

4 setiembre

Mirar en Caracas

NEMESIO ANTUNEZ: ESPERANZA EN VILO

Vale la pena frente a la obra del pintor chileno Nemesio Antúnez(1) revisar un proceso donde ~~xx~~ el trabajo de un artista se apuntala, alternativamente, en el vuelo lírico y el trabajo denodado; en el goce contemplativo de la vida y en la indagación aguda de sus dramas.

Este movimiento pendular, donde el pintor se niega a hostilizar la belleza con la misma renuencia con que se niega a convertirla en encubridora, se advierte desde las primeras obras que el crítico chileno Antonio Romera, hace diez años, consideraba productos de una "visión agresiva y descarnada a veces, tierna otras". En la "Historia de la pintura chilena" del mismo crítico, aparece reproducido un cuadro de 1949, titulado "Habitantes de la ciudad" donde se registra, por una parte, la preocupación por situar al hombre en su contexto social específico: y, por otra, la descripción de una actividad tan plural como autómeta, que convierte al hombre en un número, un ser -insecto, hormiga que va y viene, mira y actúa, perdido y sin destino, en el vaivén de la multitud. Ese paisaje de multitud que el español Genovés, muy posteriormente, haría célebre gracias a su habilidad para manejar secuencias, "flash -back" y señalamientos visuales sacados del cine y la publicidad, volvió a ser recuperado por el propio Antúnez veinte años después, en los admirables estadios, avenidas, calles superpuestas y fantasmales plenos de una ciudad inmensa, capaz de reducir el hombre a cifra y anonadarlo con el brutal gigantismo de la escala.

Pero entre fines de la década del cincuenta y comienzos del 60, la obra de Antúnez va a perfeccionar otro registro, eminentemente poético. Derivado de la naturaleza, las montañas y las charcas de su tierra; de guijarros, cantos rodados, nieve y avalanchas, Antúnez promulga un verdadero tratado del paisaje, donde la imagen alcanza una formidable fuerza persuasiva. Trama rítmico de su proceso, parece prestar plena confianza a los preámbulos centelleantes de la belleza. Lo que brilla y se mueve, lo que refulge, lo que rueda, lo líquido y lo transparente, todo converge en una descripción furtiva, hecha de pequeñas delectaciones, cuidadosa seleccionadora de azules, lilas y verdes entonados como gemas.

Del 64 al 69 este poeta de la naturaleza se va a Nueva York.

En su obra neoyorkina combina dos situaciones plásticas que nunca entendía muy bien. Por una parte, Antúnez se dedica al juego visual representado brillantemente en los Estados Unidos por los artistas "ópticos", y entra en las trampas del "responsive eye" (el ojo que responde), planeando sobre la distorsión, alejamiento y aproximación de rectángulos irregulares de color, hasta conseguir efectos similares a los del "moiré". A pesar que los cuadros siguen recordando la huella de un paisaje real, y el "moiré" puede convertirse en colina y cordillera: y a pesar de los intentos poco felices de integrarlo con elementos surrealistas como los manubrios de bicicleta, el ensayo es frágil y sólo alcanza para medir su gran sensibilidad y conocimiento del oficio, así como las virtudes malabares que tal conocimiento desencadena.

Si bien este despliegamiento de manteles-cordilleras de "moiré" es bastante desconcertante para un hombre muy receptivo al entorno social, resulta, en cambio, ampliamente compensatorio, el extraor-

dinario trabajo que, paralelamente, adelanta sobre el tema de la ciudad. Consigue el tono alucinante gracias a la invención del lugar cerrado, reducido a su máxima economía espacial y cromática. Avenidas y canchas terminan siendo plataformas inmensas, vastas terrazas, o socavones clausurados entre murallas: el hombre -cifra se convierte en un punto casi invisible, desplazándose colectivamente por esos espacios vacíos, que sólo admiten la inclusión de objetos menísticos, tales como el rectángulo de madera de las porterías de la cancha de fútbol, o lámparas de ~~tipo~~ "ring" de boxeo o de quirófanos imaginarios, que penden desde lo alto.

Este mundo-estadio, mundo-calle y mundo-espectáculo es oprimente y simbólico. Le toca a la imagen funcionar metafóricamente y avanzar, como la metáfora, de manera oblicua, a través de mediaciones que enrarecen y al mismo tiempo recargan los significados. Una obra que, hasta ese momento, confiaba más en el valor lírico de los signos que en el peso semántico, recupera la responsabilidad de decir, explicar y denunciar sin perder nada de su fuerza de imagen. Raramente, el escenario se pliega (El edificio, 1968), y reaparece la imagen omnipresente de la cordillera. Pero, en general, el mundo oscuro y cubificado, desprovisto de naturaleza, sustituye, con parecido absolutismo, la radical ternura del universo natural que le precedió.

Creo que Antunez es un gran temperamento, acostumbrado sin embargo a reprimirse bajo la cultura de la cortesía que se practica en Chile: por eso me produjo tal satisfacción la obra que ejecuta de regreso a su país, ^{en el '70} ya Director del Museo de Bellas Artes bajo el Gobierno de la Unidad Popular, donde aquel temperamento se abre paso sin rodeos.

Las camas del 72 y 73 son la pintura de la felicidad. Lo digo así porque no he conocido una pintura más expresivamente rotunda, más efincada en una sensualidad segura. Al ingenioso recurso de la cama móvil que recorre las carreteras en la luna de miel, o amanece al pie de la montaña, Antúnez reincorpora la cordillera como gran discurso poético de fondo, himno sin contrincante, elemento ontológico donde nacen y se forman color, ritmo, transparencias. Dos grandes zonas se relacionan. La fluidez e incertidumbre lírica de la cordillera, y la definición fijadora de carreteras y marcos limpios que encuadran el ~~mixajax~~ espacio. La reencontrada pasión por el ritmo y el placer libidinal de las curvas reclaman sus fuerzas en un maravilloso cuadro: "Nocturno en Concepción", 1973.

En este reordenamiento melodioso del mundo gracias a la pareja, (que tuve la fortuna de ver en la última exposición del Museo dirigido por Antúnez en Santiago de Chile, días antes de la masacre de los bárberos), su pintura resumía las mejores posibilidades expresivas, retomadas luego en las camas del 74 y 75. Pero en 1974, después del colapso de Chile, Antúnez reaparece en España y Colombia con una propuesta sobrecogedora, donde reconocemos la cólera que puede acumular una tranquila mirada poética. "El Estadio negro", "Víctor Jara" (I y II), desatan esa cólera "cargada en su cuenta de chileno sideral", como diría José María Moreno Galván al prologar su muestra de la Galería AEle, Madrid. Poca violencia aparente: el macabro "estadio negro" (donde fueron encerrados, torturados y asesinados ~~los~~ ^{los} presos en los días que siguieron a la vandélica usurpación) presentado como un enorme círculo de muerte, en silencio y en orden. Rota apenas una de las porterías de la cancha, encendida la guitarra de Jara, discretamente inflamado el paisaje. La falta de filo de una obra que repudia la violencia, terminó convirtiéndose en una poesía

Más adelante, por las vías del sueño y la memoria, se recupera el intenso discurso de la cordillera. ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Hacia ella van multitudes formalizadas por los marcos transparentes. Conozco pocos paisajes más acendrados que las "Alturas de Machu Pichu" de 1975, pieza clave de la exposición de Estudio Actual.

No obstante, pese a que Antúnez ha recuperado la memoria, la adhesión a los habitantes y los danzantes populares, la curiosidad por las carreteras y las canchas, su obra ha sido tocada por el luto de la desgracia. Y aunque su mano sobria oculte el desgarramiento del exilio, éste vuelve una y otra vez en la obsesión del gris, la luz amortajada, la portería rota, el espacio convertido en un pozo sin fin.

Obra llena de duelos disimulados, siempre le deberemos este delicado malabarismo con la muerte, que mantiene, aunque sea en vilo, la esperanza.

Marta Traba

(1) Nemesio Antúnez; "Estudio Actual" (11 Setiembre) 1977