



La ciudad de los murales

Tradiciones

Por Luis Rey Yero

Sancti Spíritus desarrolló durante el período colonial una fuerte tradición muralística en interiores de casas domésticas fundamentalmente. Como constante morfológica se reiteraban los motivos geométricos y elementos de la flora cubana. En la etapa republicana la tradición se fue extinguiendo hasta desaparecer. No es hasta la década del 80 que resurge en la ciudad; pero sin tener puntos de contacto con la tradición anterior cuyas técnicas al falso fresco y concomitantes privados inclinados a estereotipos morfológicos lo alejaba de las nuevas propuestas ideoestéticas creadas en espacios públicos.



El iniciador del movimiento muralístico contemporáneo en Sancti Spíritus fue Heriberto Menero Alfert, pintor y muralista villaclareño que en la década del 80 se instala en la localidad invitado por el Gobierno de la provincia. Durante aproximadamente dos años de estancia, el artista emprende una intensa labor creando murales y pinturas de caballete que ubica en distintos lugares públicos. En breve tiempo se convirtió en excelente animador cultural. Despertaba la sensibilidad artística de quienes le rodeaban y creó un equipo de albañiles y técnicos de la construcción para emprender sus proyectos.

Manero creía firmemente que la persona por muy sencilla que fuera, sin inclinaciones artísticas, podía despertarse el duende de la creación cuando se le comprometía a pie de obra. Sin demagogia ni interés personal, logró convencer a los principales funcionarios del órgano de Gobierno para emprender el rescate de espacios públicos necesitados de tratamiento artístico. Nunca solicitó remuneración económica por la inmensa labor que desplegó en contexto espirituario. Como no conocía de la existencia de una tradición muralística espirituaña fenecida con la república neocolonial, el creador villaclareño ejecutó obras desde su propia experiencia personal acumulada durante una década. Con anterioridad había creado murales pictóricos en la Universidad Central de Las Villas, el vestíbulo del inmueble que ocupa la revista Bohemia, el INPUD y el tecnológico Andres Voisin, ambos ubicados en la ciudad de Santa Clara.

La década del 80 fue propiciatoria para el desarrollo urbano de la ciudad luego de la nueva división político-administrativa que le otorga el rango de provincia a Sancti Spíritus. La primera obra capital del artista se construyó en la sede del Gobierno de la provincia, proyecto realizado por el arquitecto Roberto Villocht, quien aplica por vez primera en la localidad el concepto del diseño mobiliario e inmobiliario desde una perspectiva orgánica. Acorde a esas exigencias, Manero diseña los murales interiores y exteriores de la sede.

Ante las carencias de materiales de calidad que resistieran el intemperismo, Manero recurrió a una variante que nunca había aplicado en sus murales anteriores: el aprovechamiento de materiales de la construcción. Sin apenas sospecharlo abría una línea de trabajo que hasta el presente se mantiene como recurso técnico habitual.

Manero se inscribe dentro de la tendencia neofigurativa apreciable en sus iniciales murales pictóricos donde se toma como soporte compositivo a la figura humana vaciada de rasgos físicos que interactúan con el resto del conjunto apenas bocetado dentro de un espacio evanescente y ausente de profundidad de campo. Los colores planos contratantes enfatizan la agresividad de la propuesta.

Durante su estancia en Sancti Spíritus, llega también a la ciudad René Avila, especialista del ICAIC en créditos de películas cubanas. Su breve estancia en la localidad le permite hacer dos murales en 1980: el de la Avenida de los Mártires, esquina a Santana; y el de la piscina del Motel Los Laureles, que años después lo demuelen cuando se produce una de las remodelaciones del centro turístico. En el primero Avila recurre a las posibilidades compositivas que ofrecen las letras, las cuales magnífica siguiendo un orden lógico que le permite imprimir al mural cierto ritmo compositivo. Emplea morteros pigmentados y fuertemente texturados como fondo para subrayar los contornos de las letras las que delinea con ladrillos y lozas. Esta experiencia propia de la letrografía no tuvo continuadores. La segunda obra de Avila, con mucho más posibilidades expresivas, recreaba a unos bañistas en distintas posiciones acuáticas que apenas delineó para buscar la dinámica de los cuerpos en movimiento. El azul



empleado con sus distintos matices permitió un perfecto equilibrio figura-fondo y estableció la correspondencia necesaria con el área de la piscina.

Jorge López Pérez, arquitecto devenido muralista, se vincula al quehacer plástico por instancia de Heriberto Manero quien le manifiesta sus posibilidades como creador. El diálogo entre ambos le despierta el interés por la muralística. Como resultado de esos contactos surgen los primeros proyectos de rasgos figurativos: los murales interiores y exteriores del Centro de Información del MICONS en 1980. A partir de procedimientos técnicos similares a los utilizados por el arquitecto Quintana en el Palacio de las Convenciones, recrea paisajes rurales intencionalmente ingenuos. Aunque él mismo afirma que nunca recibió influencias ni asesoría de aquél, incluso las obras de Quintana se diseñaron desde una óptica geométrica y no figurativa. Otros murales posteriores prepararon a Jorge López para crear los más complejos ubicados en el Hotel Plaza situado en el centro de la ciudad.

Contratado como especialista en ambientaciones para darle una nueva imagen al inmueble en proceso de restauración, se dedicó a estudiar los espacios interiores carentes de atractivo visual. De esas reflexiones surge el mural Ciudad (1993), emplazado en la planta baja al lado del Patio Bar y que –como él mismo afirma– está signado por su carácter instalacionista. Por vez primera se aprovecha el espacio arquitectónico en Sancti Spiritus como elemento compositivo. El receptor para apreciar la obra en toda su magnitud requiere penetrarla, hacerla suya desde dentro, como sucede con su segundo mural situado en la segunda planta con la denominación de **Plazuela** (1998). En ambos casos se incorporan elementos de la arquitectura cubana colonial: óculos, balcones, cornisa con ladrillos a sardinel, aleros y pavimentos empedrados. En **Ciudad** predomina la altura, alrededor de doce metros de puntal, lo cual requirió de un serio trabajo en perspectiva vertical por la estrechez del patio que hace las visuales en escorzo. En **Plazuela**, como lo indica su nombre, remeda uno de esos espacios públicos de agradable intimidad que posee las ciudades coloniales. El arquitecto logró rescatar un área desprovista de encantos al laborar sus paños de pared desnudos como si fuera un pequeño segmento de fachadas. Sensibilizó el espacio con la incorporación de elementos arquitectónicos y colores bien distribuidos en toda el área cerrada. Logró, en definitiva, darle protagonismo a pisos y paredes anodinos con una significativa calidad estética.

Félix Madrigal Echemendía posee cerca de dos décadas de experiencia en la proyección de obras monumentarias, en particular esculturas. Durante los últimos años, el artista se ha dedicado también a diseñar murales con fuerte impronta escultórica. Sobre todo trabaja los volúmenes, que permite dotar de tridimensionalidad a sus creaciones, para subrayar, por ejemplo, los rasgos fisonómicos de un retrato –por lo general tomado de un familiar– que se funde con el resto del conjunto. La técnica empleada le facilita conjugar materiales de la construcción junto con piezas de terracota que al ensamblarse sobre el paño de pared semejan estructuras de rompecabeza. La línea de trabajo de Madrigal no deja de ser la del escultor que labora con el barro biscochado. Cuando concluye el montaje de los distintos elementos recubre alguna de sus áreas con una pátina a base de aceites, esmaltes u óleo para camuflar las propiedades texturales del material utilizado.

Su poética está muy cercana a la manipulación consciente del arte ingenuo o infantil. La presencia de la flora y la fauna, las casas y figuras humanas dentro de un espacio casi mítico, intemporal, le permite violentar las leyes de la perspectiva y toda alusión a discursos visuales lógicos. Esa voluntad de romper convenciones artísticas lo han conducido a teorías particulares sobre la quiebra de fronteras entre la escultura y la pintura, que también cultiva. Para él, ambas expresiones se complementan en un todo único cuando se logra aplicar en un mural. Tales presupuestos explica el uso del color y la planimetría de algunas zonas compositivas que se conjugan con elementos virtualmente tridimensionales que va más allá de las variantes de relieves. Ejemplo de ello, el mural inaugurado a la entrada del Centro de Documentación e Información de la Universidad Pedagógica de Sancti Spiritus logrado con materiales de la construcción y mortero pigmentado. Ajustado a la figura del pedagogo y escritor Raúl Ferrer, Madrigal adoptó la morfología de una P magnificada –como expresión alegórica de pedagogía– para poder desdoblar en dos planos compositivos el mural. El primero, en forma de ventana circular, registra un paisaje rural tomado en perspectiva aérea y donde el caserío está elaborado en sobrerrelieve. En un primer plano, aparece el retrato del intelectual yaguajayense en bajo relieve y a su alrededor se sitúan muñequitos tomados del brazo para remedar los que hacen con papel recortado los escolares. Morfológica y semánticamente hay una evidente correspondencia de funciones lingüística e ideográfica entre la labor del pedagogo y literato y el mural de Madrigal. En ésta y otras de sus obras él introduce en la muralística espirituana la posibilidad de la esculto-pintura desde la óptica naïf para revelar con lirismo el paisaje local y sus gentes. Acoge por igual las distintas técnicas aplicables a esta manifestación como lo haría en su tiempo David Alfaro Siqueiro.

Cuando José Perdomo García regresó a Sancti Spiritus recién graduado del Instituto Superior de Arte (ISA) en la especialidad de pintura, trajo consigo los aires renovadores de vanguardia que se respiraba en el alto centro docente de la capital. Luego de incursionar en la pintura de caballete, su principal línea de trabajo, propuso a la municipalidad un mural que donaría posteriormente. La

obra, construida en 1990, constituye una ruptura con todo lo hecho anteriormente por los muralistas espirituanos con respecto al discurso visual empleado. El lugar seleccionado para el emplazamiento resulta sui géneris: a un lado las márgenes del río Yayabo; del otro, la convergencia de dos calles empedradas; al frente, el restaurante Quinta de Santa Elena. De paso peatonal ignorado, el área adquirió protagonismo con la obra, especie de metáfora donde convergen culturas de diferentes magnitudes temporo-espaciales en medio de una encrucijada contextualizada por la impronta urbana colonial. La microlocalización se corresponde con la propuesta postmodernista del autor.

Con ladrillos, tejas, piedras de río y componentes de herrajes, el artista articuló una poética un tanto carnavalesca al estilo post donde está presente el simulacro y la reinención de elementos arquitectónicos locales con sus arcos de ladrillo de medio punto, su corniza diseñada con tejas árabes, faroles y óculos que se mezclan con objetos y estilos pertenecientes a otras culturas y épocas más remotas o presente. A diferencia de la muralística de Jorge López, rompió con toda referencia homogénea y ortodoxa de la arquitectura cubana la cual le introduce elementos extraños, distanciadores como para parodiar al original.

El otro mural proyectado por él y el escultor Julio Neira en 1992 en la fachada exterior de la Bolera de Sancti Spíritus posee colosales dimensiones –considerado el de mayor magnitud construido en la ciudad- y parte de un proyecto complejo por las soluciones estructurales y de diseño que tuvieron que enfrentar ambos creadores. La obra se cualifica por el movimiento, aspecto que los relaciona con los futuristas italianos en su afán por incorporar la dinámica de la sociedad contemporánea. La descomposición de los boliches que semejan la caída ante el impacto del bolo recuerda, como recurso expresivo, al cuadro Dinamismo de un perro con correa, creado por Giacomo Bella en 1912. Y para lograr el efecto de fuerzas contrarias en tensión, lograron un diseño moderno que combina lo figurativo con lo informalista tomando como referencia las especificidades del juego que incorpora las nociones de balanceo, ruptura de equilibrio, movimiento dinámico.

Concluyo esta valoración panorámica de la muralística espirituana con Julio Neira Milián, quien desde principios de la década del 90 ha mantenido una intensa creación en pintura, escultura e instalación. Su obra monumental iniciada con José Perdomo en La Bolera, le dio experiencia suficiente para proyectar su primer gran mural personal. Por las características morfológicas un tanto a lo Gaudi constituye una visión novedosa dentro del conjunto muralístico espirituano, pero sin dejar de emplear los mismos materiales de la construcción de los demás artistas. Emplazado en un área importante de la ciudad, calle Sobral esquina a Carretera Central, arteria de gran flujo de peatones y vehículos, su fisonomía modelada sobre un sistema de volutas –semejando caracoles- y signos arborecentes montados en paños de pared superpuestos para producir el efecto de proyección, logran captar la dinámica del lugar sin necesidad de acudir a elementos de la realidad circundante. Como extensión de este proyecto Neira finalizó dos murales interiores en el amplio vestíbulo de la emisora CMHT, Radio Sancti Spíritus. Esta vez acude a signos culturales locales que metamorfosea y manipula a su antojo para crear una nueva dimensión imaginaria. Su principal rasgo descansa en el flujo y reflujo de lo figurativo a lo informalista, proceso que transforma las cualidades virtuales del material.

A MODO DE EPÍLOGO

La muralística espirituana posee rasgos muy particulares al no responder a un movimiento o tendencia homogénea ideológica que la cualifique. Más bien se trata de pulsaciones intermitentes provocadas por un grupo de artistas de la plástica de diferentes promociones que se suman al auge constructivo de la ciudad que en las últimas dos décadas del siglo XX ha dinamizado sus estructuras urbanísticas e inmobiliarias. A partir de experiencias personales y gustos diferenciados, se ha logrado tejer un entramado de murales dispersos por la ciudad rompiendo todo esquema lógico de emplazamiento.

El uso reiterado de los materiales de la construcción, subraya el sentido de pertenencia de los artistas quienes ante la imposibilidad de aplicar adecuadas técnicas muralísticas prefirieron acudir a lo que abunda en la localidad. Sancti Spíritus posee, desde el período colonial, una industria local de materiales de la construcción elaborados esencialmente con barro, fundamento de su sistema constructivo.