# La vuelta de la pintura mural a los cines de Zaragoza:

La época dorada del cine en Zaragoza (Martínez, 2005) había sido, sin ninguna duda, la década de los cincuenta, unos intensos años en los que se produjo la apertura de un número considerable de salas, cuidadosamente diseñadas y decoradas, que convertían el rito de ir al cine en un auténtico acto social. Sin embargo, a mediados de los noventa este periodo de esplendor hacía tiempo que había quedado atrás; los fastuosos cines que antaño fascinaron a los zaragozanos habían ido cerrando sus puertas para dar paso a multisalas de aspecto aséptico y estandarizado, carentes de cualquier tipo de encanto. De todos los que se abrieron en la ciudad durante los cincuenta y años precedentes, pocos seguían en activo en la última década del siglo XX; el Elíseos, el Palafox, el Rex, el Goya, el Fleta y el Coliseo habían conseguido llegar y aunque afortunados por ser los únicos supervivientes, el tiempo no había pasado en balde para ellos puesto que sus instalaciones desfasadas y la competencia que suponía la apertura de multisalas hacían necesaria su renovación si es que querían seguir manteniendo su actividad.

La compañía Zaragoza Urbana. S.A., como propietaria de un cuantioso número de cines[1] en la ciudad, era consciente de la situación, razón por la cual decidió reconvertir el antiguo Rex en un multicine de tres salas (Archivo Municipal de Zaragoza, Caja 47234 Expediente 3057695/1993), manteniendo el acceso desde la calle Cinco de Marzo. Con la intención de renovar el espacio pero sin perder el contacto con el que fuera su origen, el proyecto de reforma se encomendó a José Miguel de Yarza Nordmark, nieto del arquitecto José de Yarza García que había diseñado el Rex y el Palafox junto con Teodoro Ríos Usón en los cincuenta (Martínez, 2005: 151-184). Ésta fue la primera pero no la única concesión al pasado, puesto que una vez iniciada la reforma se decidió incluir un mural, que fue encargado a la artista mexicano-ruso-española Darya von Berner. Uno de los principales estímulos que motivaron esta decisión se encontraba en la importancia que habían tenido las dos obras que Andrés Conejo realizó para el vestíbulo del Palafox y del Rex en 1954 y en 1967 respectivamente; retomando este ejemplo, se planteó que la pintura mural también debía estar presente en esta ocasión como un modo de dar

continuidad a esta extinta práctica tan propia de los cincuenta (Grau y Revilla, 2010: 169-181) y que además era, repetimos, el sello de identidad del Palafox y del Rex. Si añadimos la conversión de los cines en espacios impersonales y estandarizados, llegamos a la conclusión de que esta decisión resultaba especialmente significativa al recuperar un elemento diferenciador que prometía singularizar y dar personalidad a las salas derivadas de la reforma.

La intervención mural en el viejo Rex venía a coincidir con los últimos coletazos del periodo de esplendor que la pintura mural experimentaba en Zaragoza desde mediados de los años ochenta, aunque en este caso no se encargó a un pintor local sino que Felipe Sanz Portolés, responsable de Zaragoza Urbana S.A., decidió que la autora fuera Darya von Berner[2].

La presentación de von Berner ante el público de Zaragoza se produjo en mayo de 1994, en plena reforma del cine, gracias a la exposición celebrada en la galería Antonia Puyó, consistente en una intervención mural efímera titulada *Lupus viator* (Berner, 1994), una obra homenaje al *Coyote* de Joseph Beuys que antes de recalar en la capital aragonesa había pasado por Pescara y Basilea. A raíz de esta exposición, se establecieron conversaciones entre Sanz Portolés y von Berner en las que se concretó el encargo de la pintura para el nuevo espacio surgido de la reforma del Rex.

Una vez más, la pintura mural iba a ocupar un lugar principal, concretamente el techo del hall de acceso al cine, una localización privilegiada pero sin la fuerte presencia de la que gozaba la obra de Conejo al ser una superficie alargada y estrecha con no muy buena visibilidad debido a la falta de perspectiva derivada de las reducidas dimensiones del espacio. Tras conocer las características del vestíbulo, la pintora barajó diversas opciones que finalmente se concretaron en la representación de dos linces de grandes dimensiones, frente a frente y flanqueando la puerta que conducía a las nuevas salas del cine. Para la ejecución del mural, que dio comienzo a finales del mes de septiembre y se prolongó durante diez días (Rioja, 1994: 57), von Berner recurrió a la proyección sobre el muro de la imagen de los linces, dibujando su silueta para seguidamente realizar el mural, utilizando como técnica el fresco con pintura mineral a base de silicatos[3].

La artista concibió la obra como un auténtico *site specific* realizado a la

medida de las características físicas de este vestíbulo, algo que iba más allá de la adecuación de la escala de los linces a las dimensiones del muro, requisito imprescindible para obtener una obra coherente. Lo realmente interesante en este sentido era cómo adaptó la composición a la presencia de la puerta en el centro del muro, orientando la pintura en torno en este punto, y cómo supo sacar partido de este condicionante al convertirlo en el elemento del que surgía parte de la carga simbólica de la obra. Aunque las características del espacio no eran los más deseables, la artista dio solución a este trabajo siguiendo un planteamiento semejante al aplicado en los murales *in situ* que venía realizando en galerías y museos. Si en Antonia Puyó había representado una pareja de lobos, en este caso se inclinó por dos ejemplares de lince que representó a gran escala en el techo del vestíbulo, enfrentados entre sí y flanqueando la puerta de acceso. Como bien podemos imaginar, la elección del *Lynx* como motivo protagonista es de todo menos casual; en primer lugar, es una constante en su producción artística elegir un animal en vías de extinción debido a la sensibilización que siente para con el medio ambiente[4], una triste realidad sobre la que incide mediante el carácter efímero de algunas de sus obras, hablando así "sobre los animales que desaparecen durante ese curso del tiempo" (Clot, 1994). En este caso concreto, la artista eligió un lince puesto que, además de insistir en la cuestión de la ecología animal, le permitía hacer alusión a *Historia de Lince*; fascinada por esta obra de Claude Lévi-Strauss, von Berner decidió convertir este felino en el protagonista del mural con la intención de "comunicar y experimentar físicamente la sensación que me había producido la lectura del libro de Lévi-Strauss *The Story of Lynx*"[5]. Si en Antonia Puyó nos encontrábamos ante un *Lupus Viator* o lobo viajero, ahora la pintora nos presenta un *Rex lynx* o el lince rey, "porque en esta pintura, no hay más rey que el propio lince y su reflejo."[6]. Además, al rebautizar al animal con esta nueva denominación, la autora conseguía mantener, aunque fuera de manera metafórica, la antigua identidad del cine, conocido hasta ese momento como Rex. Por último, hay que señalar que la elección de un animal cargado de significado para diversas culturas reforzaba el peso simbólico del mural; en concreto, en el mundo occidental siempre se ha destacado la privilegiada capacidad de visión del lince, don que von Berner utilizó para justificar su representación: "Al principio lo escogí porque es un animal ligado a la vista, como el cine; pero no es cierto que el lince tenga una visión extraordinaria, como irreal es todo lo que transcurre en la pantalla."

(Rioja, 1994: 57) Así mismo, la autora destacaba la importancia que también había tenido en las tribus americanas, concretamente en la de los Sanpoil que consideraba al lince como "origen de las artes y de la civilización." (Rioja, 1994: 57) Tras la exposición de todos estos justificantes queda claro que la elección del lince fue meditada con el objeto de crear una obra cargada de significado en sí misma, pero también en relación con el lugar al que estaba destinada.

Además de esta sólida base intelectual, la artista recurre a la alta consideración que el reino animal gozó en las antiguas civilizaciones de Egipto, Mesopotamia o los pueblos de la América Precolombina, donde la Naturaleza constituía un elemento poderoso de carácter divino del que dependía la vida o la muerte del Hombre. Atraída por la actitud de admiración y respeto que profesaban a la Naturaleza, inexistente en la sociedad actual, estas culturas se convierten en un referente para la autora[7], también en lo que a la creación artística se refiere donde dejaron plasmada su visión de elegante dignidad animal que hoy reproduce en sus creaciones murales.

Si a la carga conceptual unimos el modo en que von Berner, condicionada por la presencia de la puerta de entrada, acomoda el mural a las características físicas del espacio, el resultado es esta obra que evoca las antiguas puertas de Isthar o la de los Leones al representar en el techo una pareja de felinos que, vigilantes desde lo alto, flanquean y guardan el acceso a la sala. Muestra al animal en todo su esplendor, al captar la elegancia del rápido y silencioso movimiento del lince. Por la majestuosidad que desprenden a través de su posición enfrentada y sus grandes dimensiones, sin elementos anecdóticos que les rodeen, estos dos felinos se ven revestidos de un valor totémico con el que recuperan el carácter sagrado que los animales siempre habían tenido en las diferentes culturas de la antigüedad. La sensación de poder que transmite el animal se intensifica por su posición privilegiada en el techo del vestíbulo, en una superficie ligeramente inclinada y en un punto elevado desde el que parece vigilar al espectador.

La intención que persigue la autora es devolver al animal su dignidad original y derrocar la visión amable e infantil que actualmente se vende a través de los dibujos animados, de los peluches, de los juguetes o de los zoológicos: "Las imágenes inmensas de animales en los muros, o en las colgaduras, son un cambio intencional en la escala existente. Hasta ahora los

humanos, hemos venido siendo los grandes protagonistas y los animales la decoración del escenario. Los utilizamos como mascotas, logos, juguetes, sin comprender el significado trascendental que tienen para nosotros." (Berner, 1994) Al igual que había sucedido con el género del paisaje en el Romanticismo, von Berner pretende mostrar una imagen sublime del reino animal: dos grandes felinos que, aunque no suponen una amenaza para el hombre, se muestran indómitos, salvajes, y por tanto inalcanzables para el ansia de dominio del Hombre Todopoderoso…:

> *En otras culturas la Naturaleza y los animales no eran un fragmento del mundo, sino que formaban parte de la totalidad absoluta del mundo, del que no podían desaparecer, sin que esa unidad dejara de existir. Rex Lynx es el intento de experimentar esa dimensión mítica*.[8]

Su representación, realizada desde presupuestos realistas, está guiada por una concreción formal y un rigor que le lleva a plasmar con detalle la anatomía del animal. No hay lugar para la anécdota ni para el sentimentalismo en esta pintura que exhala solemnidad gracias a la austeridad formal y a la sobria gama cromática utilizada. El resultado es una obra firme pero sutil que no enmascara el muro sino que se adapta a él. En lugar de ocultar los condicionantes físicos de la superficie, la artista saca el máximo partido de ellos puesto que, tal y como señala la propia autora, sus obras "No son murales, es una pintura en simbiosis con el lugar." (Berner, 1994)

El resultado final es una pintura en la que la autora renueva un asunto tradicional como es la representación del mundo animal a la vez que crea una versión actual de las antiguas puertas de acceso a la ciudad, todo ello bañado de un aire de modernidad y del clasicismo imperecedero propio de las creaciones de las antiguas civilizaciones.

A pesar de que este mural no es muy conocido, hay que considerarlo como una bocanada de aire fresco dentro del contexto en que surgió debido en primer lugar a su autoría, una artista joven, mujer, perteneciente a una generación distinta y procedente de una ciudad diferente, lo que constituía una presencia novedosa dentro del panorama de la pintura mural en Zaragoza, protagonizado por los mismos nombres desde que en 1985 se hiciera la primera obra. En segundo lugar, el número de murales realizados en la ciudad se había

reducido de manera considerable desde el comienzo de los noventa, por lo que esta obra contribuía a animar una práctica artística que comenzaba a decaer. Y en tercer lugar porque, aunque fuera de manera puntual, supuso la recuperación de la pintura mural en los cines, completamente extinta en Zaragoza desde que en 1954 Javier Ciria realizara el mural del teatro-cine Fleta.

Desafortunadamente, tenemos que señalar que aunque la obra se conserva, ésta ha perdido el protagonismo que tuvo inicialmente. La razón de este cambio se encuentra en que para facilitar el control en los accesos al cine, se decidió centralizar el ingreso en la entrada principal ubicada en el paseo de la Independencia y cerrar el correspondiente a la calle Cinco de Marzo. A raíz de este hecho, el vestíbulo ha pasado de ser una zona principal de tránsito obligado para todos los usuarios a ser un espacio "marginal" por el que tan a penas se circula, un cambio que afecta considerablemente a esta pintura que se ha quedado sin espectadores que disfruten de ella.

Por último y para terminar con un buen sabor de boca, señalar que con esta obra, Zaragoza Urbana S.A. retomaba la introducción de la pintura mural en sus diversas instalaciones empresariales[9], una labor que ha continuado años después con el mural que pintó Sergio Abraín para el gimnasio del Hotel Palafox o el gran bodegón que Pepe Cerdá realizó en el Hotel Hiberus en 2008.

---

[1] Actualmente, Zaragoza Urbana es propietaria de los cines Palafox, Elíseos, Cervantes y Aragonia.

[2] Entrevista mantenida con Felipe Sanz Portolés el 19 de noviembre de 2010. Durante nuestra conversación, Felipe Sanz nos advirtió que con anterioridad a la realización del mural ya conocía la trayectoria de la artista, de quien había adquirido una obra depositada actualmente en el Centro de Negocios ubicado en el Hotel Palafox.

[3] Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

[4] Darya von Berner tiene una fuerte vinculación con la protección del medio natural puesto que su madre, Ana Maria Palos de Foronda fundó en 1991 la reserva natural Rancho Komchén de los Pájaros en la península del Yucatán, espacio que ella misma dirige y que está dedicado, entre otros aspectos, al estudio y protección de las aves de la zona.

[5] Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

[6] Ibídem.

[7] Para poder entender el porqué de esta influencia hay que tener en cuenta el hecho de que Darya von Berner sea oriunda de México, un país con una vasta naturaleza en estado puro y un pasado cultural en el que el reino animal ha gozado de la concepción divina de la que hablamos. Ambos aspectos, junto a la fuerte conciencia ecologista de su madre, parecen haber condicionado la visión que la pintora tiene de la naturaleza y en la manera de plasmarla en su producción artística.

[8] Entrevista mantenida con Darya von Berner el 5 de septiembre de 2010.

[9] Aunque se trata de una obra para un espacio privado, no podemos dejar de señalar que, a la vez que trabajaba en la pintura del Rex, Darya von Berner realizó por encargo de Sanz Portolés un mural para el hall de acceso del edificio sito en el Coso nº16, donde siguió unos planteamientos semejantes a los plasmados en *Rex Lynx*.