

En la pintura de Chema López confluyen y se transmutan en sorprendentes metáforas visuales sus convicciones intelectuales y su activismo social. Es por eso una obra nacida a partir de elaborados contenidos por más que su materialización plástica propenda a una sintaxis sencilla. Pero, detrás de la elección de una historia o una anécdota aparentemente caprichosa, suele haber una compleja reflexión personal al hilo de sus ideas o sus vivencias políticas, a la vez que un minucioso trabajo de documentación a la búsqueda de imágenes significativas con las que encarnar esas reflexiones de partida. Esta es la causa de que la obra de Chema López nos sorprende con frecuencia por las inesperadas paradojas surgidas de la combinación entre contenidos inusuales y antiguas imágenes a las que él siempre logra extraer nuevas lecturas.

Este luctuoso retablo es un buen ejemplo. ¿Qué relación guardan los tres personajes representados y qué ha motivado su elección para protagonizar una pintura? Corre el año 1991 y Chema López no acepta la visión complaciente de la colonización de América que preside los preparativos oficiales del V Centenario del Descubrimiento previsto para el año siguiente y quiere sumarse como artista a las acciones encaminadas a recordar las trágicas consecuencias que para las poblaciones nativas tuvo el “encuentro entre dos mundos” del que hablan las autoridades, a la vez que reivindicar sus culturas frente a la visión eurocéntrica de la colonización. Lo inesperado radica en la elección de tres personajes históricos ajenos a la colonización española. Pues la pieza central recrea la fotografía del cadáver del revolucionario mexicano Emiliano Zapata, asesinado en 1919, y flanquean la macabra escena las efigies de dos indios norteamericanos: en la pieza de la izquierda está representado el indio sioux Toro Chico (Short Bull) y en la del extremo opuesto, el también sioux, cuñado del anterior, llamado Oso Coceante (Kicking Bear).

Chema López ha preferido dos situaciones históricas distintas a la conmemoración, pero no del todo alejadas, pues una puede verse como su consecuencia (la concentración de la propiedad por los hacendados mexicanos frente a los campesinos sin tierra) y otra como una reedición del enfrentamiento entre colonos blancos y poblaciones indígenas (el exterminio de las tribus indias norteamericanas), personificadas por tres hombres insumisos cuya rebeldía les llevó a abrazar una muerte trágica recreada por la leyenda. De hecho, el interés del autor por los indios norteamericanos tiene mucho que ver con la lectura del libro de Dee Brown, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee* (1970);(1) y parte del título con el que el autor identificó la escena central *El rey ha muerto, ¡viva Zapata!*, recuerda la película de Elia Kazan, a partir de un guión de John Steinbeck, *¡Viva Zapata!* (1952), filme que tanto contribuyó a alimentar el mito de Zapata, especialmente más allá de las fronteras de Hispanoamérica, pues entre los campesinos mexicanos siempre estuvo muy vivo, empezando por las mismas leyendas que negaban su muerte (y que la difusión de esta acta de defunción fotográfica pretendía desmentir) y terminando por la sublevación zapatista de Chiapas iniciada en enero de 1994.

Aunque Chema López da prioridad a lo que quiere decir no descuida cómo hacerlo. En la ejecución de la pintura resalta el tratamiento de apariencia serigráfica (un acabado de claras referencias pop) dado a los dos indios, cuyos retratos destacan con fuerza sobre el intenso color rojo del fondo. Y sobrepuestas a cada retrato, dos imágenes intrusas a modo de antítesis cultural: la planta de la catedral de Santiago de Compostela y un fragmento de las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón). Contrastando con las hieráticas figuras aisladas de los lados, en el lienzo central, imitando el color sepia de las fotos antiguas, un grupo de soldados exhiben el cadáver de Zapata, y sobre la humilde camisa blanca, bajo la sangre seca, aparecen representados, como si de un *papier collé* se tratara, los ojos del

revolucionario en vida con la misma técnica que los de los indios que lo flanquean, estableciendo así un trío de penetrantes miradas que se clavan en la nuestra.

Como hemos apuntado, la realización de esta obra se inscribe en las acciones de contestación a la celebración oficial del V Centenario del Descubrimiento de América; de hecho, las exposiciones de las que formó parte durante los años 91 y 92 fueron organizadas por el autor en locales alternativos con esta intencionalidad crítica. Esa proximidad entre la creación artística y la agitación política quedó reflejada en la presentación junto a las pinturas de diversos materiales críticos con la conmemoración. En la colección se conservan dos: un panfleto confeccionado por Chema López en el que se denuncia la conmemoración llamándola “V Centenario de la Masacre indígena” (42 x 25,5 cm); y un montaje de recortes de periódico referidos a la concentración de solidaridad con los pueblos indígenas americanos que tuvo lugar en Sevilla paralelamente a la inauguración oficial de la Expo (29 x 33,5 cm). Estos recursos paralelos contribuyen a reforzar o matizar el contenido de los lienzos y –como apuntara Julia Navarro– “forman un todo compacto que redonda en una poética incisiva y respondona.”(2)

* Este tríptico fue concebido por su autor como una obra unitaria, pero cada parte recibió también un tratamiento individualizado, pues el autor la tituló y vendió por separado. Así, la pieza de la izquierda aparece titulada, firmada y datada al dorso: “Dogma sobre rojo / Chema López / No 92 / 1991”. Al dorso de la central, en dos columnas: “Viva / Zapata” y “El rey / A muerto’ / 1991”. La pieza de la derecha fue igualmente titulada, firmada y datada al dorso: “Naturaleza muerta / Chema López / No 92 / 1991”.

NOTAS

1 Edición española: Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

2 “Chema López además de vivir en un ático...” [entrevista], *The Elm. Magazine*, 14, Valencia, enero-marzo 1999, p. 18.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 239-241.