

La danza de la muerte de Eduardo Zarza Guirola

Carmen Paula Bermúdez

LA OBRA DE EDUARDO ZARZA GUIROLA (CIUDAD DE LA HABANA, 1967) ESTÁ marcada por la difícil circunstancia en que vivimos. Suerte de Landaluce contemporáneo, este creador autodidacta recoge «tipos y costumbres de la isla de Cuba», pero con mirada radiográfica, impregnada de un humor *festivo-grotesco*, comicidad que usa lo macabro, cierta escatología de ultratumba, para ridiculizar situaciones del barrio, de la ciudad, de la vida contemporánea.

Su propuesta artística se inscribe dentro de una rica tradición satírico-burlesca latinoamericana que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, a través de publicaciones periódicas de crítica social como *El hijo de Ahuizote* (1855), en México, y *Don Junípero* (1862), en Cuba. Tradición que posteriormente encuentra representaciones de excelencia en las aguadas y caricaturas de Rafael Blanco (1885-1955), en las estampas del mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913).

A golpe simple de vista, los trabajos de Eduardo Zarza Guirola pueden parecer un homenaje a Posada —y podrían serlo: por su calidad, por los esqueletos en todas partes—, más él llega a las calaveras no estudiando a Posada sino su entorno. La muerte es la vida que pide renovarse. Si Zarza Guirola y Posada pueden dialogar es porque *comparten* una comunidad cultural que acaso tenga en el sentimiento de la fugacidad (temporalidad) de la existencia humana —sentimiento muy fuerte en la cultura del barroco—, en relación muerte-vida como perenne intercambio cósmico —pensar en las cosmogonías mesoamericanas—, en el drama del individuo frente a su sociedad o mundo, los puntos de mayor voltaje y juntura.

Al recurrir al esqueleto-calavera humana, símbolo *elemental y universal*, Eduardo Zarza Guirola logra una comunicación eficiente y una marca de autor con la cual realizar otra danza macabra: la suya, cubana, actualísima.

En tanto re-presentación del cuerpo-ser humano, el esqueleto-calavera es la imagen más des-carnada, des-personalizada del individuo. Por ello es icono idóneo para la estrategia del artista, quien no pretende retratar a *personas*, sino hacer examen de rayos X a la masa.

Población de muertos vivientes homogeneizados por La Pelona y calcificados por la Historia, que les convierte en muñecos de un determinado ritual social. Cual calaveras catrinas o momias de Palermo, estos esqueletos animados podrían ser intercambiables, aunque están bien definidos por las ropas, acciones, atributos, especialmente por la *situación* en la cual están «viviendo».

En su *Baile de la muerte*, Hans Holbein, de Alemania, representa a la muerte como el esqueleto de una persona que viene en busca del moribundo, o puede incluso, sorprender a un

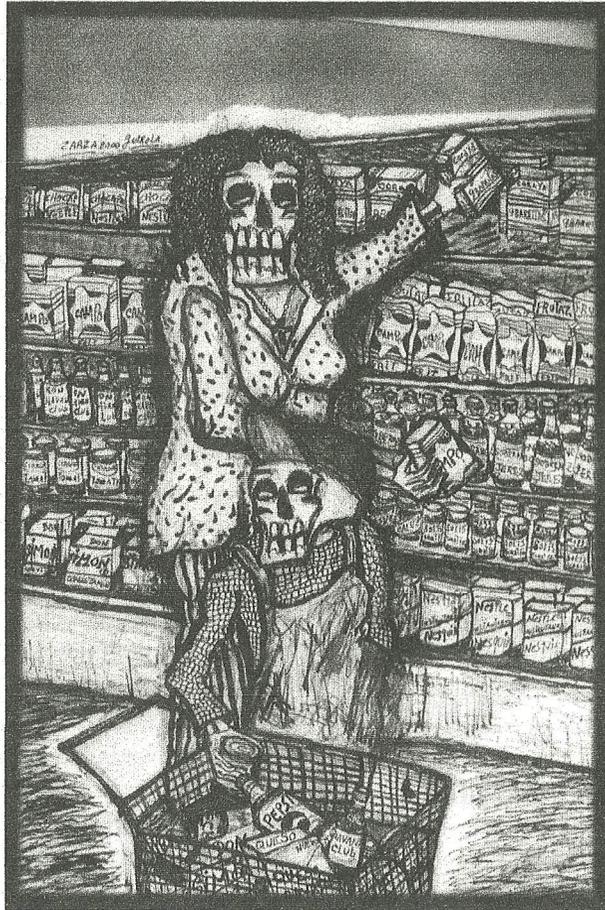


Foto Teresa Schallberger Masvidal

Zarza Guirola
Tienda Panamericana (2000)
Tinta / papel (70 x 50 cm)

tranquilo labrador en su faena. La muerte triunfa en Brueghel como ejército apocalíptico que avanza linchando, masacrando pecadores. En estas imágenes todavía medievales, la muerte es la gran niveladora social, la repartidora de justicia divina. La muerte se presenta cuerpo-otro, distinto aunque identificado fatalmente con su víctima, especie de *alter ego* del desdichado que viene a buscar (ver a Edvard Munch: *Danza macabra*, 1915). En las pinturas y dibujos del creador habanero la muerte no es cuerpo aparte; los seres humanos han devenido muertos, y en esto se emparentan con las calaveras de Posada, especialmente las de *El gran panteón amoroso*, donde aparecen ridiculizados «los vivos» a través de «los muertos».

General que fue de suerte
Y mil acciones ganó
Y sólo una perdió
La que tuvo con la muerte
Nadie hay que al mirarle acierte
Si fue un sabio o de tontera
Hoy es una calavera
Con gorro en verdad montado,
Y aunque esté condecorado
Hoy ya no es lo que antes era.¹

Cual alegoría de muerte o vanidad pintada en el barroco, en las imágenes de Zarza Guirola podemos oír trompetas, ahora fin-de-milenio, ver relojes recordando EL LÍMITE, sentir la amenaza de un juez más escondido pero igualmente omnipresente. No hay que confundirse, sin embargo. Su poética no es fruto de pacientes interpretaciones de escrituras, de elucubraciones demasiado complicadas: nace de lo que observa, respira, sufre en la esquina, en su cuarto, en la calle. Poesía tímida y sencilla, transforma gracias al humor, la ironía, el choteo, una iconografía secular en tragicomedia de barrio, y deviene *naturalmente*, reflexión acerca de la moderna sociedad humana.

Dibujos²

Dibujante controlado, de un nerviosismo íntimo, pulsional, vibrátil, Eduardo Zarza Guirola posee especial talento para los despliegues ritmáticos (*La panadería*, 1996; *Film de estreno*, 1998); la colocación de textos/anuncios/viñetas; la creación de títulos ingeniosos, así como para recortar motivos —figurillas de cartón— sobre un blanco disciplinado (*Cucuruchito de maní*, *El patio de María*, ambas de 1996, etc.).

La preocupación por el paso ineluctable del tiempo, el ocio que no produce, lo muerto mismo de los seres y las cosas, se agazapa muchas veces tras lo risible de la anécdota como en *El antejero*, *El gas que no vuelve hasta las cinco de la tarde*, ambas de 1996, más recientemente *Violento metrobús* (1998), *Tiendas panamericanas* (2000). En ocasiones esta reflexión aguda, triste, se sustantiva y universaliza en imágenes *alegóricas* de extraño lirismo, mostrándonos una sensibilidad conectada con el expresionismo de los países fríos. *La acomodadora* (1999) más que «la tía» que ubica a la gente en cines y teatros, parece una dantesca enviada del infierno:

selecciona con la luz de su linterna a los condenados para ubicarlos en determinado círculo. Los contrastes de luz-sombra, bien trabajados por el artista, ayudan al dramatismo de la escena. En el centro la falda derramándose de «la acomodadora», recuerda al personaje de Munich, igualmente central y femenino, de su *Danza de la vida* (1899-1900). Excelentes alegorías del destino —o del destino en las actuales condiciones— pueden ser *El amolador*, *Se trabó la cuerda*, de 1995, *Cine nuevo*, del año que terminó.

A Zarza Guirola le interesa el contradictorio fenómeno de la identidad del individuo, la relación entre apariencia y esencia, verdad y simulacro. Tal vez por eso *parodia* fotografías del álbum de recuerdos familiar, fotos-de-carné que le pertenecen. Burla de participación al profanar la memoria de la familia y la memoria jurídica de sí mismo, respectivamente, transformándolo todo en estampas de calaveras.

Uno no puede evitar, al ver estas imágenes, relacionarle con Aristides Fernández (*La familia se retrata*, 1933), Fidelio Ponce de León (*Tuberculosis*, 1934), quienes ponen en tela de juicio el acto del posar y del retratarse y, con artistas contemporáneos que desde la década del ochenta usan las fotos de identificación —personal y/o familiar— para discursar en torno a problemas ético-políticos, sicosociales, filosóficos.

Pinturas

En años de confusión y de toronjas, bicicletas por doquier, «alumbrones», Zarza Guirola convierte escenas y personajes callejeros en pinturas caricaturescas: *Cartones* (1992-1995). Crónica en formato grande que oscila entre el festín y lo grotesco, estas temperas sobre cartón de embalaje resultan una crítica *bienhumorada* a las diferencias sociales (*Sólo para extranjeros*, 1993); la escasez de alimentos, de combustible (*El ángel del apagón*, 1993); la violencia corriente (*La guagua no tiene remedio*, 1993); el uso pagano de las religiones (*En nombre de San Lázaro*); la confrontación ideológica a través de los productos del consumo (*Hecho en Cuba contra Wisconsin*, 1995), entre otros problemas del momento. El concepto gráfico expresionista deforma con medida animales, vegetales, cosas, guardando su expresión radical, escatológica, para las figuras antropomorfas pues, ya saben, son esqueletos.

La composición juega con la regla de oro muchas veces, al ubicar las figuras —si no les corresponde el centro— y al dividir los fondos en grandes áreas de colores planos. Naranjas, azules, rojos, amarillos, exageradamente intensos, agreden nuestra retina, llamando con rapidez la atención. Buen autodidacta, Eduardo Zarza aplica aquí nociones de estética pop y diseño informacional.³

El dibujo negro conforma —segura timidez— las figuras, las cuales a pesar de su aspecto cadavérico, rabia, atropellamiento, no consiguen hacer de los cuadros imágenes del todo repulsivas. El brillo-pureza de los colores, lo liso de las pinceladas, la disciplina general compositiva, crea *simpático* contrapunto a la vez que informa de la naturaleza del principiante: avanza con respeto en el oficio.

Los cartones constituyen el primer trabajo de arte de Eduardo Zarza Guirola. Dieron al joven creador el tono satírico-humorístico, temas, motivos, así como una serie de conceptos plásticos a desarrollar en sus dibujos⁴ y pinturas posteriores.

Hoy hace lienzos, acrílicos. Pinta con comodidad, soltura, mayor conocimiento de la tradición pictórica. Menos localista e inmediato, gusta más de lo alegórico, lo irónico, lo universal ambivalente. Juega mejor con la complementariedad de los matices, los cuales ha quemado, ensuciado, hecho más ácidos y chocantes. Usa en determinadas zonas del cuadro empastes gruesos; así combina procederes de «buena» pintura con gestos *bad*, chorreados, sombras que amenazan. Antes, tuvo cartones con figuras cadavéricas y cartones con objetos siniestros (observar el martillo de *Pan y agua con azúcar*, 1993); ahora en sus telas *conmueren* las cosas y los esqueletos, todos hechos de la misma sustancia derruida, invadidos por una lepra moral común.

Aunque continúa pintando masas (*El ómnibus*, 1999; *Film de estreno*, 1998), asuntos tratados primeramente en bocetos-dibujos, escenas en sitios públicos (*Mercado shopping*, 1999), el espacio referencial de su obra se ha ido reduciendo para remitir a lugares más cerrados donde el cuerpo logra intimidad con los objetos y consigo mismo.

Aparecen los «solos» de calaveras haciéndose la *toilette* en el baño (*Close-up, gel dental*, 1999) y en cuartos de estar (*Nivea creme, Rouge de labios, Un toque de colorete*, tríptico del mismo año).

La muerte enseña en ellos rostro femenino, familiar, coqueto. Preocupada por la higiene, la calavera-mujer de *Close-up*... cepilla sus dientes mientras la pasta dental gotea como sangre en el lavamanos. Con esta obra comenzó Zarza Guirola a usar la dialéctica velazqueña del espejo porque nos hace «entrar» en la pintura. Frente al cuadro, no sólo sorprendemos a la muerte en el sanitario, también *devenimos* ese personaje macabro que enfrentamos.

Igual está presente aquí, como en sus dibujos-de-carné, el cuestionamiento por la identidad sicomorale del individuo humano y el interés por develar la crudeza de un real, muchas veces escondido tras lo físico y/o aparente. El lavamanos resuelto con economía de dibujo, ridiculizado sutilmente, posee fuerza emotiva a la vez que sugiere lo necrológico del mundo superior (el espejo). En el tríptico de 1999, las calaveras femeninas se maquillan, arreglan el pelo, «embellecen». Imágenes irónicas al contradecir el conocimiento común que tenemos del fenómeno biológico llamado *muerte*, así como de su representación tradicional dentro de la cultura europea; afines sin embargo a México, el cual siempre ha *carnealizado* el hecho de morir, el status del muerto (*Fiesta anual de los muertos*), cercanas también a sátiras de Rafael Blanco, tales como *Un novato en la otra vida* (1923), y a dibujos de Chago Armada (1937-1995) dedicados a su amiga la muerte.⁵

Si en *Close-up, gel dental*, Eduardo Zarza alude al mundo del consumo sobre todo al destacar la marca del tubo de pasta de dientes, en el tríptico dedica más tiempo (dibuja más figuras) a los productos de belleza femenina. En *Nivea creme* podemos reconocer varias marcas —comercializadas también en Cuba—, pero en *Rouge de labios, Un toque de colorete* no le interesa tanto la marca como la presencia misma de los objetos cosméticos, convertidos en caricatura de sí y objetos de terror.

Mueve al personaje principal de un cuadro a otro, le cambia el vestido —*brujadescoba* o espantoso albornoz—, la peluca y la pose. Disloca la perspectiva de los muebles del cuarto, mientras hace combinaciones raras de color: rojo-sangre-quemada con azul-añil

o rojo-tomate con verde-limón, por ejemplo. Así horror y ridículo van juntos, creíble y absurdo, realidad con metafísica.

La dialéctica del espejo hace maravilla otra vez. En *Nivea creme* justifica la presencia monstruosa de la sombra metiéndonos en el «cuerpo» de la muerte. En *Un toque de colorete* la figura del cuadro nos da la espalda amenazando con desaparecer, y este espacio en *extremis* sugestivo. Nos habla de una dimensión desconocida, fantasmal, misteriosa.

Resulta higiénico que en medio de tanto *naif* bonito, arte *glamour*, malabares computadora, aparezca Eduardo Zarza inquietando con su danza macabra de tres días tarde. Aprovecho para recordarles que *todo es malentendido y os recuerdo una vez más especialmente la muerte, que todo tiene que ver con la muerte, no olvidéis la muerte, no la olvidéis, no la olvidéis...*⁶

Publicado en *Extramuros*, No. 2, marzo, 2000, págs. 27-30.

Notas

¹ Versos populares o corridos ubicados debajo de estos dibujos de Posada en *La Gaceta Callejera* editada por Antonio Vanegas Arroyo, con quien el grabador mantuvo una fructífera colaboración en 1892 y primeros años del siglo XX. Recomiendo leer «Posada y la tradición gráfica popular», en *Arte Iberoamérica*, Ediciones Turner, Quinto Centenario, Madrid, 1989-1990.

² La mayor parte de sus dibujos están hechos con tinta negra sobre papel manufacturado, y son mediano y pequeño formato.

³ En 1982, y por breve tiempo, el artista realizó estudios en la Escuela de Diseño Industrial de Habana.

⁴ Los dibujos realizados por el artista entre 1995 y 1996 conformaron su primera muestra personal en la exposición «Pasando el tiempo», Galería Frida Kahlo, Centro Habana, julio de 1998. La curaduría y palabras al catálogo son de la autora.

⁵ Me refiero a dos series homónimas («Mi amiga la Muerte»): una aparece en su libro *El humor o la muerte*, Ediciones R, La Habana, 1963; la otra aparece en la revista *Signos*, No.21, Ministerio de Cultura, Habana, 1978.

⁶ Bernhard, Thomas. «En busca de la verdad y de la muerte», en *Díspora(s). Documentos*, No. 1, enero 1998, La Habana, p. 9.