

El Sol de México

ver pag 7

en la cultura

México, D. F., 7 de Noviembre de 1976

Suplemento Cultural No. 110



La Pintura
Latinoamericana
y un Artículo
de Jorge Edwards

BOTERO

El Arte de Nemesio Antúñez

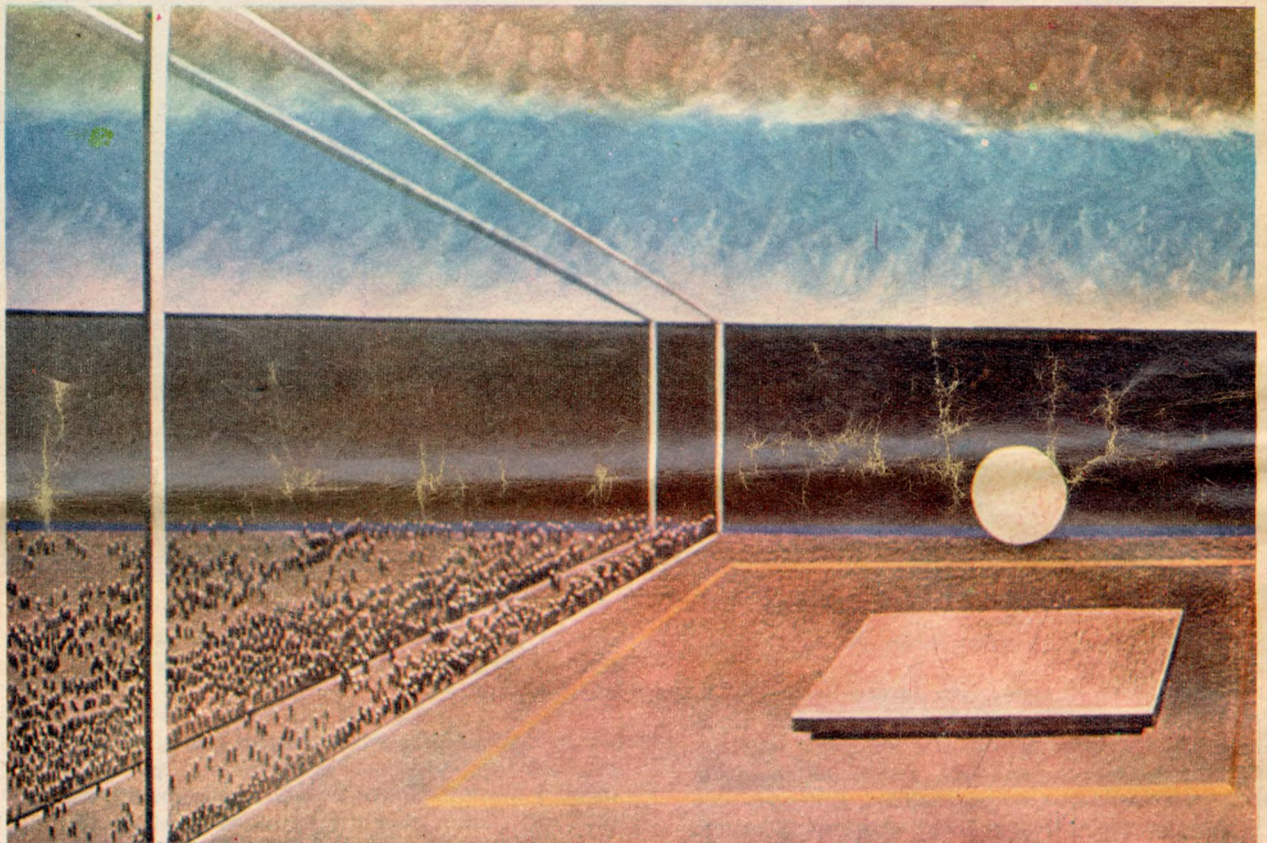
Cuando veo los numerosos testimonios sobre los primeros años del franquismo que aparecen hoy en España, desde novelas y libros de memorias hasta películas y canciones, descubro un curioso parecido, en lo que se refiere al acceso de los jóvenes españoles de los años 40 a la cultura, incluida, desde luego, la cultura propia, con la situación que conoció mi generación chilena a fines de los años 40 y comienzos de la década del 50. Lo que aquí en España era producto de una censura que todavía no bajaba la guardia en lo mínimo, se daba en Chile como resultado de la distancia geográfica y de las limitaciones económicas del país. En un caso se trataba de una decisión represiva, resultado de una guerra civil, y en el otro de una circunstancia, pero las consecuencias venían a ser más o menos parecidas. A veces llegaba hasta Santiago algún escritor europeo de paso —Albert Camus, por ejemplo, o J. B. Priestley—, y su llegada hacía el efecto, en nuestro pequeño mundo, de la aparición de un monstruo mitológico. Los grandes poetas chilenos, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, vivían lejos, en lugares diferentes que nunca terminábamos de precisar demasiado bien, y Vicente Huidobro, el "antipoeta y mago", acababa de regresar del París de sus poemas creacionistas, el París ya histórico de Guillaume Apollinaire y de Tristán Tzara, para morir y ser enterrado en sus tierras de Cartagena, frente al mar de la costa central de Chile.

Con los pintores, el caso resultaba todavía más grave. Ellos, para conocer la pintura del mundo, estaban obligados a salir, y lo más frecuente era que ese viaje no tuviera regreso. ¿Quién sabía en Chile, para citar un solo caso, de Alvaro Guevara, un pintor que había vivido en Inglaterra, que llegó a ser conocido en los medios ingleses como "Chile Guevara" y que tenía una de sus pinturas colgada en la Tate Gallery de Londres? Algunos años después de su salida del país, "Chile Guevara" era más extranjero y más desconocido para los chilenos que para los mismos ingleses.

En cuanto a Roberto Matta, se citaba su nombre con devoción en los cenáculos exclusivos de algunos surrealistas criollos, en las reuniones del Grupo Mandrágora, que conservaba en los años 50 ese carácter de sociedad secreta ya perdido por el surrealismo francés, pero, ¿quién de nosotros, en nuestros 20 años de vida, había visto un cuadro de Matta?

Hacia 1952 o 53, si la memoria no me engaña, los surrealistas chilenos organizaron una exposición. Ahí, por primera vez, en las salas de la antigua librería "Dédalo" de Santiago, pudimos ver algunos cuadros y dibujos de Matta, muy pocos, junto a una que otra pequeña obra de Magritte, de Picabia, de Salvador Dalí, y a "cadáveres exquisitos" que llevaban la caligrafía auténtica de Paul Eluard o de André Breton, además de los que habían sido confeccionados en el café "Iris", en plena Alameda de las Delicias, por Braulio Arenas, Teófilo Cid, Eduardo Molina Ventura o Jorge Cáceres.

Fue hacia fines de 1952 que escuchamos hablar de otro personaje inalcanzable, que apenas conocíamos de nombre: Nemesio Antúñez, un pintor algo más joven que Roberto Matta y que se sabía que vivía en Nueva York o en París. Lo sorprendente del caso era que Nemesio Antúñez, según los rumores que circulaban, se



"Fin de Juegos", de Nemesio Antúñez

preparaba para regresar a Chile y organizar una exposición en Santiago.

Cambio en las Multitudes

Nemesio Antúñez trajo a Santiago una visión desolada, en tonalidades grises, de las multitudes de la gran ciudad occidental: multitudes vistas desde su interior, o desde la ventana de un rascacielos, o desde un laberinto de túneles, y siempre sometidas a una luz fría, semejante a la penumbra perpetua de las cárceles de un Piranese. Quizás esa vivencia de la soledad en medio de la multitud, de la permanente luz artificial, contenía el secreto del regreso de Antúñez a su tierra, ese enigma que a nosotros, en las tertulias provincianas donde la imagen de París, el mito de París, brillaban a cada rato frente a nuestros ojos, nos había parecido inexplicable. La pintura de Antúñez empezó a llenarse en Chile de espacio natural y de colores: competencias de volantines en el viento cordillerano del mes de septiembre, figuras dispersas en una pradera, multitudes que ya no tenían el aire mustio de las masas de Nueva York sino que protestaban, cantaban, levantaban sus estandartes. Los cuadros intimistas de Nemesio Antúñez, la pintura de interiores, fue ocupada por manteles abigarrados, cuadrículados, por entrecruzadas ruedas, rayos y manubrios de bicicletas, por objetos

que acusaban una presencia humana muy reciente, aun cuando el pintor los hubiera sorprendido en un momento de soledad, en aquella atmósfera que Neruda definiría años después, refiriéndose a la obra de Antúñez, como de "soledad rectilínea".

Es probable que la aparente indiferencia de Nemesio Antúñez frente al vanguardismo de París y de Nueva York, esa visible ausencia de prisa para someterse a los dictados de la moda estética del siglo, haya perjudicado su imagen frente a la crítica supuestamente más avisada y refinada. He hablado, sin embargo, de indiferencia aparente, porque sospecho que en esta materia habría que andarse con bastante cuidado. La obra de Antúñez no se concibe sin la asimilación de muchos aspectos de la revolución pictórica contemporánea. Antúñez, enfrentado al fenómeno de la pintura actual, ha recogido los elementos que se adaptan mejor a su temperamento y a sus objetivos como artista y ha evitado toda sumisión rígida, cualquier sectarismo que pudiera poner en peligro el mundo poético de su pintura. Es un realismo, el suyo; alterado por una intromisión limitada de lo fantástico; a veces, por un simple aire de irrealidad que transforma la atmósfera de una habitación, de una calle, de un campo de deporte.

Antúñez ha sabido continuar el espacio abierto y el misterio de algunos pintores del paisaje chileno, desde la visión romántica del Valle Central de Chile que cul-

Por Jorge Edwards

tivó el alemán Rugendas, hasta la urbe ingenua y superpoblada no sólo de personas sino de flores, ventanas y vehículos, de un Herrera Guevara, pero su trabajo también está fuertemente marcado por el de algunos surrealistas europeos. Sobre todo pienso en artistas como Magritte o Delvaux, en quienes los lugares más reales y más cotidianos —una playa o una estación de ferrocarril—, se encuentran modificados por una dosis de irrealidad perfectamente dosificada y, por el hecho mismo de su mesura, de su discreción, doblemente inquietante.

No me parece casual que se trate de surrealistas belgas, es decir, de pintores ligeramente excéntricos en relación a la corriente de París. Pero también existe en la pintura de Nemesio Antúnez, aparte de ese crecimiento controlado de lo fantástico y de lo insólito, un afán constructivo, geométrico, que no sería fácil de comprender sin el conocimiento de un sector muy diferente de la pintura contemporánea: Kandinsky, Robert Delaunay o incluso Piet Mondrian.

Posición Frente a Europa

Hoy día, con un poco de perspectiva frente al problema del arte moderno, se puede advertir que la corriente central de la pintura latinoamericana siempre ha mantenido, frente a las formulaciones europeas, una actitud similar a la de Antúnez, un espíritu de asimilación libre, ecléctica. La fascinación frente a la aventura estética europea ha sido enfriada por una cierta distancia, por la fidelidad a imperativos que no pueden reducirse a la pura esfera del arte. En la generación de Antúnez, un Rufino Tamayo, un Fernando de Szyslo, un Wilfredo Lam, un Fernando Botero, están igualmente lejos y cerca del vanguardismo actual. Ellos han utilizado con libertad, sin dogmatismo, todo aquello que puede servirles para construir una realidad pictórica diferente, reflejo de una historia que frente a la europea, pese a todo y aun cuando esté incluida en ella, es marginal, y reflejo también de la naturaleza, de las dimensiones, las fabulaciones y el color del Nuevo Mundo.

Con el tiempo se verá que la literatura latinoamericana, en su contacto y su reacción frente a los mol des cosmopolitas, ha seguido un camino equivalente. La poesía de un Vallejo o de un Octavio Paz pasó por el surrealismo, pero no se detuvo con exceso en la capilla surrealista, y la novela de los últimos años ha tomado algo del "nouveau roman" francés y de ciertas corrientes informalistas, pero ha procedido a este respecto con una soltura de cuerpo, con un primitivismo cultural y una fidelidad a fuerzas extraliterarias que constituyen, en definitiva, el secreto de su originalidad, de su salud creadora.

Las relaciones entre Europa y América, entre teorías estéticas y fuerzas naturales, entre abstracción y figuración, encuentran en la pintura de Antúnez una respuesta más compleja de lo que podría parecer a simple vista. El mundo de las multitudes urbanas y de la luz fría, el de la ciudad laberinto, dominante en su etapa juvenil de Nueva York, no desaparece por completo sino que coexiste con los temas de la naturaleza latinoamericana y con los propiamente chilenos. An-

túnez regresó por algunos años a Nueva York a fines de la década del sesenta y recuperó de inmediato el tema de las multitudes, pero incorporando elementos que había descubierto en su etapa anterior.

Elemento Persistente

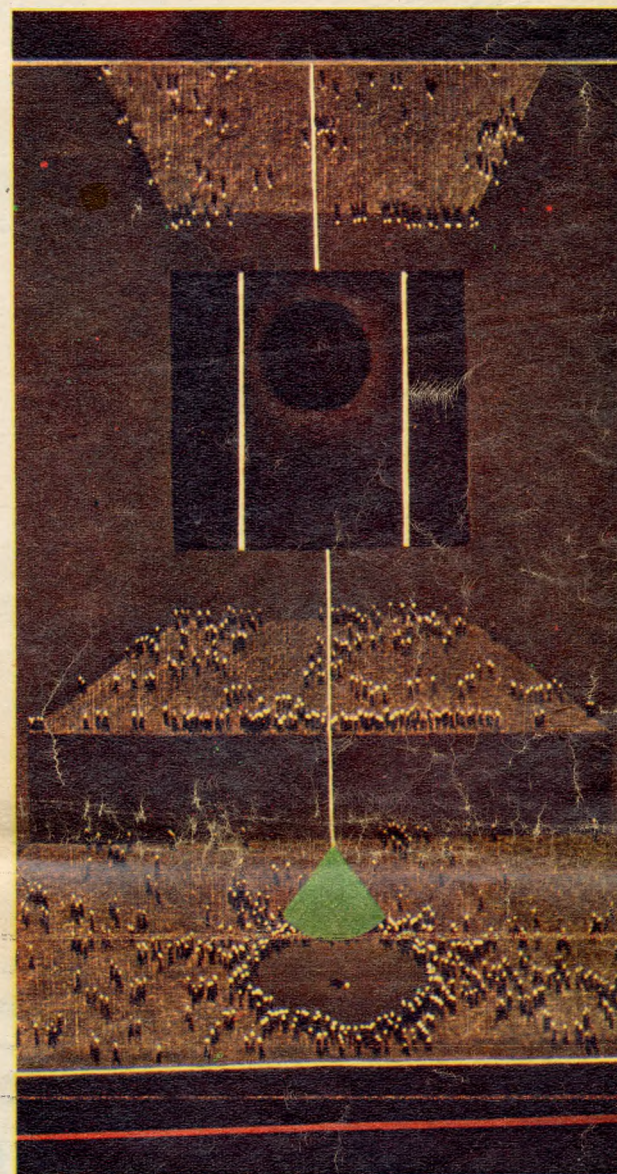
Uno de estos elementos, que aparece en la pintura de Antúnez en forma reiterada, es el de las diferentes formas del juego. Los manteles cuadrículados de sus cuadros de interior pueden mirarse a la vez como un tablero de ajedrez obsesivo, repetido en diferentes formas, con ondulaciones que pueden adquirir la curvatura de un cuerpo y metamorfosearse, en ese caso, en una cama, o con la horizontalidad fría de sus subterráneos urbanos. Los espacios del valle santiaguino, frente a la Cordillera de los Andes, suelen verse delimitados por los arcos y las marcas rectangulares de una cancha de fútbol. En la ciudad interior se dibujan a veces los límites y las figuras remotas y encontradas de un partido de hockey.

Como lo explicó hace ya bastantes años, con definitiva maestría, Johan Huizinga en su "Homo ludens", uno de los factores esenciales y permanentes de cualquier forma de juego es la existencia de un espacio delimitado y ficticio, espacio que determina las estrictas reglas a las que los jugadores aceptan voluntariamente someterse. Los cuadros de Antúnez me han hecho pensar a menudo que contienen una intuición muy clara de esta realidad del juego, realidad que, como señala el historiador holandés, está ligada a todo el desarrollo de la cultura. Siempre existe en esta pintura una dialéctica del espacio abierto y de la limitación lineal introducida por la mente del hombre. En un caso es el campo de fútbol en medio de una pradera, en otro las líneas de los volantines que cortan el cielo, en uno más la autopista, con su línea recta, que rompe la soledad del desierto o de la selva.

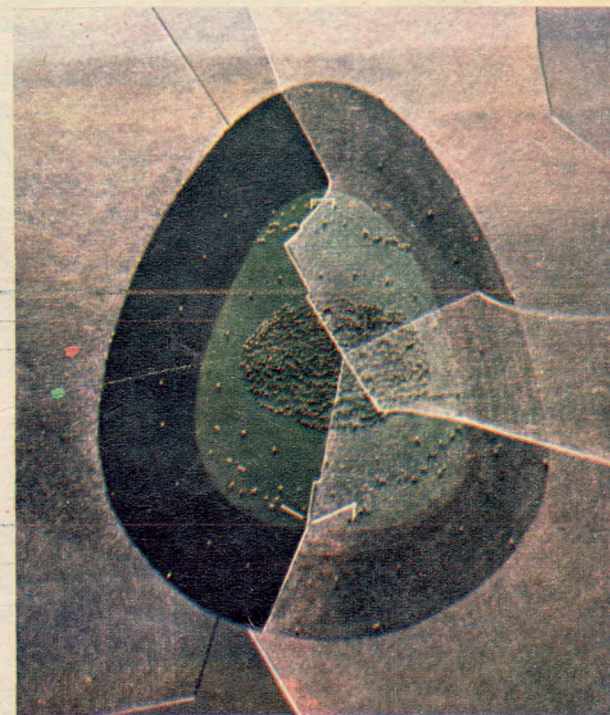
Esa dialéctica y esa obsesión delimitadora dan origen a una obsesión adicional: la de cercar, delimitar y subdividir el espacio de la pintura.

Así como en la literatura narrativa aparece a menudo, con un carácter precisamente lúdico, la técnica de la caja china, del relato en el interior de otro relato, en la pintura reciente de Antúnez aparece el tema, que había sido grato a ciertos pintores flamencos y que se ha repetido en la historia de la pintura, del cuadro en el interior del cuadro. En casi todas las últimas obras de Antúnez, uno puede advertir que otros cuadros delimitan el espacio del principal, como si las cuadrículas de los manteles-tableros de ajedrez hubieran preparado esta nueva construcción.

También encontramos en esta pintura otra dualidad, directamente relacionada con la de la naturaleza y el trazado humano: la de lo moderno y lo arcaico, lo primitivo. América es la región en la que ambas realidades coexisten por excelencia. Pues bien, Antúnez ha sabido sintetizar, llevado probablemente por su sentido del juego intelectual y pictórico, este fenómeno esencial de nuestro mundo. En el "Homenaje a Tikal", la cumbre de la pirámide maya es un televisor y a la vez un



"The City"

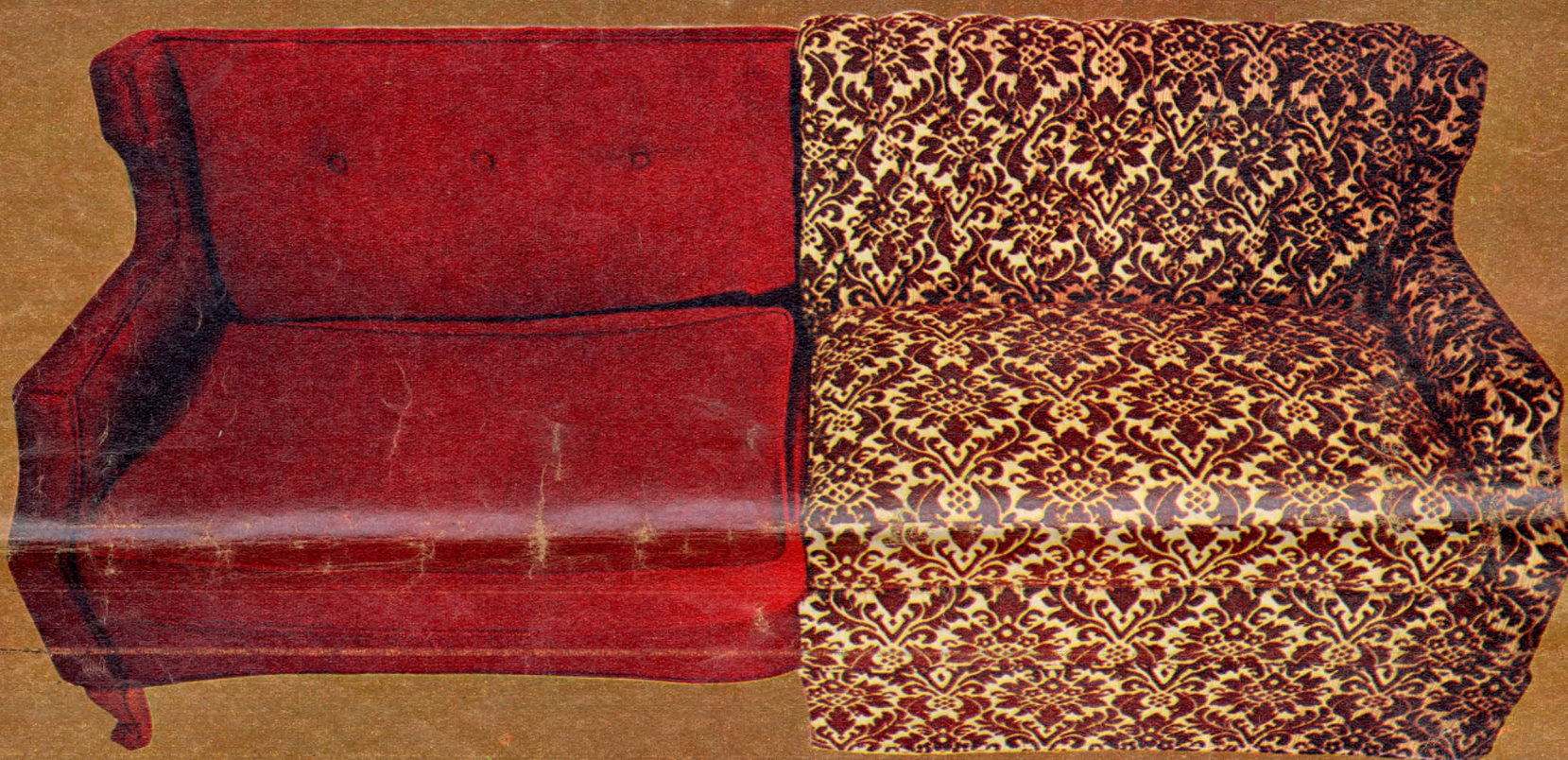


"Estadio Negro"

Pasa a la Pág. 14

¿cuánto pagaría por la diferencia?

línea **Panoramica***



línea de telas para decoración

VALLE

Mariscal Sucre 28
Tel. 543-45-59

CONDESA

Sonora Esq. Colima
Tels. 528-56-40 511-65-74

ROMA

Alvaro Obregon 21
Tel. 523-78-72

SANTA MARIA LA REDONDA 155

Tel. 526-16-61

Unidad Textil Puente

PLAZA SATELITE

Distribuidor Exclusivo
"El Mueble Francés"

GUADALAJARA, JAL.

Juárez Esq. Parroquia
Tels. 13-02-33 13-99-50

El Arte de Nemesio Antúnez

► Viene de la Pág. 7

segundo cuadro; es la inserción de otro espacio en esa naturaleza que ya se hallaba delimitada por la geometría arcaica de la pirámide. En las diversas versiones que ha pintado en estos años de un "Machu Picchu" visto desde la selva, la naturaleza selvática resulta interrumpida por las líneas de la recurrente autopista. Sin embargo, al fondo, en contraste con la modernidad lineal, se vislumbra la gran construcción antigua de los últimos incas, cuyo misterio aún no ha sido enteramente penetrado.

La pintura de Nemesio Antúnez ha seguido una evolución orgánica desde aquellos años ya remotos de su llegada a Chile, en 1952 o 53, y su actual retiro o exilio voluntario en Sitges, hasta donde llegó después de haber dirigido hasta el momento del golpe militar el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Dentro de esa evolución hay un cuadro que resume todos sus

temas: el espacio cuadrículado, la sombra, el sueño, el amanecer, la cordillera y el campo de fútbol. Sin embargo, en virtud de una ironía amarga, esa evolución ha conducido hasta la luz de un amanecer trágico. Las figuras que empiezan a reunirse en el estadio, vistas a través de esa ventana que es otro de los cuadros en el interior del cuadro, son las figuras de los presos del once de septiembre, las mismas que antes se desplazaban por los diferentes espacios de la pintura y que participaban en sus desfiles, liberadas de la tristeza cenicienta de los laberintos neoyorquinos.

La pintura de Antúnez se ha mordido la cola y ha ingresado de nuevo en esas cámaras carcelarias evocadoras de los grabados de Piranese. Por eso el Antúnez de los últimos 3 años introduce a veces un elemento de protesta directa: la guitarra simbólica de Víctor Jara suspendida sobre un estadio negro; los vidrios rotos sobre el perfil de Pablo Neruda, en cuyo entierro Antúnez vivió la experiencia de pisotear los

vidrios rotos de la casa del poeta recién saqueada.

La pintura podría bordear aquí el peligro de lo anecdótico, pero ese juego dialéctico incesante que constituye el secreto, la vitalidad profunda de esta obra, se renueva de inmediato, incorporando otros elementos y teñido, esta vez, de una luz que no es fría sino trágica y que no excluye, me parece, a diferencia de lo que ocurría con los personajes agobiados y aplastados de la primera etapa de Nueva York, cierta forma de optimismo lúcido, paciente. Los signos de la pintura de Nemesio Antúnez, al revelar la continuidad y la fuerza de una historia, la relación dialéctica entre esa historia y la naturaleza donde se halla inserta, indican que la América nuestra, a pesar de conocer en estos días, en diversos lugares, sus momentos más negros, conseguirá sobrevivir.

Barcelona, septiembre de 1976.

FNA
Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ