

TEORÍAS SUSTITUTAS Y PARODIAS LOCALES

(de la pintura plebeya a las deflaciones reparatorias
en la escena plástica chilena 1950 - 1973)

Justo Pastor Mellado
Santiago de Chile
Enero 2017

INDICE

1.- LA NOCIÓN DE INFLUENCIA	3
2.- LA RECONVERSIÓN OLIGARCA DE LAS ARTES POPULARES	11
3.- . PINTURA PLEBEYA DEPRESIVA	15
4 .- LAS DOS FILIACIONES DEL GRABADO	19
5 . EL MODELO DE LA HACIENDA EN LA REORGANIZACIÓN DEL CAMPO PLÁSTICO	26
6 .- LA NOVELA DE ORIGEN COMO PINTOR CHILENO	36
7 .- CONFLICTO POLÍTICO Y CONFLICTO PICTÓRICO	41

1.- LA NOCIÓN DE INFLUENCIA

El muralismo y el geometrismo son nada más que espacios de inflación discursiva que tuvieron su momento de inscripción, apenas en los años ochenta, a raíz de la posición que les atribuye el libro de Galaz/Ivelic sobre pintura chilena. Más que nada, se refieren a una especie de deuda extraña que sostendrían con el discurso manifiesto de Ramón Vergara Grez, al que en el año dos mil van a reemplazar mediante la super inflación del rol de Matilde Pérez en un debate especialmente construido para demostrar, forzando las fuentes, su preeminencia en una historia de un geometrismo reconstruido a la medida de lo que Ramón Castillo, curador y asistente de Milan Ivelic en el MNBA durante una década, va a habilitar como negocio propio. En este sentido, Ramón Castillo completa el trabajo de sus mentores. En cuanto al muralismo, no hace más que repetir lo que le han contado, y mal, porque en el libro mencionado, Galaz/Ivelic ni siquiera se refieren al muralismo como un “problema”. Es decir, los errores se traspasan de generación en generación. Para terminar sosteniendo que el mural geométrico-decorativo del paso bajo-nivel de Santa Lucía con Alameda es la expresión más alta del arte público en Chile.

Ni Galaz/Ivelic, ni Castillo, viajaron a Chillán y Concepción. Y si lo hicieron, fue para no tener que ver el muralismo local, que de acuerdo a los parámetros de los años cuarenta y sesenta, eran las máximas expresiones de arte público, si se quiere centrar en este terreno el “problema”, porque estos autores son los responsables de haber montado la asociación entre arte público y arte en la calle. Es decir, no entendiendo que los murales en interiores de edificios públicos monumentales, podían ser considerados también, como “arte público”. ¿O no? ¿Acaso la calle adquiere un valor categorial en la pluma de estos escritores? Ciertamente, avalados por una ideología de una “arte integrado” cuya existencia algunos comentaristas de glosa se han empeñado en demostrar. Me refiero en particular a lo que ha escrito xx y la singular perspectiva sobre la que ha montado una interpretación de las influencias bauhausianas que merece al menos una revisión crítica. El tema es el mismo: la noción de influencia.

Sin embargo, en algo coinciden David Maulen y Ramón Castillo; que es en atribuir al paso bajo-nivel una dependencia geométrica post-bauhausiana, para sellar una especie de solución de compromiso en el acuerdo administrativo de interpretaciones. Total, ambos participan del esfuerzo invertido a partir de los años dos mil en autorizar la lógica hegemónica de la heroica historia de un geometrismo sobre cuyas fuentes llegarán a disputarse después.

Lo que conmueve, en la mediatez del estudio de los textos de Galaz/Ivelic publicados en 1989, es la dimensión del tiempo que se debe destinar a poner en duda de manera sencilla los presupuestos presentados como una secuencia de la que se debe concluir una historia dependiente, sobre cuya ordenación ambos escritores parecen no tener consciencia de los efectos de su lectura casi treinta años después. En definitiva, su interpretación no resistió una década, porque de inmediato Ramón Castillo tuvo que tomar el relevo para completar una historia en que lo único que describe es una *falla de origen*.

Es de imaginar que en el texto de 1989, Galaz/Ivelic deducen la procedencia del geometrismo chileno de los viajes que hacía a Chile, Pettorutti. Pero la fuente que esgrimen proviene de la memoria de título de Elsa Bolívar, para optar al grado de Licenciado en Artes Plásticas, en 1979. El carácter testimonial de esta memoria ni siquiera es puesto en discusión, como tampoco la veracidad de la información, en la medida que lo primero que se duda es de la “palabra directa” del artista, sobre todo cuando le cabe reordenar informaciones sobre períodos anteriores de su obra, sobre los que se carece de fuentes documentales precisas.

Todo provendría, entonces, del taller que Pettorutti habría impartido, junto con exhibir una retrospectiva de su obra. Entonces, “su presencia tuvo repercusiones en la formación y desarrollo del grupo Rectángulo”. Después de eso, vienen tres páginas de descripción de la trayectoria de Pettorutti, hasta llegar a la mención de Max Bill y exponer los principios básicos del arte-concreto.. Luego aparece en el texto una extraña circunvolución por la abstracción brasilera, para llegar finalmente a concluir la introducción mediante la reproducción del afiche de la Primera Bienal de Sao Paulo (octubre a diciembre de 1951). Los intentos de los autores por inscribir el arte geométrico chileno en la filiación brasilera y argentina es patéticamente enternecedor. No hay ninguna demostración de relaciones de necesidades entre cada una de las escenas, dando la impresión de que nuestro país participa de manera inevitable de una modernidad mal definida, pero donde el “factor atlántico” pasa a segundo plano.

¡Ah, si! No estaría del todo mal hablar de este factor como un detalle secundario que nos proporcionaría elementos de gran significación, porque se compara lo incomparable, con el agravante de sobreponer ejemplos de formación institucional con ejemplos de circulación inscriptiva y momentos de producción de obra específica, en medio de polémicas intelectuales de envergadura. Eso tiene lugar en el eje Sao Paulo-Río y en el Río de la Plata. Aún así, la coyuntura brasilera corresponde al momento de apertura de la Bienal de Sao Paulo (1951), mientras que Arte-Concreto-Invención y MADÍ la precede en casi una década. Y por lo demás, no

es posible poner ambas experiencias en una misma longitud de onda, como se decía en los ochenta. No es posible unificar elementos in/unificables para proporcionar a los geométricos tardíos chilenos una cobertura de inscripción, si las primeras conferencias en que se pronunciaron las palabras arte abstracto fueron pronunciadas por Pettoruti a fines de los años cuarenta. La comprensión que los artistas chilenos podían tener de estos problemas es precaria. No es posible comparar, entonces, lo que se le atribuye a Vergara Grez en 1951 y lo que se reproduce de sus escritos de 1957. Más aún, si la información que obtenían era sesgada y tardía.

Sesgada, porque Galaz/Ivelic solo retienen como información los “testimonios” de Vergara Grez y Elsa Bolívar, sostenidos en momentos en extremo diferenciados, en los que no hacen mención alguna a otras situaciones de transferencia artística que tuvieron lugar en el país, pero que pasaron ominosamente desapercibidas para los artistas vinculados a la Facultad de Bellas Artes, en el período de su glaciación más significativa de información. En 1952 tiene lugar la exposición de arte abstracto que organiza en el Hotel Miramar, Claudio Girola y Godofredo Iommi. Pero se trata de un grupo no vinculado a las artes académicas de la Universidad de Chile, sino que congrega a arquitectos y diseñadores, directamente vinculados a MADI.

No me daré más trabajo del necesario. En 2011 fue publicado el libro de Alberto Crispiani, *Objetos para transformar el mundo (Trayectoria del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940 - 1970)*, que pone las cosas en su lugar. Lo que asombra es la omisión que Galaz/Ivelic hacen de esta exposición en el Hotel Miramar y la indolente borradora que practican los artistas geométricos de la Facultad, refugiados en argumentos de exclusión disciplinar. Por último, basta con reconstruir la lectura de los primeros números de la revista PRO ARTE para tener una dimensión de la tardanza de la discusión y de su precariedad, digamos, discursiva. Galaz/Ivelic debieron, por último, proteger a los artistas, no publicando fragmentos de declaraciones de una extrema ingenuidad teórica, si es que esta existe, para dar lugar a descripciones de procesos cuya simpleza orgánica no puede sino producir una enorme congoja.

El libro de Crispiani no ha sido reseñado –prácticamente– por ninguna publicación pertenecientes a la crítica de las artes visuales, en la escena chilena. Galaz/Ivelic no analizan los contextos de emergencia de los problemas; más bien, los eluden. En verdad, no conozco texto alguno en el que se hayan referido a las relaciones entre los artistas vinculados al Instituto de Arquitectura de Valparaíso que realiza la exposición de arte concreto-inventiva en 1952 y los artistas geométricos

encabezados por Ramón Vergara Grez. En alguna ocasión creo haber leído un artículo de Gaspar Galaz sobre *Ciudad Abierta*, del que no guardo mayor traza.

Un ejemplo de la impronta analítica de Galaz/Ivelic se concentra en el modo anecdótico con que abordan los casos de Luis Vargas Rosas y Hernán Gazmuri, como unos malogrados e incomprensidos artistas, de los que tampoco se dice mayormente algo que valga la pena ser relevado, salvo que el primero expuso en la Casa Central de la Universidad de Chile en 1943 y al que se le atribuye una claridad de propósitos que merece todas nuestras dudas. En todo caso, Ramón Castillo ha recogido la lección de sus mentores, dedicándose a inventar experiencias de eslabones perdidos que al fin de cuentas terminan por subordinarse a tentativas de elevación de precios de obras que hasta ahora, en los hechos, no tenían mercado.

A mi juicio, Vargas Rozas carece de una discursividad que lo hubiera convertido en un referente indiscutido. En 1941 acompaña a Siqueiros en Chillán. De esa época es un texto en el que Siqueiros escribe sobre su obra, casi nada, si no fuera para señalar que proviene de una filiación de pintura francesa de la que se abstiene de calificar de abstracta y que desestima totalmente para incitarlo a seguir por el camino de la pintura civil; propuesta a la que Vargas Rozas jamás dará curso. Sin embargo, Galaz siempre se ha caracterizado por instalar la idea de que Vargas Rozas es el primer pintor que hizo una pintura abstracta en Chile. Y lo demuestra publicando en blanco y negro una reproducción de la mencionada obra.

Cuando leí por vez primera este libro, en 1989, este tema ya no era un “tema”. Es decir, ya no interesaba ni la dimensión de la impostura metodológica ni las inflaciones formales que resumían de manera reductiva la masa de nombres distribuidos en una secuencia continua y progresiva. ¡Entendía que así no! No había paciencia alguna para entrar a problematizar los detalles. La batalla estaba perdida de manera administrativa. Daba exactamente lo mismo. Estábamos ante las nuevas autoridades del discurso oficial de la historia del arte en Chile y no disponía, ni dispondría jamás, de Fondecyt alguno para ejercer la crítica como era debido. En tal caso, estas quedaron en mis apuntes de lectura como cuestiones de retaguardia, que alguna vez iba a “poner en orden”. Es decir, no tanto sus conceptos, como mis propias ideas al respecto, en una escena para la cual no tendría ya la menor importancia, porque la propia realidad de esta historia habría resuelto el problema.

Da exactamente lo mismo que Vargas Rozas haya sido el primer pintor abstracto. No tiene la menor importancia. ¿Pero, de qué año estamos hablando? Su abstracción ya es de retaguardia en París. Su regreso, debido a la ocupación alemana de Francia lo deja en un estado de suspensión histórica considerable.

Pues bien. Visité la Sala de Arte Público Siqueiros en Ciudad de México y al trabajar en el archivo me encontré con la copia dactilo-gráfica del texto que Siqueiros escribió sobre Vargas Rozas. Redacté –recientemente- un informe, con el que participé en el coloquio que tuvo lugar en el MNBA de Santiago con ocasión de *La exposición pendiente*. Crítica en acción. ¿Y si no? Las observaciones de Galaz/Ivelic sobre Vargas Rozas quedaron en la nada analítica. No fue posible obtener algo más. La conciencia de Vargas Rozas sobre la existencia de una pintura que perdía en forma acentuada su referencia a la realidad exterior sería el primer escalón de esta marcha ineluctable hacia la razón geométrica en la pintura. Así planteadas las cosas, en el libro de Galaz/Ivelic el segundo escalón obligatorio estaría reservado a la epopeya discursiva de Vergara Grez. Porque si hay una cosa en la que este artista se destacó, fue en la facilidad para redactar manifiestos e instalar una burocracia pictórica que a la distancia parece haber adquirido todos los rasgos de un manierismo de escritorio fiscal. Para finalmente abordar la obra de Matilde Pérez, aunque de pasada, porque su recuperación como una artista cinética a la medida tendrá lugar después del 2007. Sin embargo, como en un guión ya previsto, después de Matilde Pérez, quien debe reemplazar a Vergara Grez en la epopeya del geometrismo es Carlos Ortúzar. Sin embargo, tampoco es posible determinar si éste proviene de la filiación de Vergara Grez. Más bien hay que pensar que el geometrismo chileno tiene al menos tres vertientes y que cada una de ellas se des/considera de manera excluyente, perdiéndose bajo tierra, como el río Lauca. No está mal esta comparación para evaluar la historia del geometrismo chileno, que de tanto diferenciar sus fuentes termina sumergido en la memoria de una geografía perturbada. Carlos Ortúzar no prolonga ni el geometrismo de Vergara Grez ni el cinetismo inflacionado atribuible a Matilde Pérez. Se trata de un artista solitario cuya auto-productividad está directamente ligada a su permanencia en los EEUU como becario entre los años 1965 y 1966. Pero nada en este libro puede señalar “de donde viene”. Es como si Carlos Ortúzar se hubiese inventado como artista contemporáneo en el curso de este viaje, sin proporcionar documentación alguna para refrendar el deseo de su inscripción en el panteón difuso de un arte público cuya definición apenas supera las expectativas de la estatuaria clásica contemporánea.

De todo lo anterior, nadie habló, en el ambiente historiográfico, hasta que en el 2007 comenzó la operación para instalar a una heroína en la saga latinoamericana del arte cinético. Esto quiere decir que la construcción de la atención crítica sobre la obra de Matilde Pérez es relativamente reciente, y que esta operación es el punto de partida ya retrasado para reconsiderar la apertura de un mercado protegido de abstracción geométrica chilena.

El objeto de mi interés crítico se remite a la reconstrucción de la coyuntura de 1950-1952; es decir, el momento oficial “inicial” del geometrismo. Pero no por la supuesta “in-edición” de sus antecedentes, sino por las sobredimensiones ditirámicas del análisis de Galaz/Ivelic para señalar la influencia inaugural de una exposición de Pettoruti, en un momento muy próximo a la realización de la exposición francesa *De Manet a nuestros días*, en la que había una gran cantidad de artistas abstractos, cuya presencia sería de una complicación extrema para el Vargas Rozas, nada más que en términos de reunir las referencias que hubiesen señalado de donde venía, si nos atenemos al relato de Siqueiros acerca de su dependencia formal francesa.

Menciono la exposición francesa para introducir un elemento jerarquizador en la cuestión de las influencias, ya señaladas por estos autores para explicar la epopeya inicial del arte abstracto. El punto es que la exposición de Pettoruti es un acontecimiento que se recoge de oídas, de la misma manera que han sido recogidas sus conferencias en las “escuela de verano” de la Universidad de Chile, a comienzos de los años 50, a las que asistían los recién egresados de la escuela de bellas artes, José Balmes y Gracia Barrios. Estos ya eran jóvenes profesores de la misma escuela y estaban por obtener la beca de estudios que se concretó en su primer viaje a Europa, en 1954. El viaje que estos realizan, fue prácticamente monitoreado por Pettoruti, quien les “dibujó” el viaje por Italia, visitando los lugares emblemáticos de la pintura renacentista de segundo orden. Pero más importante que eso, fueron las cartas de presentación entregadas por Pettoruti para que la pareja de jóvenes artistas chilenos pudiera visitar colecciones de pintura europea en Buenos Aires, de modo que en esta ciudad ya se les adelantaba el diagrama de una pintura respecto de la que Pettoruti era un gran anfitrión formal.

Todo lo anterior posee un valor de segundo orden, pero que señala el tipo de relaciones entre artistas de referencia y artistas en formación, de un modo más preciso que las informaciones que Galaz/Ivelic proporcionan para explicar el “arribo” de Vergara Grez al territorio de la abstracción. Sin embargo, son estas “anécdotas” de segundo orden las que ponen en duda la pertinencia de “todas” las anécdotas distribuidas como significativas por la narrativa de Galaz/Ivelic. Sobre todo, respecto de esta noción de una pintura renacentista de “segunda línea”, pero que sostiene la gloria de la pintura italiana como una masa de pintores de segunda y tercera, pero cuyas obras decoran las iglesias, claustros y espacios civiles en los pueblos y ciudades medianas de la Italia de los siglos XV y XVI. Estas son las mismas iglesias que visita Julio Escámez en sus viajes italianos y que le consigna a Enrique Lihn en la reseña que este último hace de su regreso en 1956, donde hace gala de su

fascinación por la pintura de Giotto, lo cual nos entrega, por ejemplo, un dato no menos importante para comprender el carácter del muralismo de Escámez, que se apresta para realizar el gran Mural de la Farmacia Maluje, en Concepción.

Ahora bien: no solo Pettoruti viaja a Chile a comienzos de los años 50, sino que también lo hace Julio E. Payró, que se conecta con Antonio Romera, que es el único crítico que posee reconocimiento fuera de nuestras fronteras y que acaba de ser “enganchado” por El Mercurio, a raíz de la necesidad de renovación discursiva planteada por la insuficiencia crítica e informativa demostrada por el crítico que escribía en ese momento en el periódico, que era Nathanael Yáñez y que no expresaba, quizás, los intereses del diario en el manejo contemporáneo del gusto local. ¡Y como no! Si la primera edición de la *Historia de Pintura* de Antonio Romera data de 1954, con una portada diseñada por Camilo Mori. ¡Todo un manifiesto gráfico! La portada de este libro reproduce de manera ampliada la portada del catálogo de la exposición chilena en Ohio, en 1942. ¡Pero Camilo Mori parece no haberse dado cuenta que ha pasado una década! Y que en 1943, Vargas Rozas ha expuesto en la Casa Central de la Universidad de Chile una pintura abstracta que no supera formalmente la graficidad invertida en estas portadas. De modo que, a las intervenciones de Pettoruti, hay que agregar las visitas de Payró, y terminar con las reseñas sobre arte abstracto que aparecen en revista PRO ARTE, para disponer de elementos que permitan reconstruir –siquiera– el ambiente en que se genera la instalación de la abstracción geométrica.

Ahora bien: la noción de influencia puede tener eficacia, a condición de exponer sus condiciones de realización a través de procedimientos reconocidos en el seno de un complejo anecdótico. Pero así como ocurre con la invención de los geométricos, ocurre también con la epopeya del muralismo. En Galaz/Ivelic, el muralismo aparece disuelto en un capítulo extraño sobre la escultura en el espacio urbano, en que al menos se reconoce que Gregorio de la Fuente, Siqueiros, Escámez, O’Gorman, fueron los primeros en establecer una “relación cotidiana entre el arte y el habitante de la ciudad”, como si fueran acontecimientos sobre los que hubiera que pedir disculpas, porque resulta evidente el malestar que manifiestan al tener que aceptar su existencia. Por cierto, dicho malestar se traduce en frases tales como “en el transcurso de la década de los sesenta, en la misma ciudad de Concepción, se realizaron varios murales, tanto en la Universidad como en otros sitios públicos; entre los artistas que participaron en su ejecución cabe recordar a Julio Escámez y a Juan O’Gorman” (página 355).

Si no hubiese tenido que regresar a la lectura de este párrafo no me hubiese dado cuenta del alcance del malestar indicado, porque pone de manifiesto no solo el

metropolitano-centrismo de los autores, sino la gran cantidad de inexactitudes presentes en estas pocas líneas.

Galaz/Ivelic no pueden darse el trabajo de mencionar que en Concepción, en 1957 se realiza el mural de Julio Escámez, en la Farmacia Maluje, y que en 1963, el mural de González Camarena en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Pero no solo eso: apenas mencionan el mural de Siqueiros en Chillán. Y se equivocan en la fecha del mural de De la Fuente en la estación de Ferrocarriles de Concepción. No es de 1942 ni 1943, sino de 1946 y 1948. Esta diferencia es importante, porque de este modo hubieran tenido cuidado tendrían que haber trabajado sobre los efectos locales del Mural de Siqueiros en Chillán. Y no podemos decir que tuvieron cuidado alguno al reproducir el fragmento del mural de Escámez, Historia de Lota, en la Escuela México de Lota, sin señalar el año de su ejecución. En verdad, ¿había una Escuela México en Lota? Y por último, Juan O’Gorman –artista mexicano- solo trabajó en los murales de la Piscina Tupahue, en Santiago, junto a la artista chilena María Martner.

Da lo mismo. Todo esto no tiene ninguna importancia. Lo que advierto es una cierta fascinación modulada para articular la negación a admitir que esos murales señalan el horizonte de resolución que entre 1940 y 1960, alcanza una cierta idea de arte público. Pero todo es forzado a calzar en un mismo saco, modificando gravemente la aproximación histórica mínima a los procesos. Porque de manera inmediata, estas obras realizadas en provincia, son rebajadas como antecedentes curiosos en relación a las rigurosas fachadas pintadas en el Colegio San Ignacio por el mejor Mario Carreño, y en la Fábrica de Helados Savory, realizada por Virginia Hunneus; ambas obras relevadas como ejemplos anticipativos de “artes integradas”.

De modo que nos encontraríamos ante una progresión muralística cuyos orígenes se remontarían al figurativismo primario de Siqueiros en Chillán, para concluir esta epopeya en los murales abstractos de Bonati-Vial-Ortúzar en el paso bajo-nivel de Santa Lucía, en 1969, para llegar a la expresión máxima de la “integración de las artes plásticas con la arquitectura” en la construcción del Edificio de la UNCTAD III en 1971. Lo que quiere decir que en el fondo, la abstracción geométrica sería expresión de un racionalismo político inédito, que se tuvo que abrir camino en medio de un ambiente mayoritariamente dominado por la abstracción informal, en un avance ineluctable hacia el dominio de un arte público ejemplar. Lo cual no deja de ser curioso, al recordar, por mi parte, el propósito descalificador con que Vergara Grez se refería a la abstracción informal de los sesenta, como una pintura emotiva y sentimental. De algún modo, Galaz/Ivelic trasladan el mismo argumento y se delatan en su fobia balmesiana que no puede, en 1989, exponer de manera

evidente, porque están buscando la garantización de los sectores de la política chilena que han resuelto impedir que el balmesiano comunista recupere el rol que tenía en la cultura plástica chilena en la democracia “de antes”. Pero todo esto se resuelve en un texto de 1989, sobre unos acontecimientos que tuvieron lugar a comienzos de la década del 50, pero cuyo relato proferido en los momentos iniciales de la Transición Interminable explica más que nada el modo cómo se construyen atenciones críticas sobre el manejo de las fuentes.

2.- LA RECONVERSIÓN OLIGARCA DE LAS ARTES POPULARES

Siempre he sostenido, que la pintura chilena no ha sido más que la ilustración del discurso de la historia. Ahora bien: la pregunta por el estatuto de la ilustración en el campo plástico chileno afecta la problemática de la posición ilustrativa en la que la pintura, la escultura y el grabado se han atribuido desde comienzos de este siglo. Pensar, pues, el estatuto de la ilustración significa pensar el tipo de restricciones y expansiones que dan origen a los relatos de legitimación de los lugares adquiridos por ciertos artistas, por ciertas obras, doblegando a través del mito los datos e interpretaciones de los estudios históricos. Es el caso de Nemesio Antúnez, como efecto de reconstrucción aristocrática de la escena ilustrativa del grabado, vinculado a las vicisitudes simbólicas y materiales de su regreso al país en 1953, para "pintar a Chile". En este contexto, “pintar” quería significar simplemente ilustrar a Chile, recurriendo a la figuración de los mitos y ritos arcaicos de la vida cotidiana, referibles a las escenas de origen de la ruralidad, teniendo al mismo tiempo como referencia, la literalidad de *Canto General*, el poema épico de Pablo Neruda.

Es la garantía de Neruda lo que le permite a Antúnez apropiarse de una política de ilustración de base agraria y telúrica que ya se había instalado en el país y que correspondía a una ilustración "salvaje" de Neruda. Desde 1954, Julio Escámez, artista de Concepción, había comenzado a desarrollar una plataforma iconográfica que reproducía una discursividad fuertemente nerudizada. Sin embargo, carecía de la fuerza institucional para convertir su reivindicación nativista en una política de envergadura. De partida, no podía hacerlo en el seno de la cultura plástica comunista en la que sus posiciones de política iconográfica, por no decir, de política ilustrativa, comenzaban a quedar en minoría frente a las interpelaciones de los artistas comunistas jóvenes que abrazaban la causa de un arte abstracto conectado con las polémicas europeas de la post-guerra, en las que el realismo socialista sufría serios reveses. Escámez, sin ser un realista socialista en los términos referidos, sin embargo, por su mediación muralística mexicana, interpretada a través de un *giottismo* más literal, pasaba a sufrir en Chile las exclusiones de rigor en el seno de

su propia cultura partidaria.

Esto permite plantear otra hipótesis sobre la existencia en el seno de la cultura comunista de los años 50-60, de a lo menos dos políticas: una, ilustrativa de la cosmovisión política del nerudismo; otra, defensora de la autonomía y de la experimentación, vinculada a las plataformas de transferencia informativa francesa, italiana y española (abstractos líricos, sígnicos italianos, informalistas).

Cuando Antúnez regresa a Chile en 1953 es un hombre solo, afectado por la frustración de no haber conseguido un lugar eminente en el circuito del arte internacional, en el mismo momento que su hermano, Enrique Zañartu, inicia una carrera consolidada en el espacio parisino. Intenta instalarse en París, después de pasar una década en Nueva York. Pero tampoco puede permanecer. Solo le queda volver a Chile, a "pintar el país natal", como reparación inconfesada. Pero lo que trae bajo el brazo no constituye un capital pictórico suficiente que le permita hacerse de un lugar en el Antiguo Régimen de la Facultad de Bellas Artes. Para reconstruir las condiciones de este regreso, el único documento confiable de que se dispone es el artículo de Enrique Lihn en *Revista de Arte*, en uno de los números editados en el año 1956, *Ventana abierta sobre Nemesio Antúnez*. Pero ese mismo año Enrique Lihn escribe otros dos artículos; uno sobre Pablo Burchard y otro sobre Julio Escámez. Es en este último artículo que sostiene manifiestamente la hipótesis sobre la determinación giottiana de Escámez y redimensiona en un léxico sartreano la frase de Antúnez respecto a su deseo de "pintar a Chile".

Hay que tomar en cuenta que acaba de pasar una década fuera del país y que, en esa medida, no ha estado en condiciones de defender lo que podría haber sido "su" espacio. De hecho, la autonomía aristocratizante de Antúnez lo indisponía socialmente con el régimen de la "glaciación" en la Facultad, desde antes de su partida. El afán de regresar al "natal" involucra una política de rearticulación que debe tener como base la exploración y explotación del "primitivismo" invertido en las artes populares. Frente a la hostilidad del medio artístico en el que difícilmente puede reconocer un lugar, Antúnez regresa allí donde "naturalmente" posee uno. Sin embargo debe invertir un tiempo adecuado en recuperar sus lazos con los nuevos grupos decisorios de su clase de origen. En este proceso, acumulará fuerzas acercándose a los muralistas comunistas que, en sus condiciones partidarias, también postulaban una política de "pintar a Chile", en una posición que suponía trabajar la hipótesis de un "primitivismo" que trasladaba al espacio latinoamericano los gestos de la dirección soviética de post-guerra respecto de la reivindicación de las "culturas nacionales", en el contexto del manejo político de las cuestión de las nacionalidades. En Chile, al menos, ello se salda con un movimiento

creciente entre la intelectualidad “progresista” de recuperación de las artes populares como el lugar en que se asentaba la identidad de la nación. Pero se trata de artes populares vinculadas a las formas de vida agraria, en el contexto de un latifundio que comienza a acelerar su crisis terminal. Antúnez pertenece a una clase que se ha fragmentado a tal punto que muchos de sus compañeros de infancia han pasado a integrar movimientos socialcristianos, pensados para oponerse al avance comunista, pero que alcanzarán a desarrollar un fuerte discurso de raíz popular, enfatizando los aspectos de la reivindicación de las artes populares. En ese terreno existirá, pues, una gran compatibilidad de sensibilidades en el plano de la iconografía como de la música. Este es un fenómeno cultural importante que atraviesa la década de los 50-60.

A mi juicio, el punto polémico no reside en el "pintar a Chile", sino en el costo que alguien paga por ello, habiendo entregado los primeros elementos que habilitarían su propio despojo. Este despojo solo es explicable en el seno de una alianza perversa, inconsciente, entre el regreso de Antúnez y la permanencia de algunos sectores de intelectuales y artistas comunistas de provincia, que están en posición de fragilidad orgánica respecto a las luchas por la hegemonía del campo plástico. En este terreno, pensar en la fortaleza orgánica de un sector determinado, supone el desarrollo de condiciones que impiden el despojo de sus capitales iconográficos y formales. Lo que ocurrió fue que de esa alianza Antúnez sacó la mejor parte, ya que el *despojo autorizado* le permitió “re-fundar” en su propio nombre el grabado en Chile.

Ahora bien: pintar el país natal, en 1953, significa guardar silencio sobre el valor de las investigaciones que Escámez y otros artistas más jóvenes realizaban en el espacio plástico penquista, vinculados directamente a la reivindicación de las artes populares que los intelectuales regionales -comunistas y próximos a los comunistas- venían practicando desde hacía un tiempo. Esa es la época en que Antúnez, en crisis de capitalización institucional, se acerca a los comunistas. Cuando Antúnez viaja a Concepción se encuentra con la sorpresa que desde 1954 en adelante, se ha instalado una pléyade de arquitectos jóvenes, provenientes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, que van a realizar las principales obras de arquitectura de una zona que presenta particulares índices de desarrollo. Estos arquitectos logran consolidar un ambiente intelectual que ya desde su inicio manifiesta su interés por las artes populares. A este grupo pertenecen profesionales de diversos horizontes, entre los que se encuentran médicos y abogados prominentes. En ese sentido, Antúnez desembarca en una ciudad que ya posee una trama de condensación cultural regional.

No hay que dejar pasar el hecho que Neruda, de regreso de Europa, después de haber abandonado el país en míticas condiciones, durante la puesta fuera de la ley del partido comunista, es quien organiza en 1954 el Congreso de Intelectuales por la Cultura para cuyo escenario Antúnez pinta unos telones (biombos) en los que reproduce unas imágenes de Quinchamalí. Esas imágenes plantean un primer nivel de conflicto con la ilustración de las artes populares. Posteriormente, en su serie de litografías *Almuerzo en Quinchamali*, de 1956, Antúnez realiza una mediación que consiste en representar una escena de interior doméstico campesino, en donde los personajes están representados como figuras de alfarería negra, ocupando el centro de la composición una "guitarrera". Es la alfarería la que le indica a Antúnez el índice de ilustratividad remota, que lo hace desmarcarse de la interpretación pro-realista que Escámez realiza en la misma época, sobre escenas populares. El pro-realismo de Escámez se distingue del para-abstraccionismo de Antúnez, más depurado en cuanto a las fuentes, trasladando a la litografía la economía gráfica de la alfarería, que ya significaba una primera mediación respecto del texto implícito de la comensalidad. Si Escámez ilustraba en términos clásicos, Antúnez *ilustra una ilustración*. Este último denotaba su deseo manifiesto de garantizar las artes populares desde los lenguajes de la abstracción negociada, siguiendo el predicamento por el cual las manifestaciones primitivas y auténticas del pueblo poseen una base abstracta inconsciente. Entender y calibrar esta distancia solo es posible para quien viene de fuera de la clase que la cultura comunista afirma representar. Es el nerudismo abstractizado el que permite a Antúnez apropiarse del uso insuficiente que Escámez le da a los mismos referentes. Insuficiencia formal que posee una determinación de clase fundamental, permitiendo a un artista de origen oligarca intervenir en el rescate de unas fuentes proporcionadas por los grupos sociales que ya han sufrido la explotación directa de parte de sus antepasados. Antúnez, en este terreno, realiza un segundo despojo, que se habilita mediante el poder orgánico de inscripción de dicho rescate, legitimado por su nombre y su posición en el sistema oficial del arte superior. La gran operación de Antúnez consiste en haber despojado iconográficamente a quienes primero habían reivindicado las tradiciones populares; los artistas comunistas de Concepción. La operación de despojo y reinversión ilustrativa consiste en someter dicho capital imaginal a las manipulaciones de una plataforma de neutralización de sus referentes de origen, haciéndolas circular en un espacio social que las desagua del sentido originario que la cultura comunista les había incorporado, para habilitar su ingreso a una escena subjetiva que las subordina al paternalismo más abyecto.

La política ilustrativa de Escámez estaba estructuralmente condenada a ser derrotada por mantenerse en el marco de un pro-realismo que reproducía sin distancia la literalidad del discurso muralista. Lo curioso es que Neruda, siendo

pictóricamente de ideología muralista, garantiza la operación de Antúnez porque sabe que esas imágenes de las artes populares solo pueden ser inscritas en otra escena social, como emblemas de una conquista simbólica, en el mismo instante en que se pone en movimiento la reforma agraria, que significa la pérdida empírica del patrimonio histórico de la oligarquía de la que Antúnez proviene. Neruda permite inconscientemente que los artistas de la oligarquía se apropien de las escenas tecnológicas de origen (cestería, alfarería y textiles), ocupando él mismo el rol de un interpretante; es decir, aquel nativo social que sirve de traductor e informante al viajero de otras tierras, que obtiene su complicidad mediante la promesa de llevárselo consigo a su regreso. Pero con esta operación ilustrativa de segundo grado, digamos "elegante", Antúnez se hace de un reino en el grabado, aniquilando la memoria autónoma de las escenas de grabado anteriores a su rescate. Esta aniquilación es la que inaugura la historia del grabado en Chile, convirtiendo el grabado anterior en un capítulo terminal de la historia de la estampería popular.

Debo advertir que las luchas por la apropiación de la conducción de los procesos de modernización de las transferencias en arquitectura y artes plásticas, se presentan en un escenario paradigmático. En ese momento, tienen lugar dos acciones ligadas a la recuperación simbólica de emplazamientos que tienen que ver con la preservación patrimonial del modelo de la hacienda chilena. Cuando Antúnez se instala en la casa de los inquilinos de la antigua hacienda, para desde allí fundar el Taller 99, Sergio Larraín García Moreno hace que la Universidad Católica adquiera la casona de Lo Contador para albergar allí "su escuela" de arquitectura. Las dos acciones señalan dos modos de apropiación: la arquitectura en la hacienda; las artes plásticas en las casas de los inquilinos. Dos acciones llevadas a cabo por agentes de una misma clase. No hay que olvidar que cuando Antúnez es nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo, para combatir la influencia de los reformistas en la Facultad de Bellas Artes, organizó una Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, en la que participa Sergio Larraín, junto a Gabriel Valdés y Flavián Levin, entre otros. Los "hacendados" acuden al auxilio de los "inquilinos". En este sentido, los artistas de la Facultad pasarán a ocupar el rol de "trabajadores del campo"; Es decir, autónomos, reformistas agrarios. Y pagarán caro por ello.

3.- PINTURA PLEBEYA DEPRESIVA

La plástica plebeya de los años 70 presenta algunas características nuevas respecto de lo que he descrito para la plástica de los 50. Esta última, por decirlo de algún modo, se caracteriza por instalar la vigilancia formal y la "glaciación temperada". La primera, en cambio, ha redefinido lo plebeyo en términos de "clase fundamental".

La Facultad de los 70 desea ser reconocida como la expresión universitaria del poder alcanzado por el ascenso del movimiento popular. En ese terreno, lo plebeyo está definido por una posición política “anti-burguesa” y “anti-imperialista”.

Es solo en 1965, a propósito de la Reforma Universitaria que el progreso del arte va a exigir, tanto en el terreno académico como en el terreno político, un nuevo lugar. Ya veremos de qué modo. Este será el marco para una pintura expansiva, deseosa de un reconocimiento que no dependa de la legitimación proveniente del espacio estadounidense. Sin embargo, la situación de las transferencias resulta paradójal. Si José Balmes y Gracia Barrios realizan un segundo viaje a Europa en 1961, desde esos mismos años se formalizan los viajes de los primeros becarios hacia los Estados Unidos. El interés de las nuevas generaciones ya no está orientado hacia el espacio europeo, sino al espacio estadounidense. Hay, por cierto, un desplazamiento del eje, si bien, los jóvenes de 1962 siguen perteneciendo al espacio de la Facultad, en la que Balmes pasa a dirigir la Escuela de Arte en 1965. Estos jóvenes serán los artistas-profesores ascendentes que trabajarán con Balmes hasta su exoneración en 1973, formando parte de lo que denominaré “hegemonía balmesiana”.

En términos estrictos, ya existe un *corpus* latinoamericano de obras y de artistas que hacen todos los intentos por inscribirse en el espacio neoyorquino. Por cierto, los artistas de la Facultad que viajan a los EEUU y regresan a ella, abren perspectivas nuevas de trabajo formal, principalmente en la gráfica y en la escultura, como será el caso de Eduardo Bonatti y Carlos Ortúzar. Siguen, por lo tanto, preocupados de asegurar la transferencia informativa y de desarrollar una enseñanza abierta a las dinámicas que el sistema internacional de arte plantea desde 1962 en adelante. De todos modos, no es posible afirmar que las polémicas surgidas en torno a la aparición de los nuevos realistas y al triunfo de Raushenberg en la Bienal de Venecia de 1962, hayan tenido un efecto inmediato en las polémicas que armaban el campo plástico chileno de ese entonces. Los esfuerzos planteados por el primer momento de transferencia fuerte recién comienza a verificarse hacia fines de los 60. A comienzos de esa década, Balmes y los profesores jóvenes inician su conquista de posiciones académicas en la Facultad. Desde 1965 en adelante, sobre todo después de la aparición de una serie de obras tituladas Santo Domingo, realizadas febrilmente por Balmes durante los días de la intervención estadounidense en la república del mismo nombre, la pintura depresiva plebeya de los años 50's se bate en retirada.

Pues bien: desplazados del poder en la Facultad, los profesores-pintores depresivos emigran a provincia, haciéndose cargo de la enseñanza de arte en algunas universidades regionales. Los efectos de la “glaciación temperada” se trasladan a

provincia, reinstalando los aparatos de resistencia, no ya contra el modernismo, sino contra la contemporaneidad, tal cual ésta podría ser definida por la facultad, en la capital. La fatalidad de la formación chilena consiste en que la resistencia contra la modernidad instala un sistema de autocontrol receptivo que, desplazado de la escena matriz, reproduce el mismo sistema en el plano regional, poniendo en jaque la inscripción zonal de la contemporaneidad plástica. A tal punto que en la Universidad de Concepción se pintará un mural monumental que marcará de manera decisiva el carácter ilustrativo del programa plástico propuesto.

La ciudad de Concepción, distante a 500 kms al sur de Santiago, posee tres murales que resultan altamente significativos por su política narrativa como por los momentos de su factura. Estas tres obras están en el origen de que el muralismo se haya afincado particularmente en esa zona del país. A 100 kms al norte de Concepción se encuentra la ciudad de Chillán, donde en 1939, David Alfaro Siqueiros realizó el Mural de la escuela México, contando con la colaboración de varios artistas chilenos que posteriormente pintaron murales en Concepción, en la década siguiente. En este sentido se puede afirmar que el muralismo en Chile le debe a Siqueiros un impulso programático que lo convierte en un referente pictórico regional en el período 1940-1960. Los tres murales a que hago referencia solo son los tres más significativos en la región. No es de mi interés realizar el inventario regional. Baste con mencionar en 1949 la realización del mural de la estación de ferrocarriles de Concepción, por el muralista Gregorio de la Fuente; luego, en 1957, el mural de Julio Escámez, en la farmacia Maluje, y, finalmente, en 1962, el mural del artista mexicano Jorge González Camarena, en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Este mural es donado por el Estado mexicano, en virtud de su apoyo a la reconstrucción de la ciudad, luego del trágico terremoto de mayo de 1960. González Camarena pertenece a la segunda generación de muralistas mexicanos. La Universidad de Concepción, al construir la Pinacoteca, acoge no solo este mural, sino que adquiere el más importante número de obras pertenecientes a la *Generación del 13*, con lo que consolida una posición de defensa del realismo social criollo, garantizado por la poesía y la novela social. Resulta sintomático que, mientras en Santiago se consolida la emergencia del Grupo Signo, en una ciudad universitaria como Concepción tenga lugar la ejecución de una obra que cancelará el esfuerzo del muralismo. Mientras en Santiago, en la Facultad, se instala la contemporaneidad, en regiones tiene lugar la acogida a sectores artísticos que serán excluidos de su sistema de validación. En los años 60, la provincia será el refugio para los desplazados del sistema de arte de la capital.

Lo anterior establece, por vez primera en este texto, la distinción entre modernismo y contemporaneidad en la formación chilena. Lo cierto Es que no resulta correcto

hablar de modernismo, a secas, sino tan solo de “renovación modernizante controlada”. La contemporaneidad implica la disolución del poder que sustenta dicha renovación. De tal manera, es la aparición de ciertas prácticas pictóricas la que permite pensar una contemporaneidad plástica que se configura sin que la modernidad se haya consolidado como proyecto. En términos más abruptos, se podría hablar de un acceso a la contemporaneidad sin haber estado en posesión de un sustrato modernista.

Mi propósito es reconstruir las condiciones de la resistencia al modernismo así como el modo que la formación artística resuelve el salto hacia una contemporaneidad exigida por las modernizaciones que la sociedad chilena plantea, con sus contradicciones y deseos de aceleración, a mediados de la década del 60. Modernizaciones en el terreno de la economía general de la producción de bienes, pero sobre todo, en el terreno de la economía inscriptiva de representación de un signo ascendente. Es la exigencia de contemporaneidad referencial la que puede habilitar modernizaciones institucionales en el campo cultural y político de fines de los 60's. Modernizaciones sin modernismo referencial. Los 60's no tenían, en el acumulado artístico de la “glaciación”, ningún sustrato seguro. La renovación controlada de la información durante el período 1929-1957, no alcanzaba a estatuirse en plataforma, en infraestructura discursiva para el arte por venir. En un sistema internacional de arte en que el arte moderno había triunfado, la “glaciación” chilena condicionaba su hostilidad a los movimientos de ruptura del arte del siglo XX. Determinar las bases de dicha hostilidad es uno de los propósitos de este capítulo.

La resistencia es un elemento que delimita el decurso de la transferencia informativa. De tal manera, la tendencia post-cézanniana que se instaura regresivamente en los años 40, fortalece más aún la resistencia a la mirada sobre el modernismo. Más bien asegura una resistencia pre-moderna blanda.

En este terreno, es difícil hablar, en Chile, de efectos consistentes del cubismo. Más bien habrá una perpetuación del post-cézannismo, bajo ciertas condiciones de regresión formal que permitirán una *pragmática del paisaje*. Es esta pragmática la que, a su vez, se va a conectar con los efectos terminales de la enseñanza de filiación gallega ya mencionada. Pero: ¿cuáles son los rasgos definitorios de la pragmática chilena del paisaje en el marco inmediatamente dependiente del post-cézannismo? ¿Cuál es el estatuto discursivo de este post-cézannismo?.

Resumo: la articulación de los primeros efectos de transferencia gallega con

los remanentes regresivos de una enseñanza académica post-cézanniana, define el carácter de la escena plástica chilena de la primera mitad del siglo veinte. De hecho, la transferencia gallega da curso a una *pintura plebeya* que se aferra al deseo de instaurar una “pintura chilena” con rasgos propios.

Mi hipótesis apunta a reconocer que el primer intento por delimitar una “pintura chilena” es un complejo efecto de pintura gallega, que al ser recibida en la formación artística chilena de comienzos del siglo xx, permite el desarrollo de una pintura de temas criollos practicada, por vez primera, por agentes sociales que no pertenecen a la oligarquía. Este post-cézannismo calza perfectamente con una cierta “estabilización” de las luchas sociales, a raíz de la Segunda Guerra, coincidiendo con la toma del poder del único espacio de reproducción del saber plástico: la universidad.

Habiendo realizado los viajes que los primeros criollistas de dependencia gallega no pudieron realizar, los post-cézannianos pudieron alcanzar un estatuto social que los convirtió en funcionarios de la enseñanza, en ausencia de un mercado autónomo en forma. Esta es la situación de constitución de una pintura plebeya depresiva, que mantiene sus conquistas formales y asegura la línea de una resistencia que no hace sino acrecentar el aislamiento de la escena plástica chilena de ese entonces.

La resistencia plebeya depresiva se disolvió gracias a la permeabilidad de la situación universitaria, permitiendo el desarrollo de exigencias académicas que instalan la demanda por nuevas condiciones de acceso a la información artística. Lo que queda claro es que en Chile, el desarrollo del campo plástico ocurre en estrecha ligazón con el aparato universitario. Esa es una de las características de la universidad chilena entre los años 30 y 70; es decir, realizar funciones de organización e institucionalización de la cultura nacional.

4.- LAS DOS FILIACIONES DEL GRABADO

Así como sostengo que la universidad, en la capital, acoge la resistencia al modernismo entre los años 40 y 60, del mismo modo, el caso de la Universidad de Concepción resulta ejemplar en el país, en cuanto a destinar los recursos necesarios, con el apoyo mexicano, para construir una Pinacoteca. Pero al mismo tiempo, la Pinacoteca se instala como refugio de los desplazados formales. Luego vendrá la formación de una escuela universitaria de arte que reproducirá desde 1972 en adelante, las políticas narrativas de los paisajistas que dieron forma a la “glaciación”. Ellos, personalmente, no

tuvieron necesidad de desplazarse. Si lo hicieron sus discípulos al constatar que sus mentores perdían poder e influencia en el aparato universitario capitalino. Este desplazamiento no hubiese sido efectivo si no hubiesen existido algunas condiciones previas, ligadas a la estadía del artista Nemesio Antúnez, que desde 1957 iniciaría su ascenso como organizador cultural, apoyado por las primeras experiencias de mecenazgo que se verifican en el país.

En páginas anteriores me he referido al nombre de Nemesio Antúnez, como al de un artista que a fines de los años 50, resulta ser uno de los articuladores de la recuperación de las artes populares. La importancia de su inclusión en este texto reside en el hecho de representar al principal exponente y operador de la plástica oligarca contemporánea en la escena plástica chilena. Nemesio Antúnez encarna esas figuras tráfugas de la oligarquía que en el curso de su vida deambulan en las cercanías de los referentes políticos populares (*la canaille*), pero que en los momentos decisivos serán siempre fieles con sus determinaciones fundamentales de clase. Lo cual quiere decir que son los más significativos exponentes de la clase fundamental que sabe que debe intervenir en el campo simbólicamente adverso para recuperar el sentimiento de dominio perdido.

Habiendo abandonado el país en la década del 40, permanece diez años en Estados Unidos, para regresar a Chile en 1953, después de pasar un año en París asistiendo al Atelier 17, de William Hayter. A partir de esto se establecerá todo un hito que le será muy útil en su regreso a Chile. Sin embargo, no es un artista reconocido por la plástica plebeya de la Facultad en la coyuntura del año 52. Para poder inscribirse en la escena, al menos de manera subordinada, se acerca a los artistas comunistas de Concepción; en definitiva, a los muralistas, a quienes acude habilitado por Pablo Neruda, a quien había conocido en México, a comienzos de los 40. La garantía de Neruda le permite a Antúnez establecer algunas alianzas inscriptivas con artistas que no pertenecen a la esfera de influencia de la Facultad. Esta es, como ya se sabe, clasísticamente plebeya, clase-mediana, animada por un rencor de artista romántico convertido en funcionario, protegido gracias a la paranoia defensiva que lo hacía poner obstáculo a toda aceleración informativa y formal. Pero en virtud de su clase-medianía, en la Facultad el muralismo era tolerado porque siempre hubo, hasta la Reforma, un curso de pintura mural que impartía Gregorio de la Fuente, el autor del mural de la estación de Concepción (1948).

Sin embargo, no era con Gregorio de la Fuente que Nemesio Antúnez iría a establecer relaciones, sino con artistas regionales de una generación posterior, que ya exhibían una gran experiencia en las técnicas del grabado clásico y conocían las tradiciones populares locales, como es el caso de Julio Escámez, autor del mural en la Farmacia Maluje (1957). Esta es una de las razones de por qué Nemesio Antúnez se

encuentra en Concepción, dictando cursos de acuarela en las Escuelas de Verano, abiertas al público en general, en enero de 1957.

El 20 de enero de 1957, Nemesio Antúnez y un pequeño grupo de artistas e intelectuales penquistas se dirigen a las fiestas de San Sebastián de Yumbel. Algunos de ellos aparecen retratados en el tercer panel del mural que Julio Escámez pinta en las paredes de la Farmacia Maluje. San Sebastián de Yumbel es una de las festividades religiosas más importantes del sur del país.. Durante el transcurso de esta fiesta se desarrolla una feria popular de envergadura, en la que, entre otras cosas, se comercializan los “cacharros de greda” de Quinchamalí, entre otros tantos utensilios pertenecientes al espacio doméstico de un modo de producción agrario, tal como lo podemos imaginar a fines de los años 50. Pero sobre todo, en esta festividad se reproduce un simulacro de dispendio pagano que expresa formas de socialidad que fascinan a los intelectuales ciudadanos, como casos demostrativos de una autenticidad popular que la modernidad amenaza. Más aún, si estos son intelectuales comunistas, en provincia, que viven la paradoja de ser conductores de las modernizaciones que tienen lugar en la organización de la cultura.

No importa saber si Antúnez era miembro del partido comunista. Lo cierto es que después de su regreso a Chile, en 1953, comparte con los artistas comunistas, principalmente muralistas, las vicisitudes de una inscripción social que le es adversa. Es un hecho que estos mismos artistas comunistas tuvieran dificultades en el seno de una lucha por la conquista de hegemonía en el espacio plástico partidario, con los abstractos cosmopolitas, que son finalmente quienes ganan la partida. Perder esa lucha en el espacio partidario es perder la lucha en el espacio plástico propiamente tal. Hay que recordar que el espacio plástico chileno, a fines de los años 50's es el espacio definido por la Facultad de Bella Artes, aún cuando esté dominado por los agentes de la “glaciación”. . Esto es un dato importante: Antúnez jamás será recibido en el espacio de la Facultad. Se refugiará entre los muralistas comunistas, hasta el momento en que funda el Taller 99, en 1957. De este modo, cuando Antúnez realiza los cursos de acuarela en Concepción, ya está llegando a su fin la cercanía con los muralistas de provincia. Ese es el momento en que se da inicio a un nuevo “linaje” en el grabado chileno.

Hasta 1957 era posible reconocer dos vertientes mayoritariamente definidas en el espacio del grabado. Por un lado, aquella que estaba ligada a la Escuela de Artes Aplicadas y que tendría como articulador al artista Marco Aurelio Bontá. Por otro lado, la vertiente de Carlos Hermosilla en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Viña del Mar. Ambos espacios se mantienen por décadas y se auto-consumen en actividades que apenas alcanzan a interpelar el eje decisorio de la escena plástica chilena. El grabado no se constituirá en espacio de consistencia hasta el momento de ser reconocido como un

mercado menor de estampas, en el marco de un coleccionismo incipiente de obras sobre papel. La aparición del Taller 99 tiene que ver con la apertura de un poder comprador de impresos, en sustitución a la imposibilidad de acceder a grandes obras de pintura, con grandes precios.

Curiosa y paradójicamente, es a través de esta actividad sustituta que se inició la configuración de una base de apoyo a las actividades artísticas de Antúnez en proveniencia de la clase media alta y de un sector de la oligarquía que se había reciclado en las finanzas y la industria. Su distanciamiento de los muralistas coincide con el inicio de una carrera de animador cultural, sostenida por un sector de clase de filiación oligarca que necesita construirse un nombre como “amigos del arte”. Esto conducirá a poner en marcha un plan de referencialidad alternativa a la política cultural de la Facultad, como se verá más adelante. Resulta de meridiana claridad que el nuevo mercado de impresos sobre papel excluye “naturalmente” a la tradición de grabado sostenida por Marco A. Bontá y Carlos Hermosilla. El primero está ligado a la masonería y el segundo al partido comunista; es decir, pertenecen a una filiación plebeya en la plástica chilena. En ambos existe una determinación positivista del grabado; es decir, no separado de las artes aplicadas.

Carlos Hermosilla pertenece a una de las escenas productivas del grabado chileno, ligado a las determinaciones del inconsciente tecnológico de la linotipia. Su padre fue un obrero litógrafo y su temprano compromiso político en el seno del partido comunista lo vincula a la tradición de la prensa obrera. Cuando Antúnez visita Concepción en 1957 descubre que en esa ciudad existen unos jóvenes grabadores que carecen de inscripción y los invita a Santiago a participar en el Taller 99, porque la figuración que sostienen es proclive a la recuperación que ya está comenzando a ejecutar. Antúnez no se puede vincular a Bontá y Hermosilla porque éstos poseen fuertes personalidades artísticas y referenciales. Pertenecen, además, a instituciones cuya ocupación no representa ningún interés inscriptivo. Antúnez prefiere contar con la fragilidad de artistas ascendentes de provincial junto a artistas que no se reconocen en el espacio de la Facultad. El “hallazgo” de Antúnez consiste en que logra introducir en el espacio del “arte superior” la iconografía proveniente de las “artes populares”. En el fondo, la someten a un tipo de “refinamiento” acorde con la necesidad de esterotipia de sectores políticos social-cristianos ligeramente iconoclastas.

Los grabadores de origen penquista, como Eduardo Vilches, Pedro Millar y Jaime Cruz, al contrario de Carlos Hermosilla, que está atravesado por un expresionismo de carácter urbano-portuario, trabajan desde frentes agrarios (xilografía) y minerales (aguafuerte). Concepción es una zona minera, agraria y forestal, con una tradición obrera ligada a las luchas de los mineros del carbón. En esta ciudad se fortalece la pintura

muralista en el curso de los años cincuenta y se conecta con los grabadores de la zona.

Carlos Hermosilla pierde la batalla en su intento por validar y oficializar sus imágenes estereotipadas de la vida de las clases laboriosas. La lucha por esta oficialización es ganada por el Taller 99, ya que inmediatamente se convierte en una institución que posee el poder de designación que a Hermosilla le hace falta en la coyuntura de los años 50-60. En este sentido, el *ecumenismo aristocratizante* del Taller 99 desplaza al *obrerismo comunizante* de Hermosilla, manteniendo al mismo tiempo aplacada la producción de los grabadores de Concepción.

Cuando Nemesio Antúnez regresa a Chile en 1953 expresa que lo hace para "pintar a Chile". Es en torno a este deseo que se establecerá la disputa por la representabilidad del cuerpo del país, en un dominio referido a "artes menores". Digamos, a las artes de la estampa. Antúnez es un apellido de origen portugués. Es curioso que *pai* sea padre en esa lengua. Falta una letra final para ajustar la sobreposición del cuerpo del padre con el cuerpo del país. Pintar a Chile manifiesta el deseo de representar al padre disimulado en los espacios intersticiales del nombre. Adquirir su propio nombre, para ser, a su vez, padre, en un dominio reparatorio de la caída del nombre referencial que corresponde a la conciencia unitaria de su clase fundamental. Para ello se verá obligado a desplazarse temporalmente de frente de clases.

Regresa para instalarse en Guardia Vieja 99. El mismo declara que era "la casa de los inquilinos de la antigua hacienda de don Ricardo Lyon, casa amplia y campestre que nos sirvió para entrar en Santiago, para sentir lo que significa ser pintor, pintor chileno, después de vivir 10 años como un trasplantado, como un extranjero". Pero no le bastaba tener esa casa. Faltaba una alianza que le permitiera acceder a esas zonas sociales de las que obtendría las piezas claves de la recuperación. Aquí entra Quinchamalí a jugar el rol simbólico adecuado.

En el trabajo que he desarrollado en el curso de estos años, he constatado la existencia de un problema histórico, relativo a la pertinencia de una *historia de la estampa* y de *historia del grabado*. Esta es una cuestión crucial que debe ser resuelta en los estudios históricos, ya que se da el caso de criterios de periodización extremadamente diferenciados que acarrearán consigo procesos sedimentarios, en lo artístico, lo ideológico y lo tecnológico, afectando considerablemente la representación de los roles jugados por algunos artistas en la recomposición del campo del grabado; es decir, en los tipos de negociación subordinada con el campo de la pintura. Por lo demás, esta es una situación que está vinculada al malestar, en la comunidad de grabadores, de carecer de una historia del grabado. De hecho, ni Romera, ni Galaz/Ivelic consideran necesario abrir un capítulo especial al respecto.

En términos formales, hay historiadores que lo integran en un historia común del grabado y del dibujo, que a juicio de la comunidad de grabadores resulta insuficiente.

Sin embargo, la reivindicación de una historia del grabado como “género” resulta ser la aspiración de una comunidad que requiere consolidar su leyenda inscriptiva como tal, pero que carece de un sentido histórico adecuado para llevarla a efecto. Si lo tuviera, entraría en la cuenta de que no requiere, justamente, una historia reparatoria de esas características. En verdad, la comunidad de grabadores, a sabiendas, espera la escritura de una historia “a la antigua”; es decir, previa a la edición de las dinámicas que dieron pie a los “desplazamientos del grabado” que tendrán lugar en los años 80 en la escena chilena.

En estas tentativas de reivindicación disciplinar tardía, los grabadores convertidos en historiadores de la propia comunidad, confunden en un mismo frente la historia de la estampa y la historia del grabado como espacio en permanente crisis de inscripción. A mi entender, una cosa es la historia de la estampa que involucra la historia de la imagen impresa en lo relativo a la imprenta y a la historia de su transferencia tecnológica, desde la introducción de la primera imprenta a Chile, traída por los jesuitas para imprimir material de catequesis. Otra cosa es la historia del grabado, tal como se emplea el término en el espacio plástico chileno de este fin de siglo, que implica un corte histórico con la historia de la impresión en Chile, reduciendo su espacio al campo de la artesanía reproductiva de las técnicas clásicas, pre-industriales, pero garantizada por el sistema de reconocimiento de las “artes superiores”.

Ahora bien: hay elementos de la historia de la estampa que pueden ser reivindicados por la historia del grabado. Es lo que ocurre en Chile, hoy día, con la invención de dos momentos originarios: la litografía de Luis Fernando Rojas, impresor chileno de fines del siglo XIX, reproduciendo la imagen de Arturo Prat - primera situación de consumo masivo de una imagen en Chile- y la *Lira Popular*. Este último viene a ser el momento originario que aparece como ficción reconstructora dispuesta a satisfacer la necesidad actual que tiene el espacio chileno del grabado, ya consolidado como sub/área de intervención mecánica simple sobre papel, para instalar la idea de una historia autónoma en el marco de una historia general que se ha caracterizado por negar su existencia.

La *Lira Popular* es el ejemplo más cercano a la "literatura de cordel" que se tiene en Chile, al configurar un espacio scriptovisual de doble standard tecnológico: las imágenes están impresas en xilografía y los versos en linotipia. Esto habilita la

hipótesis que sostiene que el momento xilográfico en la hoja impresa sintetiza la base agraria arcaica que opera como plataforma inconsciente del discurso obrero urbano de comienzos de siglo, escrito en linotipia. Los periódicos obreros de la era de Luis Emilio Recabarren, fundador del movimiento obrero chileno, circulan preferentemente por la pampa salitrera, donde el contingente obrero se configura gracias a migraciones provenientes desde la zona central, con pasado agrario inmediato. En este punto, la distancia entre xilografía y linotipia es mínima y en Chile pertenece a un capítulo de historia política de comienzos del siglo XX, cuando los primeros periódicos obreros emplean tacos de madera para imágenes que ilustran un comentario político, que va impreso en linotipia, no habiendo en esta distinción una opción "estética", sino un principio de economía básica, relativo a una tecnología de impresión que no considera todavía la fotomecánica más avanzada. Pero aún así, esta concreción originaria de la alianza obrero-campesina parece corresponder más a un deseo mítico de los militantes obreros de épocas posteriores que a una realidad efectiva. No puedo asegurar de manera absoluta que los diarios de Recabarren mantuvieran este doble standard político-tecnológico. Lo que no está fuera de dudas es que esta estrategia de economía de impresión es utilizada por Pablo de Rhoka en la edición de un buen número de sus obras, en las que emplea imágenes xilográficas creadas por el maestro Carlos Hermosilla, mientras los versos son impresos en linotipia. Esta situación determina la consideración generalizada de una sinonimia entre xilografía y una pertenencia ideológica obrera, o, por lo menos, "plebeya".

En este terreno, si la ilustración consiste en una plataforma gráfica subordinada a una plataforma discursiva, dicha discursividad está a su vez definida por la referencia a un texto mayor, implícito, que actúa como "escritura sagrada"; me refiero a la plataforma referencial del Manifiesto Comunista.

En esa medida, las recuperaciones de *La Lira Popular*, realizadas a partir de los años 60 en el espacio plástico chileno, apuntan a resolver una crisis de origen en la escena del grabado, fuertemente determinada en la historia reciente por la unidimensionalidad repetitiva de la fábula inscriptiva del Taller 99. Pero ello significaría des-comunizar la xilografía. Valga, aquí, una mención a la ceguera de los bibliófilos respecto de *La Lira Popular*. En innumerables ocasiones, solo ha habido reivindicación de sus aspectos literarios. O bien, fue utilizada para demostrar la existencia de un corpus de grabado popular anterior al grabado de origen obrero-portuario¹.

¹ MELLADO, Justo Pastor, "La Novela Chilena del Grabado", Ediciones Económicas de Guerra, Santiago de Chile, 1995.

Sin embargo, ha sido una preocupación permanente la de definir el carácter de una polémica política que por esta razón tuvo lugar en la Cuarta Bienal de Grabado, organizada por Antúnez en 1970, que ante la imposibilidad de exhibir piezas originales, se utilizaron grandes ampliaciones fotográficas de algunos ejemplares de *La Lira Popular*. Al parecer, fue muy dificultoso conseguir ejemplares originales, ya sea por obstrucción manifiesta de quienes los acopiaban, ya sea porque impresos en un papel muy ordinario, mover las piezas originales arriesgaba su conservación.

5.- EL MODELO DE LA HACIENDA EN LA REORGANIZACIÓN DEL CAMPO PLÁSTICO

Nemesio Antúnez, habiéndose instalado en Nueva York a partir de los inicios de la década del 40, regresa a Chile en 1953, después de haber pasado un año en París, trabajando en el *Atelier 17*, con Hayter. ¿Por qué resulta necesario repetir esta incidencia? Esto tiene el propósito de advertir que Antúnez regresa a los dos años del paso de la exposición francesa *-De Manet à nos jours-* por Santiago. Sería extremadamente útil reconstruir el paso de Antúnez por el París de 1951 y preguntarse por quiénes serían sus referentes en la escena francesa. En una concentrada epístola autobiográfica publicada en 1988 el único dato que entrega sobre esa estadía, no sobrepasa las quince líneas. Y en ellas no aparece mención alguna a sus relaciones con la escena francesa; es decir, artistas, galerismo, musealidad. Salvo, la mención a Hayter, que en el medio chileno se ha convertido en una mención mitológica, al ser convertida en un criterio de autoridad fundacional para garantizar la contemporaneidad del grabado como “actividad reparatoria”.

Ciertamente, la contemporaneidad pictórica de Antúnez, en 1953, se va a medir con la contemporaneidad de los pintores clase-medios de la Facultad, que administran la “glaciación”. Esta es la razón de porqué, para la reconstrucción oral del discurso oligarca sobre la pintura chilena, el regreso de Antúnez significa afirmar la constitución de un modo de contemporaneidad al que se le atribuiría un rol prácticamente fundacional, en esa coyuntura. Resulta muy sintomático que mientras Balmes realiza en 1954 su primer viaje de estudio, Antúnez regresa a Chile, después de haber vivido una década en el extranjero, sin haber conseguido la consagración que buscaba al salir del país, a comienzos de los 40. Importa reconstruir el discurso de Antúnez, en la medida que su epístola es publicada en 1988, que resulta a toda vista un año clave en los procedimientos de reposición cultural y política de los artistas chilenos, a dos años del inicio formal de la Transición Democrática. Es preciso adelantar que en 1988, sectores políticos que en 1973 promovieron la caída del gobierno de Salvador Allende, conforman una alianza

política con los partidos que apoyaban a Allende, dando lugar a una “frente amplio” contra la dictadura, que tomó el nombre de Concertación de Partidos por la Democracia. En el seno de esta Concertación, en la que no participó el partido comunista, no existía una figura suficientemente fuerte que proviniera del ambiente de la plástica. La Concertación necesitaban una figura que pudiera hacer frente a la amenaza fantasmal del retorno de la izquierda comunista, en el marco cultural de un futuro gobierno democrático. De este modo, la figura de Nemesio Antúnez se prestó de manera ejemplar. Era una nueva ocasión, para la plástica oligarca, de recuperar lo que consideró perdido en los inicios de los años 60’s, cuando los propios empresarios de entonces habían organizado la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, con el objeto de apoyar a Antúnez en su lucha contra la política de articulación plebeya del campo plástico, conducida por la Facultad, que ya comenzaba a experimentar la conducción académica y política de los artistas del Grupo Signo. Más bien, Antúnez, en el seno de una estructura de la propia universidad, constituía una cuña presencial de la plástica oligarca. En 1988 regresa para ocupar un lugar en la construcción de una conjura que debía impedir que la llamada “izquierda cultural comunista” tuviese condiciones de reconstrucción orgánica similares a las que podía exhibir antes del golpe militar. La instalación política de Antúnez exigía, pues, un documento que relatara su historia de partida y de regreso. Dicho documento sería una “carta abierta”, escrita a su hijo Pablo Antúnez, como un formato que debía poner en circulación, la “palabra del artista”, en una coyuntura definida ya por años de creciente producción analítica de un nuevo tipo de crítica. Era fundamental para quienes apoyaban a Antúnez, y para el propio artista, “adelgazar” políticamente la actividad artística que había tenido lugar durante la dictadura, en la perspectiva de formación de la “nueva cortesanía” de la Transición Democrática.

En su documento, lo que hace Antúnez consiste en la reposición de una declaración de intenciones que había sido la suya desde su regreso en 1951: “pintar a Chile”. Ello dejaba entender que los artistas chilenos de las últimas décadas habían dejado de cumplir con esta especie de mandato esencialista, dictado por la tradición de los “caballeros chilenos” de inicios del siglo XX, y que había sido retomado por los artistas de la “glaciación” universitaria entre los años 30 y 50. Resulta fácil imaginar que la ficción programática de “pintar a Chile” no es compartida por los jóvenes del Grupo de Estudiantes Plásticos de 1952. Esa ficción, más bien, se ajusta al programa que sostienen los muralistas, en ese período. Lo que hará Antúnez, será recuperar el deseo de “representación” chilena de los muralistas y proporcionarle un marco de reconocimiento fuera del ámbito político directo, como sinónimo de “arte público”. En términos estrictos, Antúnez “privatizará” el programa de “arte público” de los muralistas, introduciéndolo en el interiorismo chileno de los 60, a través de la

popularización aristocratizante del consumo del grabado. Cuando Antúnez regresa en 1953 se conecta con los muralistas. No tiene contacto con la Facultad, más que para señalar su diferencia extrema. Se puede sostener que se trata de un conflicto interno entre artistas comunistas, siendo, los artistas de la Facultad, artistas cosmopolitas, y los muralistas, artistas apegados a la función de reproducir el poder estilístico y político de los muralistas mexicanos y brasileros. Pero en la cultura comunista, los muralistas ocupaban una posición minoritaria, siendo los artistas ligados a la Facultad quienes, a raíz de sus contactos orgánicos con los artistas comunistas españoles, exilados en Francia, poseían un mayor conocimiento de la trama inscriptiva del arte contemporáneo europeo de entonces. Por cierto, será fácil entender que los artistas de la Facultad ocupan una posición hegemónica en relación a los muralistas con que se relaciona Antúnez. Relaciones que se consolidan en un espacio extra-capitalino, en una ciudad de provincia como Concepción. Pero todo esto tiene lugar a los cinco años de haber regresado de París.

Cuando Antúnez regresa en 1953 se instala en una casa de la calle Guardia Vieja de la capital, Santiago. Este es un barrio en el que persisten todavía, antiguas casonas vinculadas a la agricultura en los límites que la ciudad tenía en ese entonces. Lo que me importa destacar es el hecho de que en el mismo barrio, solo separado por el río Mapocho, hay dos emplazamientos habitacionales vinculados a la tradición arquitectónica de la hacienda chilena del siglo XVIII. Por una parte, las casonas de una gran hacienda –Lo Contador– y las casas de los empleados y administradores de una propiedad cercana, como la que describe Antúnez.

Lo presentaré del siguiente modo: Antúnez regresa a una casa tradicional para “pintar a Chile”. En ese mismo momento, un amigo suyo de infancia, decano en ese entonces de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, adquiere la propiedad de Lo Contador, para instalar allí un campus universitario destinado a la arquitectura y las artes. No deja de ser curioso que este decano, amigo de infancia, mentor de los estudios de arquitectura de Roberto Matta en los años 30, busque una hacienda chilena para instalar una escuela de arquitectura reformada de acuerdo a los cánones de la Bauhaus, en su versión de exilio estadounidense. Insisto en el valor paradigmático de la hacienda chilena. En el caso del decano arquitecto, se trata de un casona, un modelo patronal completo; en el caso del artista que regresa, solo hay unas casas de empleados agrícolas. Inconscientemente, ese es el tipo de trato orgánico que la institución política chilena, ya sea oligarco-empresarial, ya sea plebeyo-estatal, tienen reservado para el espacio artístico. La existencia de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile será una molestia institucional permanente, puesto que desde los años 60 se convierte en una plataforma de fortalecimiento de la noción de artista-ciudadano.

En su relato autobiográfico de 1988, Antúnez proporciona un argumento de gran valor para comprender su alianza con los muralistas comunistas de fines de los 50's. El hecho es que en julio de 1952, Neruda había enviado un mensaje público: "Regreso a mi Patria llamado por mi pueblo. Estaré en Chile a mediados de agosto". Si bien Antúnez no es llamado "por su pueblo", al menos declara que regresa para "pintarlo". En efecto, llegando, pintó "un mural multitudinario para el Congreso de la Cultura en el escenario del Teatro Caupolicán (...) También hice para el congreso un gran biombo con Quinchamalí bailando cuecas y otros rituales. Diego Rivera estaba allí".

Ahora bien: Antúnez reside en Nueva York hasta 1950. Se dirige a París, donde su hermano, Enrique Zañartu, comienza a hacerse de un nombre en el espacio de la abstracción francesa. No existen indicios documentarios que permitan reconstruir sus lazos de trabajo en la escena francesa de ese entonces. Antúnez se declara "transplantado, extranjero", en un momento crucialmente ascendente de las carreras de Zañartu y de Matta. De hecho, Matta regresa de Estados Unidos para instalarse definitivamente en Europa, más o menos en esa época. Antúnez, en cambio, no logra afirmarse como artista ni en el mercado neoyorquino ni en el parisino. Al respecto, su relato de la primera estadía en Nueva York resulta sobrecogedor. No hay en él ninguna mención a las relaciones formales con los artistas neoyorquinos, sino sólo anécdotas barriales que recuperan las atmósferas que más convienen a un tipo de discurso que explota la sinonimia entre artista y bohemia. Mejor aún, si esta bohemia tiene lugar en Nueva York. Lo que Antúnez describe resulta ser un modelo ya repetido por la gran mayoría de estudiantes becados y artistas jóvenes en dicha ciudad. Una vez terminada la beca, permanecen viviendo en condiciones precarias porque no están dispuestos a regresar al país de origen solo con un simple diploma en el bolsillo. De algún modo, se disponen a pasar las penurias que anteceden al triunfo. Todos los artistas chilenos que se instalaron en Nueva York, desde los años 40s hasta hoy, reproducen *grosso modo* este mismo esquema. Antúnez tuvo el valor de ser el primero. Si esto es un valor. Lo cierto es que resulta ser el primero sobre el que se guarda silencio sobre sus condiciones de instalación artística para proteger el relato triunfante reacomodado que debe servir a los intereses re/compositivos de las décadas posteriores. Quienes lo conocieron en ese momento, guardan una especie de púdico y dolido silencio sobre las dificultades de esa estadía. Era un joven chileno de 25 años, perteneciente a una familia de notables, que arma la ficción de partir tirando todo por la borda; es decir, una brillante carrera de arquitecto. Brillante, esto es, suficientemente relacionada socialmente como para convertirse en exitoso profesional santiaguino. A esa edad, Antúnez es solo la promesa que el medio social le ha diseñado como

programa. En este sentido, no hace más que expresar la fracción desfalleciente de una clase que está entrando en una crisis sin retorno. Lo que simbólicamente y materialmente pierde en la Bolsa, en el campo, intenta recuperarlo reciclando sus funciones en las finanzas, en la industria, y en el arte moderno por la vía subordinada de la arquitectura. Es decir, de todo esto, Antúnez no es consciente. Solo es “actuado” por el efecto dramático que significó a la pintura chilena la pérdida del poder de los “caballeros chilenos que pintaban”, a manos de la enseñanza gallega. Lo que Antúnez lleva escrito es el programa inconsciente del reciclamiento de su propio linaje y del costo que aparentemente está dispuesto a pagar por ello. En cierto sentido, Antúnez se hace plebeyo en Nueva York.

En su relato de 1988, Antúnez destina un quinto de espacio para describir lo que ocurre en la plástica neoyorquina de la década del 40-50. El resto está ocupado para describir los pequeños oficios que estuvo dispuesto a realizar. Lo que sorprende, realmente, es la restricción de su descripción plástica. No va más allá de lo que un escolar de hoy puede encontrar en una enciclopedia juvenil. Por cierto, se queja de la hegemonía del expresionismo abstracto y de su conversión en “moda” pasajera de la que solo se pueden recordar cuatro o cinco nombres. Este es el tipo de aseveraciones que hacen un “caballero chileno”, construidas sobre una idea de formar parte de una casta que “ya viene de vuelta”. Pero afirmarlo en el contexto de un relato de recomposición, en 1988, resulta un tanto peligroso para los objetivos que en ese momento persigue. En efecto, es el momento de su propio regreso de una estancia extranjera que entre 1974 y 1984 lo llevan a vivir, durante tiempos largos, en Inglaterra y España. Pero en 1988, su regreso implica revisar la representación que él mismo se hace de su propia historia en el arte chileno y en el arte mundial. Es así como declara:

“pasan los movimientos y solo quedan los buenos, los mejores de cada grupo, los verdaderos creadores; desaparecen los miles de “modistas”, aquellos que siguen la moda, que tratan de estar “IN”. La verdad es que los que siguen las modas están automáticamente fuera de moda”.

La afirmación anterior posee un objetivo: descalificar las obras de los artistas chilenos que, a su juicio, se mantuvieron en Chile, durante la dictadura, repitiendo las modas artísticas en curso. A su juicio, dos: los conceptuales y los neo expresionistas. Ya en 1988, su regreso no ha sido artísticamente reconocido como se debía. Durante su ausencia, los llamados conceptuales y los pintores neo expresionistas le habían ocupado la escena. Regresa y reclama lo que él considera que la sociedad chilena le adeuda. Descalifica, entonces, a los jóvenes neo expresionistas, de quienes ha tenido que amigarse para representar el rol de un

padre whitmaniano, casi impuesto por estos mismos pintores, con el propósito de ser defendidos en una escena (conceptual) que los maltrata y en cuyo seno practican un sentimiento de orfandad que si bien les resulta rentable, también es difícil de sobrellevar. De ahí que estos pintores estén dispuestos a comportarse como sobrinos del pequeño y asistencial sistema de galerías santiaguinas, deudoras de los éxitos económicos del régimen militar. Sin embargo, Antúnez los castiga remitiéndolos a sus padres fundadores: Pollock, de Kooning, Klyne, Motherwell. Pero lo que en 1988 manifiesta Antúnez es su propio malestar inscriptivo, ya que menciona, por sustitución, los padres que él hubiese querido tener en el Nueva York de los años 44-45. Y cuando le piden ser padre, renuncia a semejante privilegio. Sin embargo, paradójicamente, instala el deseo de su reconocimiento como “fundador”. Lo que no hay que olvidar es que su instalación “fundadora” resulta ser el efecto de una operación de sus “amigos de infancia”, que requieren de su figura como agitador cultural, para efectos que a él mismo lo superan.

En el fragmento de la carta que he mencionado recientemente, me resulta reveladora la violencia con que se refiere al uso que hace de la palabra “modista”. Por cierto, se refiere, en una primera acepción, a quienes siguen una moda. En el espacio artístico resulta tajantemente peyorativo. La moda es señalada como una depreciación de lo fundacional. Esa es su pretensión. Pero Antúnez hace un juego de palabras que le resultará fatal, ya que al decir “modista”, se remitirá efectivamente al oficio de costurera. Es él mismo, quien, siendo joven, tuvo que realizar trabajos de “modista”; es decir, trabajos de baja escala en la jerarquía, en los que debía exhibir la diligencia de una costurera. Pero también, sin darse cuenta, de una “costurera en el arte”, cuyo destino propio fue el de “miles de modistas, aquellos que siguen la moda, que tratan de estar IN”. Esto resulta doloroso en el marco patronal de su decaimiento, como artista-modista que no puede sostener la modestia de dicho estatuto. Siendo de origen patronal, no está habilitado para soportar la modestia de quien debe, para subsistir inscriptivamente, seguir la moda. Sin embargo, escribe la palabra IN, al final de la frase, con mayúscula. A los setenta años declara cándidamente la manifestación de su deseo: estar IN. Estar dentro de algo que se llama País. Por eso, su regreso se fundamentaba en el “pintar a Chile”, en 1953. Reproducir, al menos, su estar-dentro-de-algo. Para no quedar, por anteposición, OUT, fuera de la historia. Al parecer, la coyuntura discursiva de 1988 está signada por esta decisión: afirmarse en la Historia.

En su carta, la palabra IN ya no estigmatiza la moda pasajera, sino que señala el deseo de haber ingresado en la historia, pero en el lugar de origen. La violencia de la aparición de la palabra “modista” en el relato, afirma la condición de “copista” del Modelo. Antúnez quiso estar IN, pero en el modelo mismo. Todo esto lo escribe

en 1988, a diez años de que hicieran su aparición obras que recompusieron las coordenadas del campo plástico, como las de Eugenio Dittborn y Carlos Leppe. Obras que pusieron los términos efectivos de la reflexión acerca de las condiciones de la matriz y de la copia en las producciones plásticas, como nunca antes se había realizado críticamente en el arte chileno. Antúnez no lo había siquiera considerado. Guarda silencio porque no desea tener que pasar por ellos y toma el camino de la omisión simple, a través de un texto cuyo destinatario es, no su hijo Pablo, que está OUT del sistema de arte, sino aquellos que estando OUT de dicho sistema, sin embargo garantizan desde le exterior su nueva posición como figura representativa del arte de la Oposición Democrática.

De una candidez a otra, en términos regresivos, el regreso de Antúnez en 1953 es un regreso que se conecta con la candidez de su reivindicación de Quinchamalí ante el Matta sarcástico de los 40's. Si se toma en cuenta el inventario de los temas de su corto período de París, lo que hace Antúnez es reconstruir la escena de una comensalidad que le dicta la dimensión de su lejanía con la casa paterna. En este lugar, la referencia autobiográfica a la "casa de los inquilinos" resulta crucial. El regreso se ve saldado por desplazamiento. Por una parte, la casa del padre sufre un corrimiento estructural, ya que es solo "casa de inquilinos". El modelo simbólico del padre no está dispuesto a acogerlo. La clase del padre, en 1953, ya sufre los síntomas de su recomposición *crísica*. Quinchamalí es una dimensión que no proviene de la casa del padre, del patron de medida social, sino del mundo productivo ligado al inquilinaje. Es curioso cómo en esta palabra hay residuos combinatorios de las palabras "inqui"(cisión) y "linaje". Esto es, la "inquisición del linaje". Pero en el entendido que "inquisición, aquí, quiere decir simplemente "indagación", "estudio". El estudio que hace entendible que el inquilino es quien ha tomado una casa o parte de ella en alquiler; que ocupa temporalmente mediante pago la propiedad de otro. El arte chileno parece, siempre, ocupar el lugar que no le pertenece y por el cual debe pagar. Esta es una hipótesis: pagar al espacio poético para tener derecho a existir en el espacio político, porque en Chile, el poeta no está fuera de la *polis*, sino que se ha transformado en su garantía mítica.

Por otra parte, ya lo he señalado, inquirir es indagar, averiguar, investigar. Es el objeto de este propio texto: "tratar de obtener" un lugar, IN. Por cierto, en sentido histórico y bibliográfico, lo suficientemente consistente como para defenderse del "tribunal de la inquisición". No tanto del tribunal de referencia eclesial, sino del tribunal *de facto* de la clase económica y social de Antúnez, que somete el carácter de una investigación a los imperativos de las lealtades generacionales. Lo sorprendente de esta inquisición de palabras es que en el mismo diccionario las

palabras “inscribir” (grabar) e “inscripción” aparecen a continuación de la palabra “inquisición”. Siendo, dicho tribunal, por decir lo menos, quien se encarga de determinar las obras que van en el INDEX. Como una vieja y ruinoso inscripción latina, lo que escribe Antúnez al mencionar la palabra IN, son las dos primeras letras de su deseo inscriptivo. INDEX, además de señalar la lista de libros prohibidos, apunta al carácter indicial de la imagen: esto ha sido. Ya está muerto. IN MEMORIAM. Lo que Antúnez inscribe, con la palabra “modista” es el anagrama de su destino como artista que desea ser recordado, IN, y no OUT. No “fuera de casa”, ni siquiera “fuera de moda”. En todo caso, fuera de toda modestia, siendo su sepultura la memoria de todos. Esto es, MEMORIA INSTITUCIONAL de todos los chilenos. Ahora bien: para que esta institucionalidad adquiera espesor político se requiere de la garantización de la poesía. Quinchamalí es la palabra clave en esta operación, porque además de ser el pase simbólico para la garantización de la poesía de Neruda, es un síntoma de la fisura de su linaje, re-apropiable como insumo de su propia capitalización artística, en alianza con los minoritarios de la cultura a que dicha palabra está ideológicamente sujeta.

El “inventario de sus temas” de 1950 y 1953 proporciona un indicio de esta garantización. Los platos, cucharas, cuchillos y manteles son el paradigma de la comensalidad; es decir, del espacio interior. Los combates de volantines, las piedras en el agua, las cordilleras, las canchas de futbol, en cambio, solo retratan el paradigma del paisaje; es decir, del espacio exterior. Como si Antúnez, para lo primero se apoyara en la *Odas* y para lo segundo en el *Canto General*. Pero se trata de una curiosa apoyatura, ya que las *Odas elementales* son publicadas recién en 1954. Sin embargo, se sabe que el rastro de la composición de las odas remite principalmente al año 1952, si bien hay adelantos en algunas poesías residenciarias.

Antúnez declara haber conocido a Neruda durante la residencia de éste último como cónsul, durante la década del 40. Antúnez debía renovar su visa para volver a ingresar a los EEUU. Se encontrarían, más tarde, en París, en 1950. Entre tanto, Neruda había regresado a Chile y había sido elegido senador por el partido comunista. Pero en ese entonces, el partido comunista fue declarado fuera de la ley y Neruda debe pasar a la clandestinidad, dejando el territorio como ya se sabe y apareciendo en París en abril de 1949, en condiciones espectaculares, para el cierre del Congreso Mundial de Partidarios de la Paz.

En dicho evento se cuentan cuatro pintores entre los eminentes asistentes: Pablo Picasso, Renato Guttuso, Diego Rivera y Antonio Berni. Neruda tuvo muy poco contacto artístico y personal con Picasso; en cambio, era un gran amigo de Guttuso. Pero Neruda ha demostrado no estar en condiciones de entender la escena de la

visualidad contemporánea más allá de lo que los pintores mexicanos le habilitaron. Compartía con todos ellos una postura “moscovita” en las relaciones internacionales. La preferencia de Neruda por el muralismo tiene directa relación con un cierto “moscovitismo plástico”. En Chile, en la escena plástica, los estudiantes y artistas jóvenes que tienen la experiencia de la exposición francesa de 1950, se enfrentan a los muralistas. ¿Acaso Antúnez compartía esta posición “moscovita” al acceder al campo del muralismo en la coyuntura de su regreso en 1953? ¿O simplemente se trata de un “nerudista plástico” cuyas relaciones con los muralistas chilenos obedece a los imperativos directos de sus condiciones de regreso? Sin embargo, es posible establecer relaciones entre la figuración de Antúnez en los años 50’s y la pintura de Antonio Berni del período surrealista. En particular, con sus cucharas, tenedores, botones en close-up, máquinas de coser, de su obra de 1930-1931. La proximidad resulta elocuente, sobre todo si se toman en cuenta obras de Berni como *Napoleón III* (1930), *La muerte acecha en cada esquina* (1932), *Objetos 1* y *Objetos 2* (1931). Cito estas obras porque aparecen en ellas, ilustrados, por anticipado, lo que podría denominarse “objetos nerudianos”, pero que son recuperados por Antúnez, en otro contexto, veinte años más tarde, en su proyecto de “pintar a Chile”.

Propongo una cierta proximidad estructural de obra entre Neruda y Berni, para señalar la homogeneidad de propósito formal entre ambos. En 1935 Neruda edita la revista *Caballo verde de la poesía*. En su carácter editorial quedan de manifiesto los arquetipos que participarán en la construcción posterior de un poema como *Canto General* y que me autorizan para proponer la homogeneidad formal que señalo entre Berni, Neruda y Antúnez. No los enumero por casualidad. Berni trabaja en 1931 sobre los mismos “temas” que Neruda en 1935, y que, Antúnez tratará en 1950. Este último, a juzgar por las reproducciones de su catálogo de 1988, trabaja una problemática similar, sobre-imponiendo una mirada apocalíptica a su “visión de Nueva York”. En ella se hace patente un pesimismo defensivo que gira rápidamente hacia la glorificación esperanzada de los objetos. No puedo sino expresar mi grata sorpresa al confirmar la filiación berniana del Antúnez de 1950, con un cuadro como *La sopa* (Paris, 1951). En ella hay un plato en *close-up*, similar al botón de muestra de Berni, y junto al plato, sobre el mantel a cuadros, una pareja cruzada: cuchara y tenedor.

Pues bien: Neruda asistió a la clausura del Congreso Mundial de Partidarios de la Paz en la salle Pleyel, en 1949. En septiembre de ese año participa en México en el Congreso Continental Americano de la Paz. El día de la clausura habló Neruda. José Clemente Orozco venía de fallecer. Neruda le rindió homenaje. La amistad de Neruda y los muralistas dejaría profundas huellas en la escritura de *Canto General*:

“Específicamente, la influencia del arte mexicano en el Canto General se revela en la necesidad de contemplar el factor histórico, los elementos autóctonos naturales o sociales. En ese sentido, el Canto General es el correlato en la literatura de la labor pictórica efectuada por los muralistas en la plástica. Tanto en el Canto General como en las obras de los muralistas mexicanos se describen los principales acontecimientos de la historia americana en su totalidad e incluyendo el pasado precolombino; se rescatan la tradición indígena y criolla y ambas expresiones tienen la finalidad educativa que quiere poner al alcance de las masas iletradas los principales acontecimientos de la historia”.

No se encuentran a menudo fragmentos tan apropiados como éste para tipificar la extensión plástica de la poética nerudiana. Dicha extensión es la que consume, también, la posición de Antúnez a su regreso, en 1953. Ese mismo año, cuando ya algunas de sus odas elementales habían salido a recorrer el mundo, Pablo Neruda decía en su discurso en el Congreso Continental de Cultura realizado en Santiago:

Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil desempeño. Como se ve, no fue corto el camino para que las odas llegaran con su nueva sustancia a la poesía castellana. Neruda aprovechó todo tipo de material. Lo importante es que había encontrado el lenguaje apropiado para vestir los objetos y animarlos. Así adquirieron vida para la poesía del aire, la alcachofa, los calcetines, el invierno, la cebolla, el libro, el vino, la soledad, el mar, el día feliz, el átomo, el tomate, los números, la vida, la noche, el pan. Un verdadero cosmos que abarca todo tipo de elementos físicos, políticos, morales, familiares, etc., que se van ordenando disciplinadamente a través del rigor alfabético, sin preferencias de otra naturaleza, por lo que estos libros resultan un delicioso revoltijo de objetos”.

Es el momento de realizar una recapitulación, que permita dar cuenta de la dimensión del desplazamiento institucional que se verifica en el campo cultural chileno, en el momento en que un modelo de aristocracia reciclada –que se recompone del quiebre simbólico relacionado con la disolución de su modelo de producción agraria (hacienda chilena decimonónica)–, pone en marcha una estrategia de control del espacio plástico. Las instituciones culturales serán una extensión inquilina de la voluntad hacendal de los patrones de la industria. La necesidad de producir este montaje se asienta en el deseo de desplazar al Sistema de la Facultad de la conducción del campo plástico. Campo que había sido perdido por los “caballeros chilenos” que pintaban a comienzo de

este siglo y ocupado por una arremetida plebeya que da origen a la *Generación del 13*. Primera generación de artistas clase-medianos que colaboran sin darse cuenta en la plebeyización de las artes plásticas. Los caballeros perdieron el poder de designarlas, en el momento en que la Academia de Pintura es absorbida por la Universidad de Chile en 1932. Esta universitarización de la enseñanza le arrebató al modelo aristocrático de la academia todo poder en la organización y modernización de las prácticas culturales. Es solo gracias al desmantelamiento de la Facultad, durante la dictadura, que el modelo de recomposición aristocrática puesto en marcha por los patrones de industria de los 60 tiene posibilidades de éxito. Esos hacendados tuvieron un muy buen inquilino (operador), que había realizado por ellos, sustitutivamente, la figura del "burgués que se encanalla".

Cuando Antúnez regresa al país en 1953, debe recurrir a alianzas simbólicas con la canalla agraria. Como ya lo he precisado, la canalla citadina de los grabadores obreros no soporta de buen grado al aristócrata transplantado. La canalla agraria presenta una ventaja: está más propensa que la primera a abandonar su territorio de origen. Es el momento en que se acrecientan los fenómenos migratorios del campo a la ciudad. La festividad de San Sebastián de Yumbel son el síntoma de disolución de un sistema agrario que enfrentará dos violencias simbólicas en los 60: alfabetización y sindicalización campesina. Quinchamalí representará la memoria del sistema agrario "de antes"; es decir, de la época mental en que la aristocracia pronunciaba su nombre sin dificultad, antes que fueran puestos en marcha los planes de plebeyización de la sociedad chilena. Esa época mental reflejaba la idea de la bondad natural del pueblo. Lo sorprendente es que esa época era reivindicada como pérdida por un sector de intelectuales comunistas proclives al muralismo. En términos históricos, los muralistas y la oligarquía recompuesta en el socialcristianismo operan con una noción similar que establece la articulación entre arte popular y arte "primitivo". Cada sociedad posee los "primitivos" de su conveniencia.

6.- LA NOVELA DE ORIGEN COMO PINTOR CHILENO

En los años 60, Balmes debe poner en pie su "novela de origen" como pintor chileno. Y para ello debe inventarse una escena pictórica paternalmente referencial. Balmes encuentra en la figura y la obra del pintor Pablo Burchard, una escena de origen adecuada, que le permita realizar la conexión bio(picto)gráfica con su propia escena de origen, en el pueblo catalán en donde hizo sus primeros dibujos.

Pero Balmes será alumno de Burchard, ya en el año 1948. Hasta la fecha, Balmes ya llevaba ocho años como alumno libre de la Facultad. Habiendo terminado sus estudios secundarios se inscribe oficialmente en la Facultad como alumno regular, trayendo consigo “todas las malas costumbres” de su talento adolescente. Es así que se acercó a Burchard trayendo cuadros de paisajes muy vangoghuanos, frente a los que el viejo pintor le advierte que desde ese momento en adelante tendría que “pintar en serio”. Eso quería decir, simplemente, trabajar de acuerdo a un principio de economía sígnica y cromática que se convertiría en un atributo programático para Balmes. Pero la lectura que Balmes podía realizar del gesto de enseñanza de Burchard vendría a obtener espesor, al menos, al cabo de una década, cuando Balmes obtiene el Gran Premio del salón Oficial de 1958. Este premio resulta ser la consagración al interior del propio sistema de la Facultad; de su “antiguo régimen”. El premio señala que dicho sistema ya no puede impedir la existencia orgánica de Balmes en su seno. Más aún, cuando uno de los miembros determinantes en el jurado resulta ser la persona de Camilo Mori, un antiguo del Grupo Montparnasse, pero activo animador cultural y agitador, que goza de gran prestigio entre los jóvenes del Grupo de Estudiantes Plásticos. Camilo Mori no pertenece a la facultad. El sistema le ha cerrado el paso. Camilo Mori se ha refugiado, académicamente, haciendo clases en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. El resultado del jurado es una victoria para el propio Camilo Mori, ya que aparece como el único exponente del Grupo Montparnasse que atraviesa las décadas del 40 y del 50, sin vivir de los despojos del mito del grupo; por el contrario, Es un agitador que se hace responsable de no pocas iniciativas instituyentes, entre las cuales está la institución del Premio Nacional de Arte.

Es en este marco de reconocimiento al interior de la Facultad, que Balmes y Gracia Barrios organizan en 1960 una exposición de la obra de Pablo Burchard. Por cierto, debe entenderse este gesto no como una simple exposición celebratoria, sino como un acto de proyección programática. Tanto es así, que en una nota de crítica en El Mercurio, Antonio Romera escribe dos párrafos que resultan de un valor excepcional para precisar, justamente, el tipo de lectura que hace Balmes, de Burchard, en esa coyuntura; esto es, dos años después ganar el Salón Oficial y, dos años antes de partir a Europa con el Grupo Signo:

La exposición de Pablo Burchard (Sala de la Universidad) es un homenaje de las promociones jóvenes al viejo artista en quien ellas se reconocen y en quien ven el precursor y el caudillo de las innovaciones pictóricas de nuestro tiempo. La retrospectiva se celebra además con el auspicio del Instituto de Extensión de Artes Plásticas.

Los promotores del homenaje han escogido aquellas obras que de un

modo más intenso confirman el supuesto de tal caudillaje. Se han eludido los lienzos afines al reflejo de la tradición decimonónica, los derivados del influjo de los maestros del pintor y casi todos los pertenecientes al período simbolista.

Cabe preguntarse, a partir de lo anterior: ¿quiénes eran los maestros de Burchard? Por cierto, Pedro Lira y Alvarez de Sotomayor. Pero Burchard jamás siguió sus enseñanzas, al punto de llamarse discípulo, en términos formales. Del mismo modo que no se puede afirmar que Balmes fuera discípulo de Burchard. El punto a resolver es de qué tipo es la "lectura" que Burchard hace de Lira y Alvarez y qué hace con eso; del mismo modo como Balmes "lee" Burchard y construye una "novela de origen" para poder realizar la ficción de venir de algún lugar, de acá. El caso es que Burchard no es consciente de la lectura diferenciadora que hace de sus maestros. Uno de los artistas que lo pone en relación con los jóvenes será, justamente, Camilo Mori. Este último no buscaba, en los años 50-60, forjarse una "maestría" de reconocimiento inmediato, sino que fue políticamente más certero, al proporcionarle a los jóvenes un referente anterior a su persona y figura artística, que ya había sido sancionada por su pertenencia "rupturista" al Grupo Monstparnasse. Esta anterioridad cumplía con las exigencias simbólicas de recurrir a una "tradición" que no reprodujera de manera directa la filiación continua desde Pedro Lira en adelante. Si había un referente que representara, en vida, una tradición diferente, no oligarca, ese sería Pablo Burchard. Para sellar esta operación, me atrevo a sostener que Camilo Mori trabaja para que el primer Premio Nacional de Arte le sea otorgado a Pablo Burchard, que por su carácter jamás hubiese buscado por propia iniciativa dicho reconocimiento. De este modo, Camilo Mori podría apostar a instalar una Tradición que pudiera ejercer como plataforma de inscripción a los jóvenes que debían sostener alguna. Y qué mejor que habilitarla en la figura y en la obra de un pintor que, sin saberlo, se había adelantado a formular un sistema de referencias y coordenadas que podía permitirles sustraerse de la dominación del sistema de la Facultad. De ahí la necesidad de Romera por insistir en los maestros de Burchard, para oponer a la "tradición de Mori" una tradición "otra", que lo involucrara con pre-modernistas recalcitrantes. Sin embargo, Romera no puede omitir la importancia formal de Burchard, quien, a pesar suyo, representa la garantización de una innovación plástica que se "auto-produce" en el seno de una formación artística que se caracteriza, principalmente, por armarse constantemente en vistas a resistir a las interpelaciones extranjeras. Resistencia que, a la larga, termina por consolidar un sistema en el que las fuerzas "progresistas", por decirlo de algún modo, deben trabajar al interior del sistema, buscando incidir en los resquicios. En este sentido, Camilo Mori es un especialista en el trabajo del resquicio. A tal punto, que le será otorgado el Premio Nacional en junio de 1950.

A tal punto la pintura de Burchard se hace referencial, que Romera escribe una nueva nota, con ocasión del fallecimiento de éste en 1964, señalando:

Mientras otros seguían el cultivo de la anécdota y ponían en la tela las impuresas de lo narrativo, don Pablo daba su adhesión al principio formulado por Maurice Denis, de que un cuadro, antes que un caballo de batalla, un desnudo de mujer o un asunto cualquiera, Es un conjunto de manchas dispuestas en orden armonioso. A la pintura naturalista, imitativa o a la las composiciones teatrales de los finales del siglo opuso el simple juego cromático (...) Romero Brest habló de su romanticismo y señaló que esa pintura hecha de nostalgias se fue disolviendo poco a poco en armonías muy finas de color. Al final sus telas eran instantes líricos de una intimidad depurada: una especie de poesía pintada.

La importancia de esta nota radica en los escasos riesgos en que incurría Romera en sus juicios. No pudiendo omitir el rol de precursor y de caudillo que le atribuían las jóvenes generaciones, como las llama, para no tener que pronunciar nombre alguno, le atribuye el atributo descriptivo y comparativo que jamás empleará en referencia a otro pintor chileno. Es solamente Burchard quien recibe el privilegio de ejemplificar la máxima de Maurice Denis, que resulta ser la manera elíptica que se da Romera para fijar el papel de Burchard, con una claridad sorprendente. Al leer “pintura naturalista” se debe pensar, probablemente, en Valenzuela Llanos; al mencionar la pintura “imitativa” se debe pensar, quizás, en Onofre Jarpa; y en relación a las “composiciones teatrales”, no cabe duda, habrá que pensar en Lira. No podría esperarse mejor lector de esa coyuntura, poniendo en pie su “lectura no deseada” del rol jugado por Burchard. Más aún, cuando menciona la autoridad del crítico argentino Romero Brest, como criterio máximo de garantización, siendo el único caso, también, en la escritura de Romera, que se encuentran legitimaciones de este tipo.

En 1969, Romera escribe una tercera nota sobre Burchard. La familia ha resuelto donar 10 cuadros al Museo Nacional de Bellas Artes y éste organiza una muestra, incluyendo obras de algunos coleccionistas. El juicio de Romera no puede ser más lapidario:

Esta “muestra” es muy inferior a las dos grandes exposiciones celebradas en los últimos años (las dos en vida del glorioso maestro): la del mes de marzo de 1960, organizada como un homenaje de las promociones jóvenes al viejo pintor, y la de abril de 1956. Muy anteriormente, en 1941, se realizó una

exhibición de sus obras en la sala Eyzaguirre.

Romera es el crítico oficial de *El Mercurio* y toma a cargo los comentarios de un buen número de exposiciones, la mayoría, de pintores convencionales que no plantean mayores exigencias analíticas. Tampoco se caracteriza por realizar juicios recapitulativos acerca de un momento complejo, exceptuando los artículos que escribe sobre Balmes y la situación de la Escuela de Bellas Artes en 1973. Lo cierto es que no se caracteriza por tomar riesgos formales. Por estas razones, resulta sorprendente que al mencionar a Burchard, haga deslizar juicios que lo comprometen más allá de lo habitual. En particular, juicios que reconocen, sin llegar por ello a mencionar sus nombres, la existencia de artistas jóvenes que han levantado la figura de Burchard como un caudillo. En el discurso de Romera, las palabras “caudillo” y “precursor” no parecen provenir de su cuenca semántica, pero extrañamente no puede impedirse usarlas, porque probablemente se trata de un fenómeno suficientemente reconocido que resulta imposible omitir y respecto del cual debe doblegarse, no sin realizar esfuerzos para disimular un malestar ejemplar. Se ve obligado a escribir la palabra “precursor”, seguida de las palabras “innovación plástica”, celebrada por “generaciones jóvenes”, pero se abstiene de nombrar a Balmes. Resulta evidente el reconocimiento de que Balmes se ha apropiado de la enseñanza de Burchard para hacer de ella algo más que un simple referente. Romera advierte lo que podría leerse como una manipulación curatorial de Balmes, en el sentido de que al escoger las obras para la exposición de 1960, toma el cuidado de recuperar aquellas en que modo más intenso confirman el “supuesto caudillaje”, en detrimento de aquellas que no le eran útiles para semejante propósito.

José Balmes, solo porque trae consigo el impresionismo catalán impreso en la retina, puede re-inventar a Pablo Burchard. Es decir, su arribo a Chile significa el aporte de una ficción externa. Lo que valorizo a partir de esta hipótesis tiene directamente que ver con el rol de las aportaciones externas, que terminan por disolver el “fundamentalismo” de lo propio. La escena chilena se ha constituido en el rechazo, o al menos, en el retardamiento consistente de los efectos de las ficciones externas cuya aportación resultan básicas en la renovación de la economía síquica y formal de una escena. Balmes logra montar dicha ficción y desarticula las redes de la endogamia del sistema de la “glaciación”.

Pablo Burchard había sido un pintor anómalo, que no tenía lugar en la tradición de los “caballeros chilenos que pintan”. Burchard era un hijo de un emigrante que viene a Chile para realizar trabajos de ingeniería. Balmes resulta ser el hijo de un refugiado político que a su arribo a Chile de ganarse la vida como contratista en pintura. En su juventud, en su tierra natal, éste había sido dorador de altares. Ni

Balmes ni Burchard pueden exhibir un certificado de pertenencia a las grandes familias productoras de relatos míticos fundadores. Es decir, no son “caballeros chilenos”. Burchard debe soportar, incluso, la descalificación formal de sus predecesores, respecto de los cuales su pintura no reproduce los atributos de una enseñanza ni francesa ni gallega. Burchard no ingresa en ninguna de las esferas de influencia ya existentes, si se piensa en los efectos de enseñanza de Pedro Lira o de Juan Francisco González. Por el contrario, debe esperar estoicamente el reconocimiento del campo artístico. Este le llegará en 19xx, cuando recibe la primera atribución del Premio Nacional de Arte. Importa hacer notar que dicha determinación es un gesto que, de alguna manera, contraría al *establishment* puesto en forma por la “glaciación”.

7.- CONFLICTO POLÍTICO Y CONFLICTO PICTÓRICO

En 1972, José Balmes realiza un cuadro que titula “No”. Balmes ya llevaba treinta y tres años en el país y tenía ciudadanía chilena. Era, a su propio decir, el más chileno de los exilados españoles. Rápidamente dejó de hablar con acento. En 1939 había ingresado a los cursos libres, siendo estudiante de secundaria. Sin embargo, esta vida será bastante particular, ya que su bien había al Liceo Barros Borgoño, pasó directamente a seguir los cursos libres de la Escuela de Bellas Artes. Siendo ésta una escuela universitaria, poseía sin embargo la flexibilidad para recibir estudiantes de enseñanza secundaria, para lo cual terminó habilitando un establecimiento que tomó el nombre de Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes. A esta escuela asistían jóvenes escolares de entre 13 y 17 años que durante el día asistían a cursos de Música y Artes Plásticas, como alumnos especiales de la Facultad, mientras que en horario vespertino seguían sus cursos de enseñanza secundaria. Gran parte de los jóvenes músicos de ese entonces serán sus colegas, más tarde, y ocuparán posiciones de relieve en el aparato universitario de los años 60-70. Ello hace que José Balmes inicie su permanencia en la Escuela de Bellas Artes, prácticamente en el mismo momento de su arribo a Chile, en septiembre de 1939. Desde esa fecha hasta 1973, su vida artística y política estuvo vinculada a su pertenencia universitaria, como alumno, como profesor, como director de escuela, y, finalmente, como decano, en 1970.

En 1972, el conflicto político en Chile está a punto de alcanzar su mayor grado de expresión. De hecho, en octubre de ese año el Gobierno Popular enfrenta una huelga de empresarios y la actividad conspirativa de sectores sociales de oposición hacen temer el desencadenamiento de un golpe de estado. Este tendrá lugar en septiembre

de 1973, un año después, obligando a José Balmes a tomar por segunda vez en su vida, el camino del exilio.

¿Cuál es el conflicto político de la pintura en 1972? El muralismo brigadista ha sido puesto a circular en el imaginario de los artistas, como una amenaza culpabilizante que fija un estatuto represivo acerca del rol del artista en un proceso de transformaciones sociales. Las brigadas de pintura mural, procedentes en su origen del aparato de agitación y propaganda de los partidos de izquierda, imponen su presencia en las calles. Pero además, buscan una legitimación orgánica extra-partidaria, que les permita ser reconocidos por el espacio artístico como la expresión gráfica de los intereses populares. El espacio de la Facultad se ve severamente agredido por esta política que va adquiriendo cada vez más, nuevos adeptos. El muralismo vencido en 1960, se había mantenido vigente en el campo de la artesanía imaginal ligada a la propaganda partidaria que debía competir, con medios precarios, contra la industria publicitaria puesta al servicio de las candidaturas presidenciales de la Derecha. Desde 1952 en adelante, es decir, desde la primera presentación de Salvador Allende como candidato, la propaganda de izquierda se caracterizó por ocupar los muros en las ciudades y en los campos. En esta actividad, siempre colaboraron artistas profesionales que enseñaban rudimentos técnicos a los miembros de las brigadas. Las campañas de 1958 y 1964 estuvieron jalonadas de este tipo de actividad de propaganda de pobre, explotada como amplificación del graffiti, estableciendo una sencilla sinonimia entre expresión gráfica y voluntad popular. Una frase socorrida en la época fue proporcionar un indicio de la dimensión ilusoria de este propósito: “Los muros hablan lo que el pueblo calla”. Si los muros hablan una voz que no se inscribe, las organizaciones de izquierda establecen como principio de acción la conversión de dicha habla en ocupación institucional, que implicará, al menos simbólicamente, el desplazamiento del “otro” que ocupaba el poder político. El deseo de desplazar al “otro” produjo un sentimiento de amenaza que condujo a la organización de una “resistencia” que, apoyada por una potencia extranjera, logró detener abruptamente los intentos de convertir el *habla* en realidad política nueva. La voz implícita en la gráfica mural no logró inscribirse en la *casa* del poder.

Estoy cierto que esta concepción mural del soporte imaginario del deseo de un conjunto político, no ha sido estudiada como síntoma de la fragilidad política del contingente que buscaba desplazar al “otro” del poder, con las armas jurídicas, políticas y económicas que el mismo poder le proporcionaba. Hasta que los “desplazantes” traspasaron el límite de lo “tolerable”, promoviendo inconscientemente la justificación del recurso a las armas, como único método para resolver una crisis política (empate catastrófico de fuerzas). Lo tolerable estuvo

siempre, como categoría, en posesión de quienes tienen recurso a las armas. Y no precisamente a las armas de la crítica. En este marco, la presencia del muralismo, entre 1970 y 1973, no hace más que poner en evidencia la fragilidad política del conjunto que reconoce en el énfasis de su enunciado en el muro, la precariedad de su propio lugar social; es decir, para emplear un recurso léxico de las reflexiones sobre política urbana desarrollados en los años 70's, se trata de un conjunto social que porta consigo su propia crisis habitacional. Por lo demás, en una ciudad que enfrenta una creciente especulación inmobiliaria, abundan los "sitios eriazos", y, por lo tanto, grandes extensiones de muros y de cierros perimetrales han quedado disponibles. La ilusión de su ocupación como soporte agit-prop denota su posición fronteriza con la industria de los medios masivos de comunicación, cuya implementación se fortalece a principios de los 70. Contra el monopolio de la prensa, "los muros tienen la palabra"; pero prontamente, revelan su condición de dispositivo tecnológico pre-moderno de enunciación.

El espacio artístico de la Facultad, fragilizado –a su vez– por un "discurso revolucionarista" que promueve al muralismo como expresión gráfica de la voluntad popular, no puede formular una plataforma de protección para defender las conquistas formales del período inmediatamente anterior. El golpe militar, al ejecutar un corte institucional en el país, pero sobre todo en la Facultad, exoneró a la mayoría de sus miembros, dispersando la memoria de su constitución e impidiendo realizar la recomposición discursiva del período anterior. De este modo no hubo autocrítica ni reconstrucción de las políticas que sostuvieron el espacio de la Facultad, a tal punto que resulta difícil, hoy por hoy, comprender la fragilidad de la posición de la Facultad frente al muralismo brigadista. Me atrevo a sostener que esto tiene su explicación en el criterio de ilustración que se consolida al interior de las organizaciones políticas de izquierda en un momento de agudización progresiva del conflicto de clases. Esto conduce a restringir el margen de maniobra de los agentes culturales al interior de estas organizaciones, promoviendo la sustitución de la relevancia de los frentes, hasta desconsiderar gravemente la autonomía del campo plástico.

Existe un incidente del que solo se tiene memoria oral, pero que fue pronunciado en condiciones de alta verosimilitud. Cuando Roberto Matta viaja a Chile, en 1972, sostiene activos contactos con las Brigadas Ramona Parra (BRP). La cercanía y complicidad del artista de fama internacional garantizan la prepotencia plástico-política del muralismo brigadista, sobre todo cuando Matta declara que la radicalidad del arte chileno contemporáneo pasa por la BRP. Semejante declaración no podía sino ayudar a confundir los problemas. Pero sin duda, es difícil imaginar la situación de retraimiento en que ingresa la Facultad, si uno se atiene a considerar la

magnitud del agravamiento de la crisis política. En octubre de 1972, se inicia una resuelta ofensiva de la oposición al gobierno de Allende, sostenida política y financieramente por el gobierno de Estados Unidos, dando origen a lo que los analistas de la época denominaron “el paro de los patrones”, o, “paro de Octubre”. En dicho marco, los artistas de la Facultad ingresan a participar en una serie de acciones de “defensa del gobierno popular”, que significa abandonar la Facultad como terreno de autonomía relativa que hasta ese entonces había funcionado como un sitio privilegiado de lucha en el Frente Cultural. Ahora bien, una de las modalidades de participación de los artistas en el “afuera” de la Facultad, fue la producción masiva de afiches; cuestión que no dejaba de ser problemática, en la medida que la disposición al afichismo fijaba el límite de participación de los artistas en el combate político. De este modo, el afichismo era convertido en un espacio subordinado al del muralismo, poniendo en pie un “muralismo de interior”, destinado más a fortalecer la unidad de las propias fuerzas que apoyaban a Allende, que a señalarse como plataforma comunicacional destinada a conquistar adeptos. En este enrarecido clima de octubre de 1972, el Paro de Patrones presentificaba la amenaza de una guerra civil. Pero el eufemismo del lenguaje político solo permitía formular el conflicto en términos de sedición.

Quienes están en el gobierno detentan un poder constitucionalmente validado. Esta es la razón de porqué la oposición a Allende, con el apoyo del Departamento de Estado, buscara legitimar la puesta fuera de la legalidad de Allende para justificar el golpe militar. Una vez legitimado el argumento, la tesis del tiranicidio adquiriría estatuto jurídico. Sin embargo, la solución del empate catastrófico de fuerzas debía provenir del empleo de la espada. Allí donde la juridicidad señala el abandono de la legalidad del “otro”, su desplazamiento es una consecuencia simbólica y material de quien sustenta, siempre, la fuerza de las armas. La consigna “No a la sedición” sería formulada por los comunistas para instalar la idea, razonable, por cierto, de que Allende tenía la constitución de su lado y que se debía identificar claramente a la Oposición como una entidad social sediciosa, que buscaba el quiebre del sistema democrático. La consigna era formulada en términos de “queremos que ustedes sepan que sabemos”.

Es en 1971, un año antes del Paro de Octubre, que José Balmes produce un afiche que estará en el origen de una de sus pinturas más emblemáticas, “No”, que será realizada en 1972. El afiche está impreso sobre un fondo ocre. Aparece, en su mitad superior, en negro, un detalle de un fusil, reproducido en la zona del gatillo. Sobre la tinta negra, la palabra NO en rojo, ocupa la casi totalidad del fragmento de fusil, al punto de quedar las letras apoyadas, en equilibrio, sobre la imagen del gatillo.

En la mitad superior del afiche, bajo el gatillo, continua la frase “a la sedición”, ya iniciada con la palabra “no”. Dicha palabra opera como el cargador visual de la consigna. La zona del gatillo resulta ser el gancho del que se han desprendido las otras palabras, que parecen flotar en el vacío. Palabras que son atraídas por la gravedad del corte inferior del afiche y que aparecen escritas-pintadas con una caligrafía ejecutada con pincel. En términos estrictos, Balmes pinta un afiche. Aunque en la palabra NO, no haya huella de pincel alguna. Esta parte ha sido calada, para facilitar el calce de la serigrafía, de la letra roja sobre fondo negro. Lo mismo ocurre con “a la sedición”, en que el calado respeta la caligrafía, pero no alcanza a fijar la designación del objetivo político. Justamente, porque el afiche de Balmes no está hecho para comunicar una consigna, sino para anticipar una amenaza de hecho. La palabra “sedición” contiene la palabra “edición”, mediante la deportación de la letra “s”. ¿Qué se está editando, en el país, en la escena plástica? Por homofonía, la sedición, que es una palabra que proviene del léxico conspirativo, es erróneamente, forzosamente, cercana a la “cesión” (de ceder). El peligro es interno. Interno, quiere decir, respecto de la alianza política y social en que se sostiene el gobierno de Allende. Más que un gobierno, un programa de reivindicaciones que combina “tareas” de profundización democrática y de “construcción socialista”. ¿De qué tipo, dicha “construcción”? Lo que ocurre en el campo plástico con la re-puesta en circulación autoritaria del muralismo como política expresiva del programa, termina por desplazar los esfuerzos des-ilustrativos del arte contemporáneo desarrollado desde los años 60 en adelante. La amenaza implícita que se cierne sobre los artistas de la Facultad se yergue por el lado de la culpabilización social, que elabora unos argumentos que deprecian las actividades artísticas no directamente ligadas al desarrollo de la “cultura popular”, que en esa coyuntura las organizaciones políticas identifican con el folklore y las artesanías campesinas. Para la escena plástica, la Unidad Popular configura el marco en que tendrá lugar esta dramática paradoja, que consiste en que actividades de reivindicación de imaginерías y tecnologías populares, logran generar en la clase política un sentimiento de destierro de las conquistas de la contemporaneidad artística. Contra esta política, los artistas de la Facultad no estuvieron jamás en posesión de los recursos políticos, discursivos, para llevar a cabo una lucha demostrativa que validara la coexistencia de ambos campos de operaciones plásticas. El afichismo de los artistas de la Facultad fue una plataforma temporal, precaria por lo demás, a través de la cual se hacía visible la presencia de sus obras en el seno de un proceso que, finalmente, comprensiblemente, los excluía.

El peligro sintomatizado por el afiche de Balmes no solo era interno de la alianza política y del espacio plástico, sino interno del país. Ante la amenaza de las armas, Balmes, en sentido estricto, pinta otra frase: “No a la cesión” (No vayamos a ceder

ante la amenaza de las armas). Porque políticamente, Balmes expresa, públicamente, su propia desconfianza en la unidad de la alianza. Su “publicidad”, no es leída.

Ahora bien: ¿de qué armas se trata? Ciertamente, sus únicas armas, las de Balmes, son las armas de la crítica pictórica. En un contexto de crisis política en situación de generalización total, la crítica pictórica de la visualidad, así como la crítica política implícita en la crítica pictórica, no se hacen “visibles” ni “legibles”. La Dirección Política, como figura de un significante social que se modela para conducir una “guerra”, solo posee la habilidad para jerarquizar los problemas relativos a la conducción de la “guerra”. El espacio artístico, en general, la escena plástica, en particular, sufrirán los efectos de dicha jerarquización de “intendencia”. Por eso, Balmes opera con colores de “intendencia” política. ¿Y de qué colores se trata? Rojo y negro. Son los colores emblemáticos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria; uno de los grupos que, desde la extrema izquierda, buscan la “radicalización del proceso”, para “asegurar el triunfo del pueblo” adquirido en las urnas. Ello significaba, descriptivamente, pasar de las tareas de “profundización de la democracia” a las tareas de “construcción socialista”. Significaba, discursivamente, revertir el orden de las tareas. Invertirlo en provecho de una interpretación sintomática de los Textos que fundaban una “tradición de lectura”. Esta tradición comentaba la necesidad de la insurrección popular a partir del uso discursivo de una plataforma citacional leninista, que era respondida, desde la oficialidad del gobierno, con otra batería de citas leninistas, adecuadas a las necesidades de legitimación de su política de conducción de un gobierno. En esta “querrela de interpretaciones”, Balmes interviene señalando la amenaza de la sedición de izquierda, en un momento de graves dificultades en el seno de la alianza. Lo propio de un ciudadano políticamente informado e informado era estar prevenido contra la sedición militar de la derecha. La frase implícita que le atribuyo –“no vayamos a ceder ante la amenaza de las armas”–, significa, en el fondo, “no vayamos a ceder ante la extorsión de la extrema izquierda. Su experiencia infantil de la guerra española y, posteriormente, la experiencia como hijo de refugiados políticos que reelaboran constantemente las condiciones de esa derrota, lo habían puesto en una situación extremadamente atenta, frente a un cierto “fatalismo de la repetición”. Pero, además, la extrema izquierda universitaria combatía violentamente la política de Balmes, al interior de la Facultad, desarrollando iniciativas que –a esas alturas– ya no tenían relación con perspectivas de desarrollo académico, sino con la petición de formación de una alianza de “obreros, soldados y estudiantes” que pusiera a la Facultad, a la Universidad, en la lógica de la “conquista del poder”.

Regreso a la empuñadura del arma. En verdad, no es una empuñadura, sino la sombra recortada de un fragmento del arma. El diseño de la imagen ha sido realizado recortando papeles, para bloquear sin complicaciones la malla de seda del bastidor de serigrafía. Este es un dato importante: en 1971, el gobierno de Allende comienza a enfrentar serias dificultades económicas, provenientes, en parte, de un bloqueo encubierto que dificulta el acceso a la adquisición de insumos para la industria gráfica. En efecto, en ese momento el espacio gráfico experimenta un gran carestía de kodalit y de material fotográfico en general. Gran parte del afichismo político producido por los artistas de la Facultad es realizado mediante el dispositivo serigráfico más simple, por bloqueo directo de la malla. De ahí que haya sido concebida una línea de diseño de la que estaba ausente el recurso a la fotomecánica del afichismo cubano de inicios de los 60, vinculada al proceso de distribución del cine cubano.

Pues bien: en este afiche que me ocupa, Balmes recorta la sombra de la empuñadura del fusil. No puedo dejar de mencionar una asociación inmediata, no menos artificiosa, al mito de “origen” de la pintura, ya suficientemente referida a partir de Plinio el Viejo y retomada por la pintura neo-clásica: la hija de un alfarero de Corinto trazó en el muro el contorno de la sombra de su amante que partía de viaje, proyectada por una lámpara. ¿Qué es lo que importa en este caso? La relación de origen entre el deseo y la representación; entre la representación y su objeto.

La ausencia del fusil y el deseo de su presencia: expresión máxima del desarme, enfatizado por la sección de la empuñadura. Ese es el objeto que no se posee y cuya presencia es denegada por la irrupción de la palabra NO, también recortada, sobre la sombra figurada de la empuñadura. Dos veces no: como ausencia, como rechazo (*no la hay, porque no deseo tenerla*). Desde la extrema izquierda, esa posición será calificada de defensismo político militar. El afiche está destinado a ser “leído” por dos contingentes que se han inhabilitado para la “lectura”: la extrema derecha y la extrema izquierda. El “resto” de la sociedad, debe “leer” la frase como una declaración de intenciones, más que nada de carácter testimonial, de un artista, que lee con preocupación fundada lo que el futuro depara. Balmes señala simplemente que la sombra no es la cosa, sino que la repite, a una cierta distancia, de manera imperfecta. A lo único que puede apelar es a la distancia analítica.

Es decir, el límite de las posibilidades de la representación y de su deseo: “no a las sedición” Es una frase que tiene una palabra con una letra de más. En términos concretos, debiera leerse como “no a la edición” (de una guerra). La sombra de la empuñadura se viene a configurar como la metonimia de la amenaza.

El afiche está en el origen del cuadro que en 1972 llevará escrita, simplemente, la palabra NO. La situación política general se ha deteriorado considerablemente en el conjunto del país. La segunda parte de la consigna será omitida del cuadro. La sedición, como actividad política, ya no requiere ser “denunciada”: su visibilidad es manifiesta.

Más bien, la consigna será excluida del campo de la pintura. Solo el signo lingüístico se hará presente con pigmento rojo. El cuadro tendrá unas dimensiones de 200 x 300 cms, esto es, empleará un formato “mural”, como si reprodujera un gran fragmento despegado de un mural de los muchos que pueblan el Santiago de 1972. La dimensión de las letras estará dada por el alcance anatómico del gesto ascendente y descendente de la letra N, que comandará la envergadura aminorada de la circunferencia con que fabrica la letra O. Pero la O pasará a indicar el objetivo en una práctica de tiro, mientras que la N pasará a figurar las variaciones de tensión en un espacio plástico-político concreto, en la medida que la envergadura del ascenso y descenso de la N remite a la extensión del gesto invertido; que es análogo al gesto que realizan los trazadores y rellenadores de letras en la pintura de las brigadas muralistas. Por cierto, ésta Es una indicación paródica de mi parte, acerca de la grandilocuencia “*grandeur-nature*” del enunciado gráfico, hecho a la medida del alcance manual, sin posibilidad alguna de proyectarse más allá de la corporalidad literal del sujeto político involucrado. Más aún, si la superficie de la letra N ocupa el centro del cuadro, para instalarse como aguja de una balanza en que el peso de masas se mantiene en un equilibrio precario, entre una zona causal (el fragmento del fusil) y una *zona efectual* (la letra O roja sobre fondo amarillo). Lo que Balmes realiza es una pintura en que el fusil sustituye la palabra “guerra” y la palabra pintada No, remite a España. ¿Porqué no los colores de la bandera de la república española o los de la bandera de Cataluña? Ni lo uno ni lo otro. La bandera española, en esa coyuntura de franquismo terminal, no es una reivindicación política que se haya puesto a la “orden del día”, del modo como se va a plantear a fines de los 70, cuando se de inicio a la Transición Democrática española. Tampoco corresponde la elección de los colores de Cataluña, porque José Balmes siempre fue reconocido como un pintor chileno. La mención al origen catalán se pone en uso en una cierta crítica que, por vez primera, señala su “extranjería”. Indudablemente, se trata de una operación que apunta, en 1984, a tipificar su regreso del exilio como el regreso de un extranjero, que no regresa a una “tierra natal” efectiva, sino a una “segunda patria” que ya lo ha exilado. Lo de “segunda patria” tiene el efecto de no reconocerlo como constructor de un referente plástico.

Si yo no estuviera en conocimiento del sustrato político formal que pone de relieve la obra de Balmes, en esa coyuntura, debiera sobredimensionar un análisis acerca de

las determinaciones *pop* inconscientes, vinculadas con la gráfica publicitaria de la época, en lo relativo a embalajes y contenedores de comestibles. En el Chile de 1972 existe una marca de caldos concentrados cuyas cajas son amarillas y la letra de la marca va impresa en rojo. Se trata de una marca de caldo de pollo y de vacuno que en el imaginario social de la vida doméstica se instalan como elementos de cohesión de “lo hogareño”, en el sentido de que si “hay caldo es porque hay fuego”. Y si hay fuego, hay “tasa mínima” de un Hogar. Por lo demás, estos caldos que se presentan en “calugas” concentradas son utilizados en sectores populares como sustitutos de una “real” sopa de pollos o de vacuno. En este terreno, igualmente emerge la amenaza, bajo la forma de un producto cuya objetualidad remite a una cotidianeidad reproducida como “retaguardia doméstica”. El hogar se plantea como el lugar donde se puede, a lo menos, cumplir una de las condiciones de reproducción de una estabilidad mínima de “lo humano”; es decir, tener un lugar donde se pueda consumir una sopa caliente. Pero el “hogar”, en rojo y amarillo, es la reconfirmación del fantasma del *hogar perdido* de Balmes, en la conexión con la Guerra Civil española. La letra NO, en el tamaño señalado, en rojo, es una combinación imaginaria de rechazo al triunfo de la bandera repuesta por el franquismo. Esta zona roja y amarilla anticipa el recurso a la imagen de sobrevivencia de un desplazamiento conceptual y político: desde la Casa al Estado. Anuncio, entonces, de la tragedia por venir, desde la destrucción del Estado a la destrucción de la Casa, en un presente traumatado de pasados múltiples; el pasado de la infancia, el pasado del abandono, el pasado de una derrota, el pasado de unas polémicas pictóricas que habían hecho su casa, en el arte. De tal manera, lo que puede ser considerado como un “guiño” al pop americano, en la resolución de la palabra que se retrae del rigor tipográfico para mimar la tecnología gestual de la pintura mural, remite al hecho de que las formas proporcionadas por la vida cotidiana son “formas antiguas cercanas” en la tradición del arte occidental. Al mismo tiempo, se presenta como un “guiño” excepcional, como otro síntoma, como un desplazamiento del caldo, porque en el léxico político se usa la frase “caldo de cabeza”, para referirse a un estado de gran ansiedad, en que los pensamientos se quedan pegados a una misma determinación, en la que no se percibe salida alguna. En la pintura, hay un caldo designado a título de actitud analítica que trabaja sobre la inevitabilidad de sus efectos. Al mismo tiempo, con su gesto, “introduce” la representación de la calle al cuadro, sabiendo que opera con un recurso publicitario, en el borde del “populismo”, pictORIZANDO en extremo la retórica inicial del afiche.

Puedo sugerir que este cuadro reproduce, sin duda, desde ya, un “caldo de cabeza” que corresponde al análisis que hace Balmes de la situación concreta... en el campo político y en el campo pictórico. Respecto de este último, si la pintura mural impone la literalidad de la consigna, Balmes pinta una palabra que designa la negatividad

que asola ambos campos. Pero así como la pintura de las brigadas señala una acción por venir, Balmes hace de la pintura un espacio performativo: la pintura del NO, equivale al (decir) No de la pintura, como práctica social específica.

Pero señalo una duda: ¿dice NO? ¿Hay, efectivamente, una palabra? Lo que parece denotar la letra N son dos trazos, anchos, paralelos, unidos diagonalmente, de izquierda a derecha en sentido ascendente, por un tercer trazo. Los dos primeros se pierden, cortados, por los límites del bastidor. Los límites superior e inferior del cuadro operan como renglones de una página de escritura. Si así fuera, los trazos exceden la regla escolar y se “salen-del-cuadro”, mientras que lo que se supone ser la letra O, queda flotando al interior del espacio determinado por los renglones, sin entrar en contacto con ellos. Incluso, de acuerdo a un pequeño juego perspectivo, la letra O (supuesta) parece ubicarse “detrás” de la letra N (también supuesta). Es este “estar detrás” el que desarma la O como letra y la transforma en un objetivo de tiro, que, al ser localizado en la zona de la derecha, se instala como la conclusión de una narración que se inicia, desde la izquierda, poniendo en escena gráfica el fragmento de fusil, obligando a los trazos que ocupan el centro del cuadro a desentenderse de la determinación de la letra N, para ocupar un rol decisivamente limítrofe, al interior del cuadro mismo. No solo separa el cuadro en dos zonas, sino que introduce un orden temporal más complejo que remite a la des-figuración de la letra. Sin embargo, esta des-figuración implementa el acceso a la gestualidad involucrada en actividades de brocha gorda, cuando se cubre una superficie con una pintura más gruesa. Los trazos rojos serían la huella de un trabajo de (en)cubrimiento que estaría destinado a no desconsiderar las relaciones entre figura y fondo, en una dimensión que se revela de gran utilidad para abordar otras obras de Balmes, en relación a ésta, declarada como “emblemática” para un período.

Me he referido a una cierta sobredimensión pop inconsciente que habría sido puesta en obra en esta pintura. Existe otra vía de aproximación que resitúa lo que ya he mencionado. El color rojo empleado para visualizar la frase NO, rodeada de pintura amarilla, en el tamaño mural que ya he indicado, tiene directa relación con un saludo a la época letrista de las BRP. Es decir, relativa a una actividad de propaganda política realizada en la anterioridad del arribo al gobierno de la Unidad Popular. Esto quiere decir que todo este tipo de pintura era realizado en condiciones de emergencia. No había autorización para pintar sobre los muros, sin embargo, había un cierto laxismo de la autoridad, sobre todo en período electoral. Sin embargo, eran frecuentes las batallas campales entre partidarios de diversas agrupaciones y “mercenarios” contratados para realizar el trabajo de pintura electoral o pegoteo de afichaje. De ahí que la ejecución de la pintura debía ser rápida, bajo condiciones de cierta presión ambiental. Por esta razón, las pinturas

eran, principalmente, de letras de tamaño regular, que generalmente ocupaban la altura total del muro. En Chile, en esos años, existía un tipo de cierro modular de cemento, que formaba “paños” de 250 x 150 cms, entre cada poste ranurado de concreto. De este modo, el propietario de un sitio debía cerrar el límite de su propiedad, so pena de ser multado. En Santiago, había grandes extensiones de muro de este tipo. El cuadro de Balmes reproduce el tamaño aproximado de uno dos de estos “paños”. La frase No resulta ser, en este sentido, una cita del brigadismo duro, de emergencia, cuando las brigadas y los partidos que las sostenían tenían certeza de que la calle, como espacio político, no les pertenecía del todo. Una vez Salvador Allende en el gobierno, el laxismo policial fue mayor en relación a este tipo de actividades muralistas, llegando incluso a establecer zonas de pintura oficial, que eran reemplazadas cada cierto tiempo. Ya había más tiempo para ejecutar pinturas con introducción de elementos figurativos que las hicieron más ilusoriamente narrativas. Balmes insiste en este aspecto, por cuanto el letrismo duro de la fase anterior le parecía formal y políticamente más exacto, más directo, en la “dirección correcta”, que la abundancia de imaginería popular que comienza a poblar los murales. Dicha hueva imaginería tuvo dos fuentes; por un lado, artistas de diversa procedencia que proporcionaban diseños gráficos para las brigadas, o que realizaban “negociaciones” gráficas con el brigadismo que terminó imponiendo un estilo bastante particular y reconocible, o bien, traspaso directo a la muralidad de elementos gráficos de la imaginería comunicacional del gobierno de Allende. Uno de estos murales de “segunda época”, narrativos, de tiempo completo de ejecución, fue el que las BRP realizaron en los murallones del borde del río Mapocho, para saludar el cincuentenario del partido comunista. Se trató, sin duda, de una de las piezas mayores de este período de muralismo narrativo, que fuera borrado, por cierto, en los primeros días de la dictadura.

En el análisis que realiza sobre la pintura de Stella, Jean-Claude Lebensztejn plantea que la relación entre figura y fondo supone en términos generales, diferencias de cantidades; Es decir, de extensión y de recurrencia. Llamará, entonces, *unidades de figura* a aquellas *unidades de extensión* relativamente débiles y de recurrencia relativamente elevada, mientras que se designará como unidades de fondo, a aquellas unidades de extensión relativamente elevada y de recurrencia relativamente débil. De tal modo que dado el caso para cantidades iguales, o constantes, como Es el caso de algunas pinturas de Stella, si las cantidades toman la forma de bandas rectilíneas del mismo ancho, y de idéntico color, sin encaramarse unas con otras, lo que se obtiene Es una retensión de la relación figura y fondo. En este cuadro, entonces, la mitad izquierda acoge unidades de figura, mientras que la mitad segunda sostiene unidades de fondo.

En vez de retener la lógica del ilusionismo, Balmes trabajará para “retener la retención”, provocando corto-circuitos que impiden la disolución del espacio figurativo, pero que organizan conscientemente la amenaza de la disolución. Es bajo esta amenaza que afirma la unidad figurativa de la mitad izquierda del cuadro, donde la debilidad del negro que controla su expansión icónica mediante la mutilación de la empuñadura, en el lugar en que ésta pierde su nombre. Puedo decir que la empuñadura Es un calco de la zona de aprehensibilidad manual del arma y que bastaba con señalarla, a título de sostén de un apéndice gráfico que señala la zona de gatillamiento, bajo la cual se diseminan los vestigios de una escritura. ¿No se trata, acaso, de la zona de percusión de la imagen? Solo percuta lo que Es gatillado. En esta zona, la sub-unidad de figura intensifica la situación del palimpsesto, a título de confuso “pie de captura” de la imagen. Aquí, la trama narrativa del texto pictórico conduce hacia el afiche de 1971, donde bajo la zona del gatillo emergía la frase pintada “a la sedición”. En la pintura la frase ha sido borrada, para ser traspasada a otro formato, a otro soporte. Simplemente, el borroneo de la frase ha sido el efecto del traslado. Por lo demás, la figurabilidad de esta escritura encubierta, a la manera del “agente encubierto” que opera en terreno ocupado por el enemigo, permite la reconstrucción parcial del “mensaje”: unidad, ext... ¿Unidad? ¿Extremo? No hay cómo fijar un sentido explícito a estos vestigios de letra manuscrita. Pero, justamente, estos son los detalles que en la pintura de Balmes hacen sentido desde su propia insignificancia. Ciertamente, esta Es la zona de mayor expresividad gestual de la obra, aparte de la firma, en el extremo inferior derecho del cuadro.

¿Y si la firma de Balmes no fuera más que la condensación de los monogramas que se en-cubren en otra zona del mismo cuadro? El problema que se suscita consiste en que si la firma condensa, los monogramas expanden a tal punto la graffía que la remiten inevitablemente al universo del *grafitti*, introduciendo un “ilusionismo conceptual” en el cuadro, ya que opondría los monogramas a la firma del artista, del modo como se “opone” lo colectivo a lo personal, lo público a lo privado. En la pintura mural de las brigadas, no hay un autor individual; el autor es el colectivo de la brigada.

En 1971, la mención a la autorialidad colectiva adquiere una dimensión policíaca, puesto que señala, no una ausencia de autorialidad, sino un despojo de autorialidad por parte de la autoridad política general, que es quien define los límites de la acción de lo colectivo, como pantalla imaginaria en que se proyectan los “intereses del pueblo”. Balmes se escabulle de esta persecución ejercida en su propio frente, expandiendo la graficidad del apellido, para disimular su nombre entre los otros nombres encubiertos. En esto reside el poder de los monogramas encubiertos de Balmes, recuperados como “detalles triviales” que contienen la capacidad de

producir sentido con su propia insignificancia. ¿Y qué significa producir en su insignificancia, sino producirse como síntoma?

La firma y el monograma encubierto configuran sobrevivencias de un “antiguo estado social” de la pintura. Respecto de la pintura, anoto este “antiguo estado” retiniano que proviene de su primera edad como pintor. Entre *fantôme* y *symptome*, la noción de sobrevivencia adquiere el carácter de una expresión específica de la huella que remite a los vestigios no solo objetuales sino también comportamentales, llegando a designar tanto una *realidad negativa* (algo fuera de uso) como una *realidad enmascarada* (algo que persiste y da testimonio de un estado social desaparecido). En esa medida, lo que persiste como una manifestación pictórica de referentes perimidos: la existencia de la república española y de las armas que la acompañaban. La imagen del fusil mutilado corresponde a una tecnología militar decimonónica, pariente de la presencia de un arma similar en la ya famosa fotografía de Robert Capa, *Muerte de un miliciano*. El fusil que éste deja caer por el costado no es un arma para la guerra moderna. La imagen en la pintura señala la precariedad simbólica de quienes pudieron defender un adquirido social, con esas armas. La unidad de figura se desmarca del fondo; pero del fondo de la historia, como horizonte narrativo de una realidad espectral, en que el pasado se presenta como una tradición difusa,

Como un nudo de anacronismos. ¿Cuál es ese nudo en Balmes? Su impresionismo catalán arcaico, pero más que nada, el uso que él hace de la pintura de Pablo Burchard. Es ésta, la pintura que opera como complejo de tradición difusa que se conecta con la singularidad discursiva de una nueva necesidad representacional, que se verifica el desarrollo de la “pintura moderna”, en una Formación artística como la chilena.