

1980

Washington, 6 junio

Querido Nemesio, me llegó tu carta en un momento bastante espantoso, pero como hay que sacar fuerzas de coraje y he resuelto siempre en la vida, desde hace mucho tiempo, convertir como los alquimistas lo malo en bueno, ya pasó, aunque necesito muchísimos años para curarme del todo... Me puse enseguida al trabajo y ahí va el prólogo, lo más honestamente escrito y que ojalá te guste. Te pido el favor que feches entre paréntesis la época de los cantos rodados y también la de manubrios de bicicletas, porque no tengo en W. mis archivos.

En cuanto al cable que recibí posteriormente respecto a Clara, puedes estar tranquilo, como si no me hubieras mandado nada de todo el enojoso asunto. Te quiero mucho a ti y quiero mucho a Clara, con la cual, como tengo la fortuna de no ser pintor, jamás he tenido plaitos, así que prefiero no darme por enterada. Soy como el avestruz cuando se trata de amigos... Te mando esto a velocidad, porque en tres días nos vamos a Barcelona por las vacaciones, hasta setiembre, que volveremos aquí, para seguir enseguida a Princeton a dar un semestre de clases, Angel de literatura y yo de arte latinoamericano. Luego regresaremos a W., a la misma dirección. La dirección de Barcelona es Diagonal 332, Piso 10. Barcelona 13, por si la perdiste; y te rogaría que me pusieras dos líneas acusando recibo de la introducción, para estar tranquila que te llegó. Disculpa los saltos y errores de máquina, pero como resultados de la operación (fue una mastectomía radical, lo más cercano a una carnicería, para extirpar un tumor maligno, lo cual me ha convertido en amazona...) tengo el brazo bastante mal y me vi forzada a entrar en la tecnología, es decir, meterle a la máquina eléctrica... No hay mal que por bien no venga, dicen (no estoy tan segura). De todo bien, viva, con sentido del humor, y trabajando el doble. Un gran beso, cariños a tu esposa y tu hijo.

Marta

FNA
NEMESIO
ANTÚNEZ

(INTRODUCCION PARA EL CATALOGO)

La pintura de Nemesio Antunez ha representado, para mí, una obra móvil, en dos sentidos; en primer lugar, se ha modificado notablemente respecto a sí misma, a partir de su aparición en la escena latinoamericana como una visión poética apoyada en la gran metáfora de la ~~naturaleza~~ naturaleza. Pero, en segundo término, yo me he movido con respecto a ella, al tratar de comprender su proceso y descifrarlo como parte del carácter propio de esta pintura. Hay obras que de una vez se definen como una afirmación, ante las cuales se suscita, aparte de la comprensión crítica, la adhesión o el rechazo personal. Yo tuve el "deslucramiento ^m ~~de~~ Gerszo", por ejemplo, frente a su exposición de 1973 en el Museo de Arte Moderno de México, y ahí me volví adicta de un trabajo que cada vez que ~~volvía a ver~~ ^{re-encontré}, en colecciones privadas o en el Museo Carrillo Gil, confirmaba mis felicitades y expectativas. (Algo similar me ocurrió con la obra de Toledo, vista por vez primera en New York.). En cambio, en el caso de Antunez, la acogida que di a esa primera efusión lírica-cromática de la época de los cantos rodados y la atmósfera acuática, se enfrió enfrente a los trabajos posteriores del primer período neoyorkino, de abierto cuño surrealista, cuando aparecieron soluciones ópticas mezcladas con manubrios de bicicletas, todo lo cual me mantuvo a la defensiva, esperando mejores tiempos. Estos tiempos llegaron exactamente en 1973, cuando vi en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, las series de las camas y de los bailarines de tango.

Posteriormente he revisado este reencuentro tan positivo con la pintura de Antunez, preocupada por deslindarlo del momento, para mí excepcional, en que la masiva adhesión popular al gobierno de Allende, concretada en el

desfile del 4 de setiembre del 73, parecía alejar cualquier posibilidad de fracaso. (Eterno optimismo revolucionario). En ese marco de un Chile festivo y decidido pese a sentirse ~~amenazado~~ ^{a menazado} por nubes negras; ante ese despliegue popular terco, desesperado y casi alucinado, las dos series nuevas de la pintura de Antunez me produjeron una real emoción. Afirmandose en ambos temas, la obra se libraba de un riesgo que, a mi juicio, siempre la acechó, como era el de caer en el desvanecimiento poético. Tomaba, además, una dimensión de humor de la que antes estaba exenta, y no perdía nada de su capacidad de trasposiciones de la realidad. Por el contrario, la realidad salía beneficiada de una licencia tan clara, como la de hacer andar las camas, convirtiéndolas en medios de transporte que recorrían Chile, saturando el paisaje con una vigorosa y divertida ~~sexualidad~~ ^X.

La eficacia del tema, sin embargo, estaba y está, en las obras actuales, en relación directa con el planteamiento del cuadro como una construcción. En este sentido, domina en las obras una concepción, más que arquitectónica (pese a la claridad geométrica de los espacios y las cubificaciones), escenográfica, que trasmite al público un valor nuevo, el valor del espectáculo. Tanto en las escenas de New York, donde la gente queda reducida a ese punteo microscópico que determina su total alienación a la ciudad; como en los paisajes con cordillera apasionada o luna neutral, pero siempre ~~pa~~ ^{pe}neados como recintos vibrantes sometidos a la magia de horas y luces sofisticadas; como ^{en} el espectáculo por antonomasia que es el baile del tango, Antunez cede a la tentación de contar desde afuera, sentado en la platea, atento al brillo y misterio del mundo como escenario.

La marcación de un escenario es ya un recurso conocido del arte moderno, llevado a su punto más climático por los paralelepípedos dibujados por Francis Bacon. Cito este nombre que está en la antípoda de Antunez, porque un recurso ya pasa a ser forma de lenguaje, y cualquiera puede utilizarlo

cargándolo de un nuevo significado. Antunez define los escenarios para cuadrangular la poesía que sigue siendo lírica, aunque es indudable que desde el 73 hasta ahora su obra se ha tensado, ha perdido blandura y ganado decisiones, claridad, poder de convicción. Que el golpe militar contra Allende marcó su obra, no deja ninguna ^{Si hacemos /} duda el recorrido de la pintura posterior, incluso demasiado alusiva, como los "Homenajes a Victor Jara" o las versiones de "El Estadio Negro," donde el tema favorecía la definición del espacio.

Pero pasada la emergencia y restablecido cierto equilibrio, Antunez vuelve a las camas, ahora en Barcelona y en Londres, lo mismo que a las escenas de tango. Hay que estudiar cómo vuelve y de qué manera ha sido procesada esa obra, porque de este análisis emerge la satisfactoria imagen del pintor constante modificador de su trabajo, riguroso consigo mismo y ambicioso por comunicar nuevas situaciones emocionales, vehiculadas por nuevas propuestas plásticas.

No me parece ~~exceso~~ de interpretación poner la visible modificación emocional a cuenta de la nostalgia que da el éxodo, de la cual casi todos nosotros somos hoy día víctimas. Es un hecho real que el latinoamericano nacional, que salía y volvía a su patria con la misma ansiedad de Ulises entreviendo a Itaca como un espejismo, ha sido reemplazado por el ciudadano errante que debe aclimatarse donde sea, que la mayoría de las veces no puede volver (y cuando vuelve, ya es un extranjero sin relación con la sociedad donde vivió), pero que nunca volverá a ser de ninguna parte, lo que imprime a su capacidad de recuerdos y de nostalgia un peso desusado, casi siempre también desmedido. Quiero decir con esto que la cordillera y el río pintados maniáticamente por Antunez en Barcelona y en Londres, ya no son meras trasposiciones plásticas de un paisaje real, sino invenciones desfiguradas por la nostalgia, por lo tanto más ricas y autónomas, con

esa autonomía visceral que desorbitó el Macondo reconstruido por García Marquez en México. Desde el momento que se acaba la dependencia entre el modelo real y el artista, éste se considera desligado- ya lo sabemos por toda la historia del arte moderno, de cualquier obligación respecto a sus percepciones; pero cuando, además, no hay convivencia ni con el paisaje ni con la cultura ni con la vida cotidiana, como es el caso de Antunez, la invención no sólo es libre, sino desfigurada por la nostalgia. Esto es lo que creo que ha ocurrido con los cuadros de Nemesio Antunez; han adquirido dimensión y carga, colocándose por encima de la finura decorativa en que antes se movían. Su pintura ya no se satisfizo con el soporte poético, sino que ha venido reclamando, para transmitir tales contenidos, otro tipo de lenguaje más fuerte, como el que sin duda alimenta las "Camas de Chile", (Londres, 1979), "Crepúsculo interior", (Londres, 1979), o "El tango en la ola" (Barcelona, 1978). Para pintar este nuevo discurso, Antunez, sin embargo, no abandona del todo sus anteriores recursos expresivos, sino que mas bien los reúne y suma, como en "La cama quebrada", donde se reconoce la atmósfera inicial, el gusto por grandes líneas ampulosas y el placer sensual del tema que nunca lo abandona. Igualmente en las "Camas de cal", (Londres, 1979), la montaña revive el dulce carácter curvo del canto rodado y pierde su peligrosidad, el dibujo del río sostiene el de las camas y viceversa, y todo entra en la gran escenografía lograda por acumulación.

Extraños aciertos que demuestran que jamás dejará del todo el surrealismo, lo acompañan en la luna del "Crepúsculo interior", vigilando el grupo compacto de bailarines y en el notable "El tango en la ola" ya mencionado, donde se atreve a dar rienda suelta a dos situaciones contradictorias, la liquidez del paisaje y la compacidad rítmica, de recortes y de color, de las parejas del tango.

En la "Carta de Chile", Antunez demuestra cuánta es la fuerza de la fragilidad; para mí esta acuarela-témpera es un perfecto ejemplo de arte político, elusivo, capaz de comunicar sin declarar, y de persuadir sin dictar la cartilla.

En el marco de la pintura chilena contemporánea, que casi siempre se pone bajo la cobertura de Matta, el caso de Nemesio Antunez es bastante atípico. Con Matta pasó como con Neruda, en el sentido que impuso, quizás involuntariamente, un modelo tan poderoso que no dejaba alternativa. O se electrificaba un enorme espacio surrealista, o se pretendía la dimensión épica, que siempre es abarcadora y pesada en tanto que modelo. A partir de Matta el arte chileno, como la poesía con Neruda, queda desmantelado, atónito, sujeto a los talentos individuales; Vilches, Zañartu, Gracia Barrios, Barrera, Nuñez, Opazo, Irarrázabal, Roser Bru, Toral, van cada uno por su lado. De vez en cuando un espacio, una línea de fuga, una atmósfera diagonal, un maniquí, delatan doblemente las presiones del espacio dinámico y la ansiedad surrealista, dentro de una figuración de escape mágico que alcanza a dar, débilmente, un sello familiar al conjunto disímil. En ese conjunto, Roser Bru y Nemesio Antunez son los pintores que más se atreven a ser pintores de cámara, es decir, a trabajar en un registro menor, por ejemplo, que el de la orquesta sinfónica, pero que no por eso produce menores satisfacciones. La pintura de cámara de Roser Bru siempre se ~~mantuvo~~^{sostuvo} sobre la fe en la materia y en el tono, muy particular en ella e infrecuente en el grupo chileno. La de Antunez, en la fe en la comunicación de las pequeñas cosas, de sensaciones entrevistas y compartidas, de medias palabras, de placeres y sensualidades mas bien silenciosas. Como yo he dejado, ya hace muchos años, de creer en la omnipotencia de los "boom" de cualquier pelaje, amo cada vez más estas obras que siguen caminos menos exitistas, y que se desarrollan sin atender las situaciones explosivas que han creado la

vanguardias en el vacío.

Lo importante es la capacidad que demuestre un artista para formular un sistema expresivo capaz de comunicar algo que antes nadie ha hecho. En tal sentido, la obra de Antunez cumple ese objetivo, que no le ha sido fácil alcanzar, y lo ha logrado mediante la persistencia de su trabajo. Ahora es bien visible que Chile (lo que significa como imagen, cultura, idiosincracia), tomó cuerpo, y para nada me extraña que esto haya ocurrido fuera de Chile. La movili^zación emocional que han provocado nuestras tragedias sureñas debería ir en beneficio de las obras resultantes, para que las víctimas no hayan muerto en vano. Textos, obras de arte, todo se ha cargado y potenciado, aunque las formas de la fuerza puedan ser tan diversas.

La forma de la fuerza de Antunez siempre será sensible, poco agresiva, y, finalmente, entregada al placer. Así veo hoy día esta obra, sobre la cual ya no dudo, y por eso incorporo a la sólida base de la plástica continental como soporte mayor.

Marta Traba