

Nemesio Antúnez y el Corazón de los Andes

Nemesio Antúnez viene por vez primera a los Estados Unidos en 1943. Eran los años en los cuales una pléyade de pintores norteamericanos empezaba a "romper el hielo" del racionalismo del arte europeo. Pollock realizaba sus obras desparramando el color sobre la tela, colocada en posición horizontal sobre el suelo, con un tarro agujereado. Duchamp-Villon, que ya en 1915 había escandalizado con su "Desnudo bajando una escalera" y "Máquina para moler cacao", organizaba con André Breton la exposición superrealista, se dedicaba a jugar al ajedrez y daba clases de francés y Bill De Kooning vivía en el "under ground" huyendo de la policía de inmigración, mientras utilizaba papeles de diarios para pintar. "Cuando Masson llega a los Estados Unidos —escribe Herbert Read— encuentra un terreno propicio para recibirlo. Duchamp vivía desde 1915, Amadeo Ozenfant había llegado en 1938, Yves Tanguy, en 1939, así como Matta, chileno, nacido en 1911, que venía desde París trayendo una forma dinámica del superrealismo que por su tensión lineal prefiguraba ciertos aspectos característicos de la **action painting**". Era un momento importante de la pintura del mundo.

En los siete años de su estancia en Nueva York, Nemesio Antúnez pintó multitudes, manteles, astros suspendidos en universos vaporosos, soles de cobre, materiales de la tierra y el mar, imágenes pristinas del orbe sudamericano.

Cuando volvió a Chile en 1953 se incorporó fácilmente a la "chilenidad" a través de pinturas que aludían a temas autóctonos. Recuerdo sus cacharros de Quinchamalí y sus guitarras de Pomaire.

Al regresar a Chile —me dijo días atrás— comencé a pintar "Chile" y desde entonces he seguido pintando "Chile". Mis obsesiones

—prosigue Nemesio— han sido los volantines, las guitarras, los estribos, las piedras del mar, pero más que nada la Cordillera.

Esto último lo he entendido al ver su mural "El corazón de los Andes", que está en la Sala de las Comisiones en las Naciones Unidas. Es un cuadro de cielo gaseoso y astros, como soles y lunas, en estallido, como si escaparan y se alejaran de un paisaje cósmico. En una sola mirada se han recorrido las profundidades y la altura. Nemesio Antúnez dice, con respecto a esto, que ha experimentado casi diariamente el impulso de pintar lo que vuela. Yo no me atrevería a decir que este instinto impulsivo es una constante de su obra y que ella revela invariablemente una aspiración de vuelo, el ansia de transformar lo que es de suyo inerte en gravitacional y aligero.

Dice: "Me gustaría poseer la habilidad de explorar más hondamente las implicaciones de este sentimiento, pero los artistas somos hijos de lo inmediato, de lo súbito, y muy a menudo carecemos de esta capacidad de elaboración".

En "El corazón de los Andes" las piedras abandonan la tierra, el agua de un lago andino se evapora transformándose en elemento imponderable, como nubes o gases, la corteza terrestre se halla en ebullición, en volatilización permanente. La actividad del cuadro se manifiesta en el cambio constante de los rojos y las tierras de sombra por los azules y los blancos. Todo sube, el planeta se descompone en elementos que huyen hacia la altura. La ponderación de los colores no parece ser en este caso subjetiva. El cuadro se aliviana realmente. El espectador siente la fuga constante de los elementos de la tierra.

La década del cuarenta ha sido llamada en los Estados Unidos "the biomorphical forties". Antúnez heredó acaso de ese tiempo la morfo-

logía orgánica de su pintura. Incluir también la de Matta y la pintura plana de De Kooning parece ineludible. Gorky, por su parte, transformó el paisaje en una visión orgánica. La obra de pintores como Masson o Tanguy son los antecedentes de lo que llamamos "paisaje psicológico". Antúnez, como dije, vivió en Nueva York en el momento en que se gestaba toda esta morfología del inconsciente. Razón evidente por la cual aún hoy vemos en su obra los rasgos de esa segunda etapa del superrealismo.

Hay además en gran parte de su pintura la evidencia de lo gráfico. Las grandes zonas que ocupa el negro contrastado con grises y blancos puros revelan interés por la tinta y el papel. No olvidemos que el artista es un creador inagotable de grabados y de litografías.

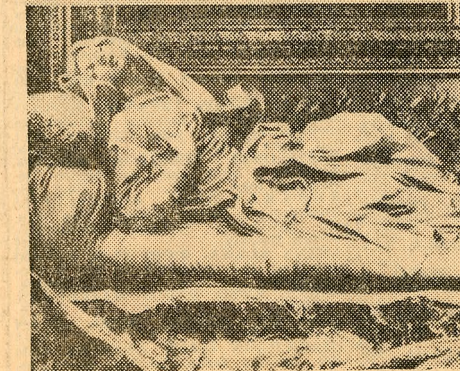
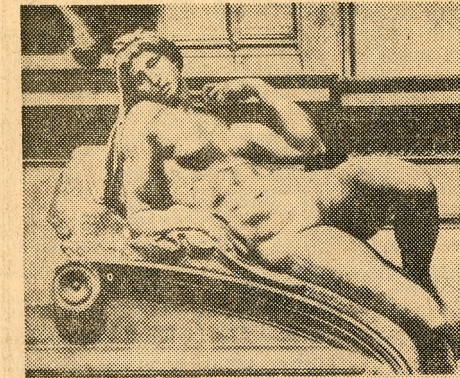
En muchas de nuestras conversaciones Nemesio ha insistido en el interés que tiene por lo transparente. Y me ha dicho hace poco tiempo: "Mis cosas no tienen gravedad porque son traslúcidas; no tienen peso específico, no tienen volumen".

Acaso esté aquí la razón de que el autor de "El corazón de los Andes" no haya sentido preferencias por la "materia" pictórica. Se ha inclinado a simbolizar lo material con tenues capas transparentes. En el mural de las Naciones Unidas se halla todo el peso de la geología, y el cuadro no pesa nada.

Es curioso, pero la pintura de hoy ha vuelto a esa falta de sustancia material. A fin de cuentas trata de resolver de nuevo los problemas en su espacio natural, es decir, en un espacio de dos dimensiones. Nemesio resuelve su lenguaje en este espacio natural de la pintura con una calidad transparente... Pero todo volando.

Enrique Castro-Cid

Barroco



"...diferentes en su perfección..."

Arriba: la "Aurora" de Miguel Angel (Floren-
cia); abajo "Ludovica Alberone" de Bernini.
(Roma).

Nadie puede ir a Europa sin ir a Italia, ni llegar a Italia sin detenerse en Florencia. Ya en esta ciudad, tiene que visitar la "Galleria dell'Accademia" y ver una de las obras de arte más famosas de la historia, el "David" de Miguel Angel. Su descripción es de **sobra** conocida, aunque nunca suficiente. Hay algo en él que llama desde luego la atención: el trozo de mármol vivo está ahí, en la sala, magnífico, pero **aparte** de quien lo contempla. Mirado y admirado, él permanece allá, en su sitio, lejano al espectador.

Si el viajero sigue a Roma y va a la "Galleria Borghese", de esa ciudad, se encontrará allá con otro "David", también de mármol y también maravilloso, de Bernini. Ante él, siente quien llega que es **parte** de la escena descrita por la Biblia. ¿Dónde está Goliath?" va a preguntar, tan próximo oye latir el corazón del pastor.

¿A qué se debe esta diferencia? El de Florencia pertenece a la culminación del Renacimiento y en sus formas está el espíritu de esa época, su realidad trascendente. El de Roma, de cien años más tarde, pertenece a otro período artístico, al Barroco, que intentó —y logró— con sus curvas y volutas, su uso de la luz y de "teatro", despertar la emoción y hacer creer a quien mira que es actor de la escena presentada.

Iguales diferencias son palpables en otras dos figuras de mujer de ambos maestros: la "Aurora" de Miguel Angel en la "Cappelle Medicee" de Florencia y la "Beata Ludovica Alberone" de Bernini en "San Francisco a Ripa" en Roma. El espectador contempla en éxtasis la primera; es parte llorada y dolorida de la segunda.

Horacio Serrano