

Ventana abierta al mundo de

ANTÚNEZ

por Enrique LIHN

QUIENES han visto en Nemesio Antúnez al refinado cultor de un arte figurativo lleno de medida, al observador lúcido y un tanto distante de la naturaleza y del hombre, no han tenido ocasión de formarse sino una visión algo pobre —entiéndase parcial— de una obra que en su totalidad los sorprendería por sus enérgicos contrastes. Los numerosos grabados, dibujos y pinturas, fechados por Antúnez entre los años 1943 y 1945, nos develan transfigura-

da, con la claridad que sólo la forma, objeto del arte, puede prestar a su contenido, la imagen de un hombre enajenado por la angustia que le viene del lado oscuro de la existencia.

Nemesio Antúnez obtiene una beca el año 1943 para terminar sus estudios de arquitectura, que iniciara en la Universidad Católica de Chile, en EE. UU. Los completa en 1945 en la Universidad de Columbia. Aunque tiene en gran estima una profesión que no llegó a ejercer, la abrazó, como previéndolo, fríamente. Se trataba, más bien, de cumplir un compromiso con su medio antes que consigo mismo. Romperlo para dedicarse a la pintura equivalía a dar un paso de los más arriesgados y el que lo diera es un índice de la autenticidad de su talento, del vigor con que éste debió revelársele vocacionalmente.

Sin oficio definido, en una gran ciudad extranjera, hay que hacer equilibrios para salir adelante, como en la cuerda floja, mantenerse en un estado de permanente lucidez. En Nueva York, Antúnez divide su vida entre el trabajo de ganársela y el de ensayar, sin interrupción, noche a noche, las fórmulas en que intenta apresar su particular visión del mundo. Su situación en él de rebeldía, de inseguridad, habla a través de ella en un lenguaje que la universaliza, pero cuyas motivaciones locales e individuales hay que tener presentes, lo creemos, como en el examen de cualquier forma expresiva. Hay, por una parte, en el Antúnez de la primera época, aparentemente encauzado en la corriente no objetiva del arte, un barroquismo, un sentimiento dramático de las cosas que lo aproxima, por encima de sus diferencias formales, en intensión, a todas las direcciones que emanan del expresionismo, fieles a la realidad en la medida en que ésta se ajusta a la intuición creadora.

Una cosa nos parece segura: Antúnez nunca estuvo más lejos que en sus comienzos de evitar lo que con alguna propiedad podría llamarse la zona extraestética del arte, si se ve en éste una región abierta sólo a

REVISTA DE ARTE

PUBLICACION BI MENSUAL EDITADA POR EL INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES.

OFICINAS: MIRAFLORES 556

SANTIAGO, MARZO-ABRIL 1956 (SEGUNDA EPOCA) — N.º 3

Precio del ejemplar . . . \$ 300.—

Suscripción por un año . . \$ 1.200.—

(5 ediciones)

Estados Unidos y Europa . US\$ 3.—

Director:

ENRIQUE BELLO

Secretario de Redacción:

ENRIQUE LIHN

Redactores:

LUIS OYARZUN, HERNAN VALDES, EMILE H. DUFOUR, ANDRES PIZARRO, SERGIO MONTECINO, ARMANDO ZEGRI (Corresponsal en EE. UU.)

Diagramador:

GALVARINO RODRIGUEZ

Las reproducciones que aparecen en esta Revista son tomadas por el Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile.

Decano de la Facultad de Bellas y Director del Instituto:

LUIS OYARZUN

Consejeros del Instituto de Extensión de Artes Plásticas:

Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marcos A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes; Jorge Caballero, Comisario de Exposiciones; Camilo Mori, Laureano Guevara, Lily Garafulic, Isaías Cabezón, Julio Antonio Vásquez, José Caracci, representantes de las instituciones artísticas; Sergio Montecino, Secretario de la Junta Directiva del Instituto.

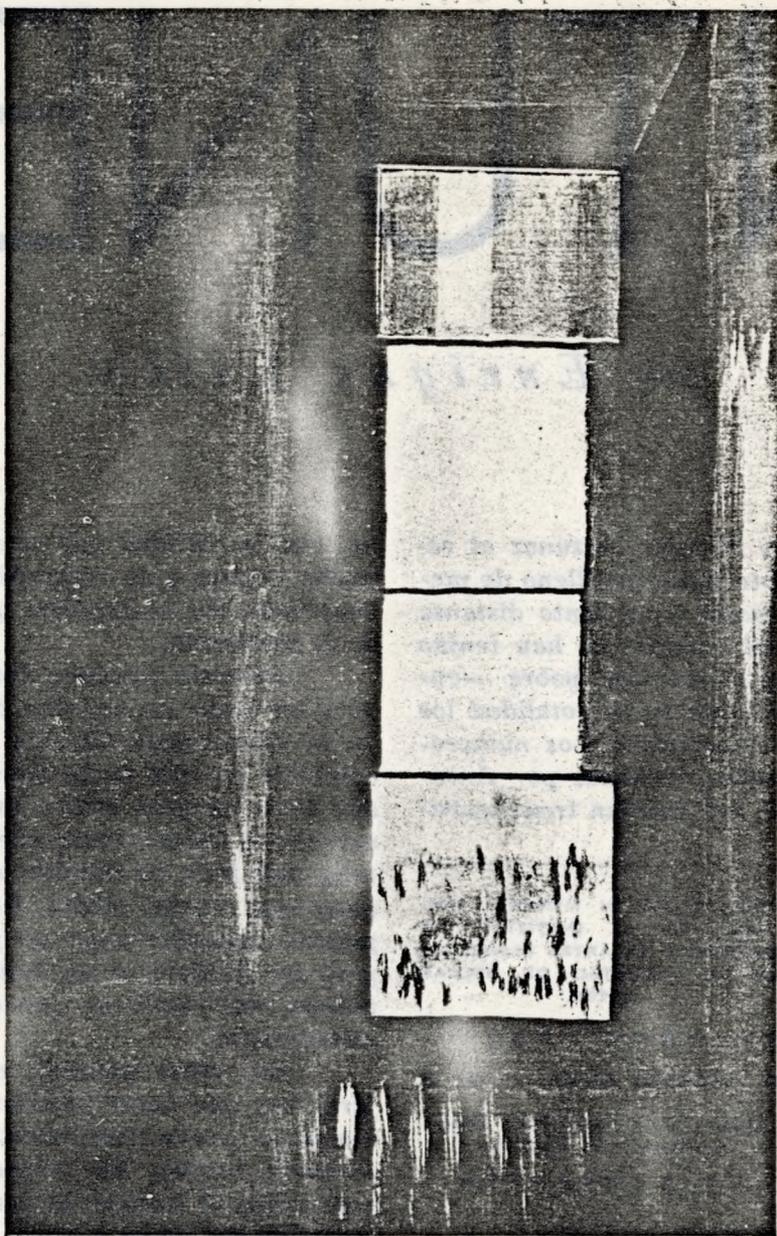
PORTADA DE ESTA EDICION:

Dibujo de Nemesio Antúnez, correspondiente a la segunda serie de "Los Oficios", litografías en color en ejecución (La primera serie fué realizada en 1952).

211 1002 *Chimela*

La contemplación desinteresada, sensitiva o intelectual del mundo y a su imitación, invención o recreación sobre la base de ciertos valores inoperantes en otro campo. La influencia que indudablemente ejerció en él, el arte abstracto, a la que escapa luego a través de sucesivas etapas hasta llegar al realismo anti naturalista que ahora practica —una forma menos programática del realismo social en que se debaten otros pintores nuestros— debe verse, simplemente, en su libertad frente al objeto que transfigura con el violento impulso que lo lleva a él, centrífugamente, pero que de ningún modo esquematiza, substituye por un signo o reemplaza como lo hacían, Kandinsky o Mondrian, para hablar de los pioneros del arte abstracto, por las famosas formas OBJETIVAS: triángulos, círculos, cuadriláteros, etc. Paradójicamente el hombre, que hoy aparece en la obra de Antúnez como un jeroglífico anotado de manera fugaz y menuda entre los grandes espacios celestiales y terrenales, es el centro de sus primeras invenciones expresivas. El realismo de extracción naturalista, apegado a un grosero modo de concebir las relaciones entre el arte y la realidad, la filosofía y la ciencia, se negaría a reconocerle el mérito que, con razón, se les niega a las formas extremas del subjetivismo: la inteligibilidad. No hay arte, sin duda, allí donde no hay comunicación entre el creador y el espectador, donde la obra se erige en un todo de tal modo cerrado que escapa a la receptividad de éste; es la fecunda idea de la autonomía del arte, de la substantividad de lo estético esterilizada por los excesos de quienes la fuerzan a transformarse en la autonomía de cada expresión artística en particular. Pero las referencias del artista, a través de su obra, a lo que tiene en común con todos los hombres, deben surgir en una atmósfera de la mayor libertad individual. Desde el punto de vista de un realismo bien entendido, negamos que Antúnez, en su primera época, haya caído en el hermetismo y que sólo luego, a partir del momento en que se decide a socializarse por la vía de un arte imitativo, descriptivo de los aspectos amables de la vida, se lo pueda considerar un autén-

tico realista. Por el contrario, acaso sus figuraciones de hoy día acusan una tendencia mucho más acentuada a la abstracción que sus primeras, apasionadas, despiadadas organizaciones de formas plásticas antropomórficas llenas de vitalidad, plasmadas, como a manotazos, en un estado de gran exaltación emocional.



LA VENTANA NEGRA. — Oleo 26 x 40, N. Y. 1949.

Así pues, el tema en que centra Antúnez su primera actividad creadora, sobre el que divaga atormentadamente, es el hombre. Su figura, apenas reconocible en ocasiones, ha sido reducida como en una mesa de operaciones —a lo que podríamos llamar su expresión básica, despojada de todo lo que oculta el rostro de la carne, sus atracciones y repulsiones, sus victorias y sus derrotas: su drama. No hay lo que en este caso se podría definir como una concesión, como una pausa en el sistemático y obsesivo oscurecimiento de la escena, la aparición fugaz de una fisonomía, de una nota individual en medio de esa especie de juicio final materialista en que, bajo un cielo vacío la carne es condenada a la corrupción y reencarnación perpetua.

En un sentido sí que puede reprochársele a Antúnez el haber instalado su laboratorio en la asediada torre de marfil. El subterráneo es una torre invertida donde también se pierde el sentido exacto de la verdad

del arte que sólo se encuentra al nivel de la realidad, en correspondencia con ella. Los excesos del esteticismo y del expresionismo conducen, por vías divergentes, a un mismo punto en que se confunden o se entregan a la doble tarea de mantenerse a distancia el uno del otro y mantener la que les evita el contacto mortal con la complejidad del mundo; el uno superficializándose, el otro volviéndose rígido, frío.

El expresionismo de Antúnez —si es en una zona limítrofe al de esta escuela donde debemos situarlo hasta un periodo que coincide aproximadamente con la repatriación— tiene de común con el expresionismo “propia-mente tal” por lo menos algunos rasgos que anotaremos sumariamente. Es la hipertrofia del yo emocional que se traduce, en su caso, en un abandono casi completo de las formas de representación objetivas, en una re-

del arte que sólo se encuentra al nivel de la realidad, en correspondencia con ella. Los excesos del esteticismo y del expresionismo conducen, por vías divergentes, a un mismo punto en que se confunden o se entregan a la doble tarea de mantenerse a distancia el uno del otro y mantener la que les evita el contacto mortal con la complejidad del mundo; el uno superficializándose, el otro volviéndose rígido, frío.

serva agriada frente al mundo del que no escapa, sin embargo, hacia el dominio de la fantasía, al que no regresa a través de figuraciones alegóricas. Ha buscado, antes un equivalente de la realidad, de espaldas a ella, tal como le es dado vivirla en el seno de su intimidad, que una penetrante deformación enjuiciadora, crítica de la misma. No hay en su arte ni una actitud combativa que se complazca en revelar los aspectos condenables de la existencia social, ni el disfrute en la liberación surrealista de ella, por la vía onírica, de la exaltación lírica, del exotismo, de la magia, etc. Carece también de ironía —pensamos en Paul Klee y en su ancestro romántico, que permite mantenerse a distancia no sólo de lo que atenta contra la estabilidad del sujeto desde afuera, sino también de lo que pudiera avasallarla desde adentro: cualquier exceso pasional que pudiese rematar en el pánico, en el clímax dramático.

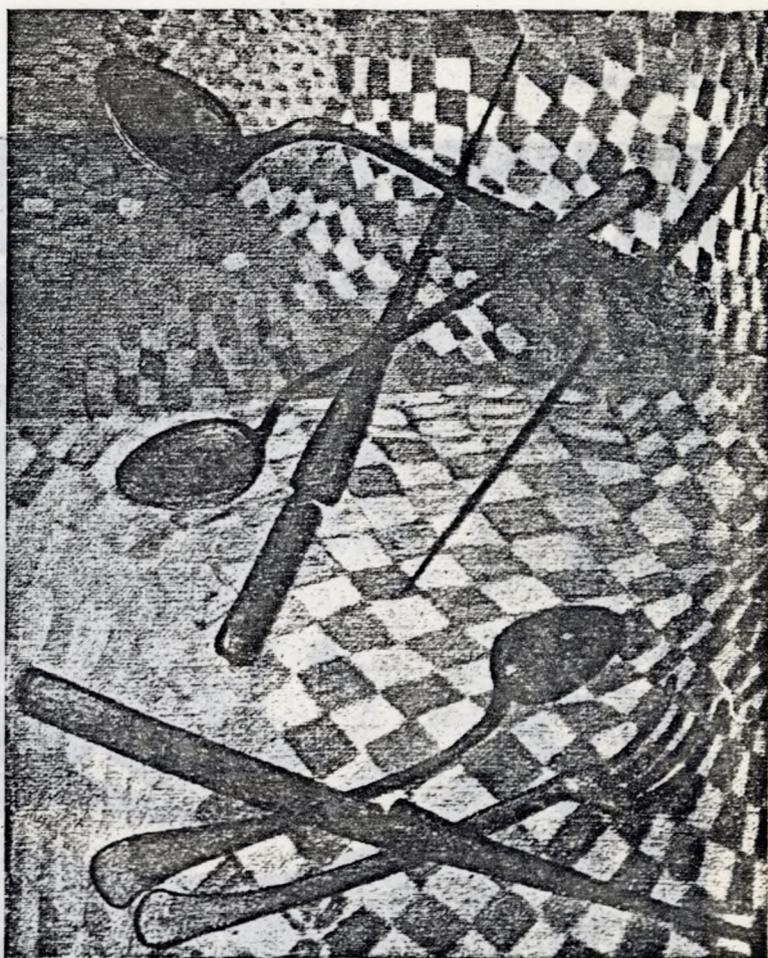
Tanto como en los maestros y discípulos del expresionismo, Antúnez se manifiesta primeramente contrario a la sensualidad gozosa, herencia del impresionismo transmitida por los fauves a la pintura moderna, apasionado por desnudar al hombre en su dimensión irracional, agónica. Una suerte de existencialismo que se detiene con desesperación en el absurdo mayor, la muerte, creyendo encontrar en ella el solo destino, la sola vocación, el solo instinto de la vida.

¿Cuáles son el sentido, la forma y la emoción que el artista ha impreso a este tema milenario?

Ante todo Antúnez es un artista contemporáneo de los más audaces. Por su edad, preparación e inteligencia mantenida también allí, en la zona delirante de su obra, es alguien que ha tenido la ventaja de haber sabido aprovechar las experiencias de la revolución artística que viene triunfando, por encima de sus fracasos, desde hace más de cincuenta años. Se ha formado en la escuela de los grandes, sin caer, como algunos de ellos, en la anarquía que necesariamente reina en los momentos que preceden a la instauración de un orden nuevo. La fe en el arte como objetivo de la vida, sea cual fuere la filosofía que se tenga de ésta —una conciencia, por ejemplo, que se defiende del absurdo por el hecho de registrarlo—, vuelve, lo creemos, a despertar tras el letargo en que se sumió con el dadaísmo, el surrealismo y sus secuelas. Por otra parte, la numerosidad de los experimentos realizados con mayor o menor éxito en el dominio artístico, resta importancia a los que se puedan hacer en lo sucesivo con el mero propósito de descubrir algo inédito. La demanda de originalidad no es tan grande como en el pasado inmediato (no debiera, no tiene por qué serla); otros valores han venido a reemplazarla; la autenticidad, el rigor expresivo, la universalidad y claridad del mensaje, etc. Picasso, que nunca ha dejado de encontrar en su obra el sentido de su vida, que no ha arriesgado aquella en sus etapas experimentales sino como un jugador seguro de sí mismo, que sabe retirarse a tiempo, sigue siendo la figura descollante en la pintura moderna, la más admirada por los artistas jóvenes. Antúnez no lo ha perdido de vista. Tiene de común con él y con Henry Moore, otro creador de vitalidad genial, una tendencia a lo monumental que en pintura se expresa por la primacía de los valores

plásticos sobre los pictóricos. Ejemplo: el renacimiento florentino que se remonta, al tiempo en que el pueblo griego encuentra la expresión más acabada de su arte en el acorde de su escultura y de su arquitectura. Del neoclasicismo picassiano y del primitivismo de Moore, imbuidos ambos de majestad estática, se aleja en su necesidad de conformar dinámicamente las imágenes obsesivas, enfermizas que lo aquejan; un mundo nocturnal, fantasmagórico, en permanente estado de lucha, de descomposición pero plasmado, no obstante, con amor por las grandes formas sólidas, concretas, táctiles. En sus primeros tiempos, Antúnez no sólo es indiferente al color, sino que practica la pintura como un arte accesorio, con menos frecuencia que el dibujo y subordinada a éste. Su copiosa producción de aguas tintas —técnica que se presta por sus exigencias de rapidez y precisión al arrebató que lo mueve— nos enfrentan con un artista interesado por el volumen en movimiento y el ritmo que se sigue en el choque y en la trabazón de los cuerpos humanos, pura materia, pura especie en una suerte de lucha a muerte teñida de inequívoca eroticidad. El tema de estos cartones está presentado de una manera puramente plástica, en el tratamiento de los mismos, lo cual no impide que intuyamos su sentido sin las dificultades que puede oponernos un arte narrativo sin fuego.

Lo aliterario de las imágenes que evocamos, hace de Antúnez un artista plástico cien por ciento al que no se le puede reprochar la menor inclinación por otras



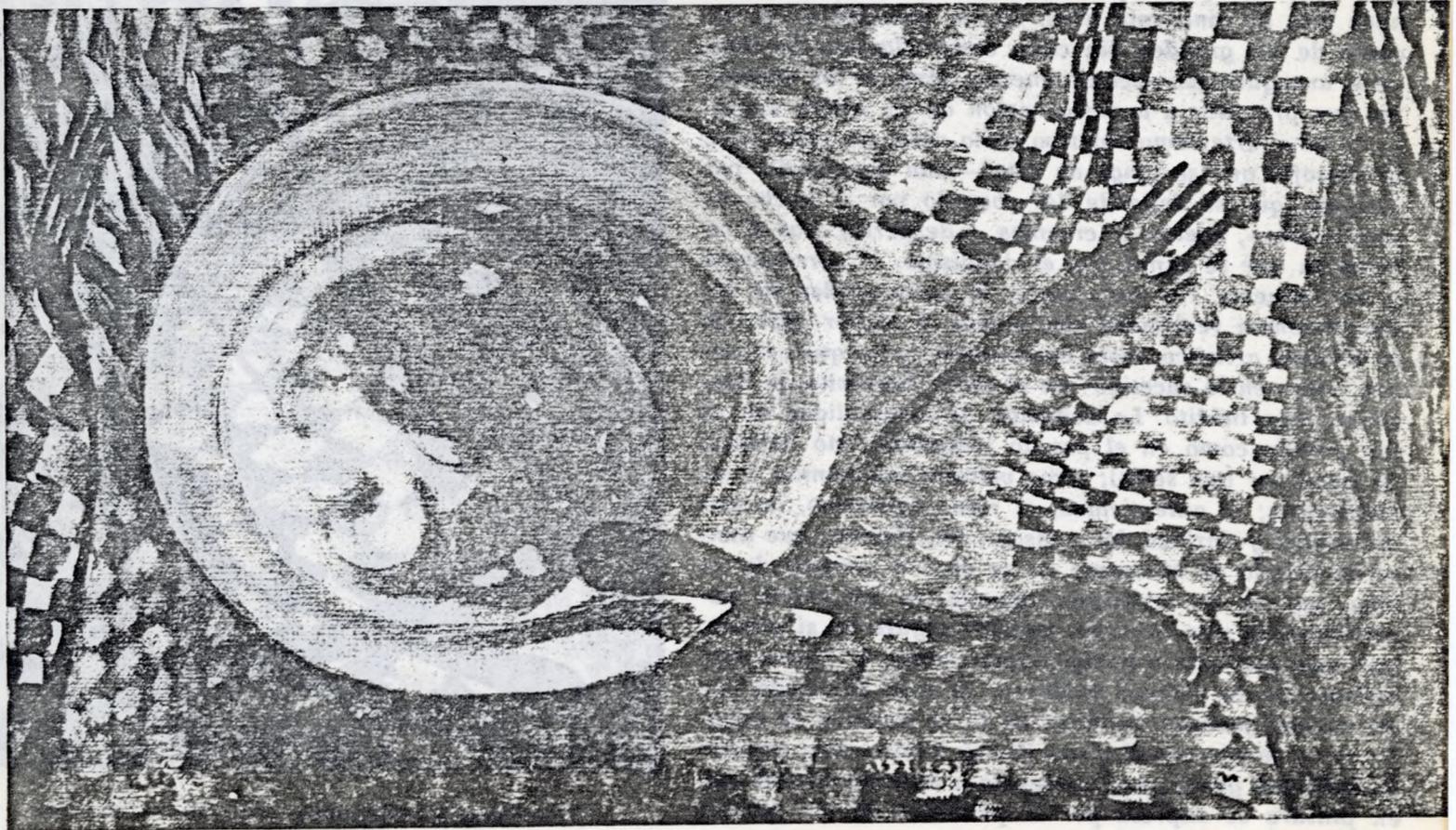
CUCHARAS Y TENEDORES. — Oleo 33 x 40, París 1952.

LLUVIA SOBRE LA
MULTITUD.

Oleo 60 x 80, N. Y. 1949.



SOBRE EL MANTEL.



disciplinas expresivas. Ni sombra de literatura en su obra, si es que la habido alguna vez en la de alguien (pensamos que al hablar de un arte visual, literario, poético, musical, se alude simplemente a las deficiencias que habría que señalar como tales en relación al campo mismo en que se presentan, antes que atribuir las a la imposible irrupción en él de otros colindantes). En este sentido, se puede hablar de la pureza de Antúnez como dibujante y pintor siempre que no se confunda el arte puro con el arte por el arte; en otras palabras, un arte que se aviene a los medios que le son propios y encuentra en la aparente limitación que ellos le imponen infinitas posibilidades de expresión, con un arte esteticista, aristocrático, vacío, que se entrega exclusivamente al despliegue de sus valores formales despreciando la emoción, el sentido, todo aquello que comprendemos bajo el concepto de contenido en oposición al de forma, pareja, de hecho indisociable.

Purista, Antúnez se cuenta entre los artistas de nuestra época conscientes de su oficio y sabido es que entre los méritos de la pintura moderna sobresale el de haber redescubierto a la vez que su original condición creadora, toda aquella riqueza de formas, combinaciones y posibilidades varias, insospechadas por el ilusionismo neoclásico, romántico y naturalista. Con todo, no resulta igualmente encomiable el celo excesivo, puesto por él en evitar las referencias a la existencia inmediata de la que se evade para revelárnosla en su esencia, en su realidad de verdad. Si aceptáramos su interpretación como exacta, debiéramos sentir como él que todo en la vida es apariencia, salvo esa lucha de ella por mantenerse sumiéndose en los instintos, allí donde el individuo desaparece en la especie a lo largo de un drama anticultural en que el hombre cae sin conquistar nada para el hombre. Preferible es pensar con algún motivo, aunque no haya ninguno que autorice un optimismo desmesurado, que un pesimismo como el descrito tiene algo de enfermizo y da fe antes de una perturbación interior que de una realidad objetiva. Así, reconociendo la universalidad alcanzada por esta visión merced a su calidad estética, es menester ver en ella un documento personal, de gran valor quizá, en el porvenir, pero cuando se trate de reconstituír uno de los rostros del hombre moderno; el que expresa su sentimiento de soledad frente a la irracionalidad del mundo, de angustia por la gratuidad de una existencia sin objeto, de impotencia ante los poderes "de la noche" y "de la muerte".

Junto con recibirse de arquitecto, Nemesio Antúnez expone en Nueva York por primera vez (1945). Una tentativa frustrada de llegar al público y a la crítica. El año siguiente lo vive en Cuba. En 1947 vuelve a Nueva York y empieza a frecuentar el "Atelier 17" del maestro Stanley William Hayter, sometiéndose a la rígida disciplina que éste no impone, pero a la que atrae a sus visitantes más hábiles e inquietos por conocer los secretos del oficio. Antúnez los asimila rápidamente y reúne una obra sin vacilaciones técnicas en la que llega a ratos al virtuosismo del maestro. Su arte no cede en nada a la influencia de Hayter, uno de los artistas más "des-humanizados" que conocemos, enriqueciéndose, indudablemente con su aporte. De él le viene, amén de la habilidad artesanal en el manejo de los recursos, el amor por la línea al desnudo, incisiva, resuelta, que aísla una figura en un solo impulso; el dibujo de contorno subordinado, en su producción de autodidacta al modelado.

En una serie de ilustraciones para los Veinte Poemas de Amor de Pablo Neruda, en la que hay que contar numerosos grabados de pequeñas proporciones, An-



VALPARAISO, VENTANA. — Oleo 85 x 50, Valparaiso 1955.

Antúnez descubre el valor de la superficie incontaminada por la perspectiva lineal o atmosférica y se entrega sobre la plancha a un ejercicio caligráfico del buril, incrustando en un fondo parejo sus figuras vaciadas, reducidas al solo contorno, purificadas sensorialmente. Picasso —volvamos a él— y Matisse, han llevado la estilización hasta sus extremas consecuencias. Recordamos un curioso experimento del primero en que, partiendo de la representación orquestal de un toro (ejecutada sobre la base de todos los recursos gráficos) la va transformando, en un proceso intelectual, convirtiéndola en el signo del mismo que cristaliza en la exactitud convencional de unas cuantas líneas. No en vano se ve en el dibujo un elemento intelectual frente a la sensualidad del color. Sus posibilidades decorativas han sido explotadas por Matisse con la extrema sensibilidad suya. Antúnez se mantiene a distancia del conceptualismo de la imagen-signo y de la sensibilidad reflexiva de la estilización que parte siempre de la base del mundo sensible. A través de la línea en función de la superficie llegan, sin embargo, a acentuarse o al menos aclararse sus referencias a éste y, por otra parte, su arte adquiere un tono más reflexivo, menos convulso: apolíneo.

En el taller de Hayter, en oposición a la actitud formalista del maestro, concibe y ejecuta sus obras de mayor virulencia expresionista en el sentido ya anotado, aquellas en que culminan y se sintetizan, polifónicamente sus experiencias en el dominio del absurdo, de la nada, de la muerte, de la angustia. Un truco utilizado de la manera menos frívola, es decir, con propiedad, le permite fijar una imagen exacta de la corrupción material del hombre. Nos referimos al grabado que titula "Habitantes de la ciudad". De esta pieza Antúnez imprimió gran número de variantes (Hayter opina que se debe llegar a una impresión definitiva y repetirla, suprimiendo las otras). Se trata de una simple yuxtaposición en diagonal de figuras semi humanas; imaginémosnos algo peor que un leproso. La vida se desnuda de ellas arrojándolas. Alguien se extiende, vacío, en el suelo. El movimiento que es expresión de vitalidad, no figura aquí para nada. En la otra cara de la moneda, la que termina por no salir, su presencia lo ocupa todo. En "Desnudos sin fin" Antúnez nos presenta la car-

ne conculsionada, también en una horizontal, la horizontal de la materia. Es la vida al desnudo, lo que hay de más elemental e impersonal en ella, empeñada en la tarea de la supervivencia, en una trabazón de miembros humanos que parecen afanados en desenlazarse, en organizarse. En todo esto hay una atmósfera como del primer día de la creación —la de todos los días— y se siente que se ha querido sorprender el drama de la carne como en su génesis.

Innumerables variaciones sobre el mismo tema. Antúnez abandonará la zona "abstracta" de su arte con la lentitud de quien no quiere verse forzado a volver sobre sus pasos. El sentido de autocrítica y la necesidad de agotar sus posibilidades una a una, le acompañará en cada uno de ellos. La suya es una obra dirigida por una conciencia artística, por una voluntad de expre-



LA VENTANA ROJA. — Oleo 160 x 200. N. Y. 1949.

sión integral y justa que nada tiene que ver con la tendencia a intelectualizar el arte, a hacer de él un vehículo de las ideas, lo que se ha dado en llamar, el mensaje, el programa. Al compás de una transformación plena de su personalidad, Antúnez va asimilando en formas representativas, las sugerencias cada vez más numerosas que la realidad le hace. Es como abrirse al mundo circundante, a su existencia, tras de haberlo padecido como propio, en su esencia, en un plano, diríase, metafísico. Lo que lo espera en él sigue siendo, por mucho tiempo, el reflejo, la encarnación de su angustia individual, expresada esta vez como un drama colectivo.

Asomado a la realidad, Antúnez ve las muchedumbres enmarcadas en el cuadrilátero de sus ventanas abiertas, muchas veces a cielos vacíos. Hay una colección de ellas (pequeñas témperas y acuarelas) que son el testimonio —lo sentimos— de una soledad que se rompe en su exceso, sin esperanza, acrecentándose con el espectáculo de una grandeza natural enteramente enigmática, muda. Pero la ciudad, una gran ciudad, aparece en el campo visual y con ella la sordidez, como ha dicho un poeta nuestro "la miseria del hombre". Ya no se trata de esa miseria innata que en el decir rilkeano, encierra el hombre como el fruto al carozo y que es susceptible de sublimarse en el heroísmo, la soledad y la grandeza de una muerte propia, sino de esa agonía impersonal y pasiva que se respira en el subsuelo, en el submundo, allí donde el hombre ni se integra a su especie en una actividad finalista ni se margina de ella en la actitud del rebelde que siente nacer y morir en sí mismo la existencia entera. Si se quiere interpretar esta visión desde el punto de vista social, podría verse en ella la acusación a un sistema que se vuelve en todo instante contra sus propios creadores, exaltando a unos, humillando a otros. La eterna injusticia del hombre con el hombre. Estas muchedumbres que el mismo artista organizará luego en su período solar, optimista, pictórico, en sus Desfiles, se presentan primeramente como simples yuxtaposiciones del signo hombre en movimiento ambulatorio, sin dirección, bañado por la atmósfera depresiva del amanecer o de la noche, que como en una visión impresionista negativa —ésta es un canto exultante a la variedad, a la riqueza del mundo— las envuelve, esfuma y desintegra. Antúnez ejecutó su serie de las multitudes, especialmente en la técnica de la litografía, más apta que el aguafuerte y la punta seca para alternar valores con la soltura que exige la vaguedad de la impresión. Sigue siendo un dibujante aunque abandone la línea en esta serie. El motivo expresivo no "pide" color y las telas en que Antúnez lo desarrolla son, pictóricamente, de una pobreza franciscana.

A partir de 1950, año en que se va a París con una beca de la Fundación Doherty, empieza para Antúnez lo que él llama su etapa de aprendizaje como pintor. En realidad, el cambio que se ha venido operando en su arte, llega en un momento dado como a dividirlo en dos mitades. Una selección de sus grabados es adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esto da una medida del éxito obtenido por el artista en su segunda y última exposición celebrada en EE. UU. (1950).

Hasta aquí hemos cumplido con el propósito inicial de este artículo: el de presentar una imagen de Antúnez en la que actualmente, el artista no se reconoce, olvidada acaso y, necesariamente desconocida en parte por el público que, sin esfuerzo, se ha formado entre nosotros. Pero, desde luego, no podemos cerrarlo sin incluir en él algunas observaciones sobre lo que, en seis años de sostenida labor, ha llegado a ser su obra. Insistimos en el hecho de que, conociéndola en su totalidad, se advierte cómo, aún en el momento mismo en que es fecundada por un germen nuevo que la hará cambiar casi esencialmente, se pueden marcar en ella claramente los histos que la llevan de un extremo a otro de sí misma. Siempre nos han parecido sospechosos los artistas que saltan de actitud en actitud, de escuela en escuela, movidos por una inquietud que tiene algo de deportivo e insubstancial. Admiramos en cambio la necesidad, el poder y la voluntad de renovarse, patente en la obra de todo creador que se desdobra en su obra, poniendo en ella lo mejor de sí mismo.

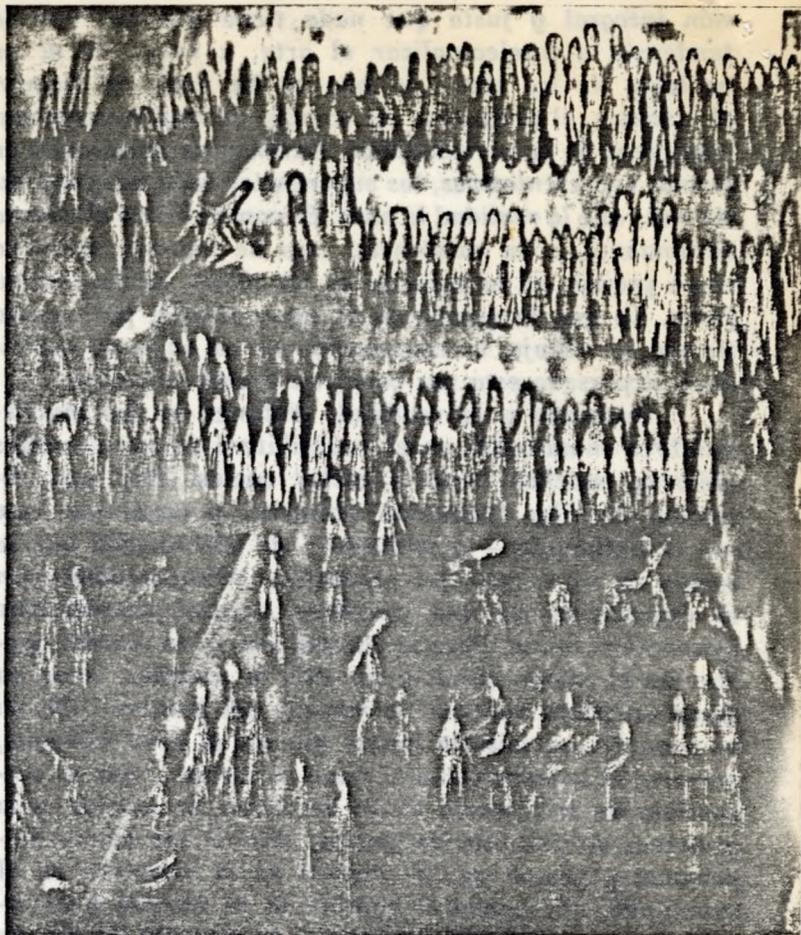
El realismo de Antúnez responde a un cambio de actitud frente al mundo, a una nueva situación en él, situación y cambio que se determinan mutuamente en un proceso que su pintura nos abre en su más clara perspectiva. Como en una novela de formación, llega el momento en que el protagonista deja atrás una adolescencia que lo ha aquejado con su pureza agobiadora y se integra a la cadena de su especie, como un hombre más entre los hombres. En la escala de sus valores éstos se organizan en un orden nuevo y aparecen otros que se le incorporan completándola. Quienes se consagran, tempranamente, al culto de la personalidad, sin haber roto los lazos que los unen al mundo, no tardan en escuchar el llamado de éste en su propio corazón, donde resuena de la manera más persuasiva. ¿Y quién ha amado la soledad, sin orgullo, por sí misma, verdaderamente? Lo que nos diferencia de los demás es bien poca cosa comparado con lo que nos asemeja a ellos; pero aún si fuésemos en todo únicos, en tal condición podría hallarse el estímulo mayor para complementarnos unos con otros. De las partes más heterogéneas surge el todo más compacto y cerrado cuando dichas partes llegan a ajustarse adecuadamente. Y el instinto de la armonía subsiste a menos que asistiéramos a una derrota de la que no podríamos rehacernos.

De un arte emparentado por sus medios con el formalismo de los abstractos pero cargado de emotividad expresionista, pasa Antúnez, rompiendo pacientemente la doble barrera, al campo de las formas representativas, donde se explaya su sensibilidad adormecida, hasta el momento, en la introversión atormentada. Aprende a pintar, según sus palabras, y, sus trabajos ejecutados en París (1950-1952), óleos de pequeño formato en los que se propuso como meta hacer rendir al máximo la materia, aproximarse e incluso caer en el preciosismo, son también el fruto de un aprendizaje integral de su personalidad seducida por el simple espectáculo de las formas sensibles. Si en su descubrimiento del color no llega a la sensualidad desbordante de los fauves, algo de la mejor tradición de la pintura francesa pasa a él, a través



MULTITUD EN EL PARQUE. — Oleo 120 x 200, N. Y. 1949.

de ellos, arrastrando consigo el crispado organicismo que se ha dado como característica del arte alemán nunca verdaderamente clásico. Nos referimos a una cierta ligereza de buen gusto, a una voluntad de no hacer de la pintura una bandera, un arma, un texto de enseñanza sino una ventana abierta a la contemplación de una belleza que ella sola es capaz de desentrañar: la belleza de la línea y del color; una disciplina cien por ciento estética, de las más rigurosas. En este espíritu Antúnez pinta sus series de naturalezas muertas, cucharas, fósforos, manteles, calles con multitudes, etc., persiguiendo los fines inmanentes a su arte, lo que no implica, ciertamente, el abandono de la expresividad por las formas, pero sí una adecuación de la una a las otras que se tra-



HABITANTES DE LA CIUDAD. — Oleo

duce en claros y distintos conceptos plásticos, rebeldes a una trasposición de lenguaje.

Una exposición suya, efectuada en París (1952) fué reabierta, en la Galería Per Rom de Oslo, donde se encuentra en la actualidad más de un cuadro de Antúnez.

El artista vuelve a Chile en 1953. Lo mueve a ello —nos ha dicho— la resolución estudiada, consciente, de desarrollar en su propio medio, los conocimientos adquiridos durante diez años de afanoso trabajo, tanto en su propia obra como a través de una actividad pedagógica a la que se ha entregado en cierta medida, con resultados muy favorables.

E. L.