en *Escuela de La Habana. Tradición y Modernidad*, Catálogo, Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG), Diputación de Alicante, mayo-junio, pp. 13-16.



