

Emerio Darío
LUNAR

Juan Calzadilla

PRIMERA IMAGEN DE EMERIO DARIO LUNAR

HACE YA UNA DECADA que se produjo mi primer encuentro con Emerio Darío Lunar. Fue a comienzos de 1969. Carlos Contramaestre me había hablado de él, pero fue a través de Oscar González Bogen, prácticamente su descubridor, que pude ver, mientras yo residía en Maracaibo, sus primeras obras. En aquel momento el pintor exploraba sus dos grandes recursos figurativos: el retrato y el paisaje arquitectónico, en un ambientación interior, a manera de decorado metafísico. Salía de una oscura y solitaria lucha con la pintura que, más que descubrir, estaba inventando a medida que se entregaba al más obstinado aprendizaje mediante toda clase de copias y ejercicios. En su casa del caluroso barrio Las Cabillas, donde el sol golpeaba con no menos ardor que la lluvia, podía admirarse, de arriba a abajo, sellando materialmente las paredes, aquella colección de cromos que Lunar había estado haciendo, parsimoniosamente, siempre a partir de postales y reproducciones. Abundaban los paisajes: curiosamente un

tema que apenas si ha tratado como fondo de las figuras y nunca, por supuesto, del natural, ni siquiera en aquella época en que buscaba terriblemente, día y noche, una perfección que le obsedía como ninguna otra cosa.

Ya había pintado el retrato de Rómulo Gallegos y sus personajes: esa suerte de *kitsch* que en aquella época, mirándolo sobre los modestos muebles del recibo, despertó en mí cierta desconfianza. Era esa misma obra que Lunar nos mostró con orgullo y que causó admiración en la colectiva del Museo de Arte Contemporáneo, en 1977. Lunar se iniciaba con buen pie en el retrato. Había ejecutado sus primeros trabajos en este género y abandonado sus ejercicios de copias de cromos, que llenaban las paredes de su casa con un estremecido aire de pintor de domingo: el retrato de Paulo VI, con sus rojos y violetas desbordando el marco, y que Lunar copió de una portada de revista; el retrato de sus padres, donde inserta una primera convención fotográfica: la pose ingenuamente rebuscada de los personajes en el sofá, sintiéndose observados, trajeados para el acto.

Por entonces había hecho uno de sus mejores retratos: el de su madre, donde el color azul iba en búsqueda de una profunda experiencia simbólica. Aparecían los primeros símbolos de la escenografía arquitectónica. Las barandas de balaustres fáli-

cos, el cubo de la perspectiva renacentista, los morrillos de los pasamanos en el remate de las escaleras. Lunar comenzaba a abrir la puerta del espacio. Si descubría ya sus propios demonios en el rostro más o menos imposible de sus personajes, si ganaba la pelea del modelado sin tener que acudir a una gama muy variada de colores, ahora se preparaba para asaltar los campos misteriosos que se anunciaban detrás del personaje, al fondo del cuadro. Todo esto le había costado tres años de dura brega con la materia sorda de sus colores industriales, reducidos a tintas sobre una delgada tela de popelina que les devolvía una textura aterciopelada, fina y compacta, como una superficie estucada. La técnica era la misma de los últimos tiempos; Lunar empleaba un esmalte de cierta marca industrial, que rebajaba con trementina y echaba con pinceles apoyando la delgada tela sobre una plancha de madera incorporada, luego de terminada la obra, al bastidor. Había encontrado su propia técnica y la aplicaba con eficacia, demostrando, como Reverón en otra época, que para quien tiene algo que decir cualquier medio es válido y justificable; técnica original que respondía justamente a la pintura programada de Lunar, adecuándose a sus posibilidades y al tipo de ejecución laboriosa que le hacía invertir hasta quince días en uno de sus mejores cuadros; cada obra era



el aprendizaje de la siguiente. Pero realmente lo que descubrió a Lunar fue su participación en 1969 en el Salón D'Empaire, que se celebró ese año, por última vez, en los salones del Concejo Municipal de Maracaibo.

González Bogen estimuló al artista, animándole a enviar el cuadro que, en aquel momento, era el trabajo más importante realizado por Lunar. Dudo que se hayan pintado en este siglo, en Venezuela, muchos retratos como el del propio González Bogen, con el que Lunar participó en el Salón D'Empaire de 1969, y donde obtuviera el Premio de la Universidad del Zulia. Aquí la observación, que siempre falla en los retratos de Lunar, cede ante una intuición profunda de la psicología humana. Puede ser que, como lo advirtió el propio retratado, el personaje del cuadro no sea más que un doble del artista personificado en la obscura y enigmática (digna de un análisis freudiano) figura del cuadro. Esta intención psicológica no sólo es evidenciada por esa fisonomía cuyo aire grave y sombrío se internaliza en una expresión endemoniada, sino también por el audaz y brillante juego de los símbolos ambientales. La escalera de duros escalones anuncia ya el juego de los espacios falsos, de los pisos ciegos suspendidos, de las columnas huecas provistas de gradas, es decir, una existencia gratuita y afuncional del espacio arquitectónico.



Aún el interés principal era para Lunar la figura humana, es decir, el retrato que él seguía pintando por fotografías que hacía sacar al modelo. La figura llena materialmente el espacio, en primer plano, y la verticalidad de aquélla es una prueba de que su intención es rendir la imagen, acapararla en el plano bidimensional.

La importancia y hasta la primacía dada al paisaje arquitectónico es un hecho posterior. Nace de una mejor concentración en la técnica ilusionista, en el *trompe l'oeil* a que le conduce la técnica de representación que ha venido utilizando: degradación de valores para el modelado de volúmenes, contraposiciones tonales y disposición geométrica de los planos para la captación del espacio en profundidad, siguiendo el trazado de las líneas de fuga. El ambiente alcanzará así papel protagónico, dentro de un contexto psicológico, opresivo y a menudo espectacular. El hombre se va enrareciendo, petrificándose bajo la cáscara de su traje lívido, convirtiéndose en la mole de sí mismo, gesticulando fijamente, como los bronce de los monumentos de guerreros, oprimido a su vez por el silencio y desconectado del ambiente de la gran sala, donde ya no circula más que el vacío espeso de la nada.

TAMBIEN DE 1969 es el retrato de Francisco Hung que figuró en la exposición retrospectiva *Pintura zuliana en las colecciones de Maracaibo* (Casa de la cultura Andrés Eloy Blanco), celebrada ese mismo año. El retrato de Hung es uno de sus cuadros más extraños y su fuerza simbólica está dada en forma tan categórica que la relación de la figura con la arquitectura en un segundo plano resulta significativamente secundaria. Este retrato marcó un momento de sorprendente madurez. El interés está localizado aún en la figura en primer término, modelada (construida, por decirlo así) con una escala de grises que anuncia ya las pinturas blancas de años posteriores. Lunar ha dicho que los blancos plateados significan muerte y, por extensión, refieren a la eternidad. Esta será la vía de esa figuración de apariencia marmórea que caracterizó su producción madura entre 1972 y 1974. El retrato de Hung presiente y sirve de prólogo a su serie de pinturas arquitectónicas, de temas fantásticos, en los que el asunto no estará concentrado, como aquí, en el retrato fotográfico,



sino en la tensa asociación de las formas con un espacio de gran transparencia y profundidad. Las columnas cuadradas semejan un monumento funerario en el fondo de la composición. Pronto, en las obras siguientes, sobre el espacio murado, se abrirán los pórticos infinitos. Pero hay en el retrato de Hung un argumento sugerido por la imponente inclusión de un águila que se lanza en persecución de un asustado gorrión. El ave detenida en su vuelo adquiere la misma relevancia del retratado, pero su relación con éste, a quien su alarido deja impertérrito, alude sin duda a una visión onírica, a un producto de la fantasía del artista pensativo, espectralmente plasmado.

El símbolo del pájaro aparece en otros cuadros de Lunar. Las aves, que no alteran la meditación de Hung, introducen ese "detalle moderno" de que ha hablado Lunar al decir que él se había propuesto hacer una pintura que sólo se apartara de lo clásico por la inserción de una nota que alterase la lógica de la realidad. Elementos extraños, interpolaciones de sentido, por los cuales lo imaginario cobra apariencia material, se constituyen en clara connotación surrealista para expresar, por vía inconsciente, imágenes oníricas cuyo poder de revelación es tanto más evidente cuanto que resulta para el artista mismo demasiado inexplicable racionalmente. El pájaro vuelve a aparecer, curiosa-



mente, en una de las obras más significativas de Lunar y que data de 1974: el retrato de su padre Manuel. ¿Qué obsesión explica este culto irónico al busto y al monumento en cuyas formas el artista se empeña en involucrar a seres familiares que nada tienen que ver con la historia o la celebridad pública? Para Lunar los bustos conmemorativos se relacionan con el culto de la muerte; son, pues, proyecciones inconscientes de su espíritu atormentado por la obsesión del fin absoluto. Pero, en tanto que representaciones, estas figuras petrificadas, cuya animación contradice la dureza del material simulado, se tornan extremadamente vivas y su vitalidad alcanza la ironía y el humor de verse encarnadas bajo la forma más humana, como si constituyesen un recorte de esa vida que les presta el traje, el afeitado, los objetos totalmente ajenos a las convenciones de la representación estatuaria y que Lunar adopta en evidente flagración del ritual conmemorativo.

Parecería hacer burla de toda solemnidad iconográfica a tiempo que cae bajo la terrible fascinación de lo ceremonial, a cuyo juego tragicómico se entrega. Lunar se mueve siempre entre sentimientos opuestos, entre la afirmación y la negación, entre vida y muerte, entre sueño y realidad. Sus imágenes expresan un equilibrio que distorsiona la lógica de la que el artista quiere dar cuenta in-

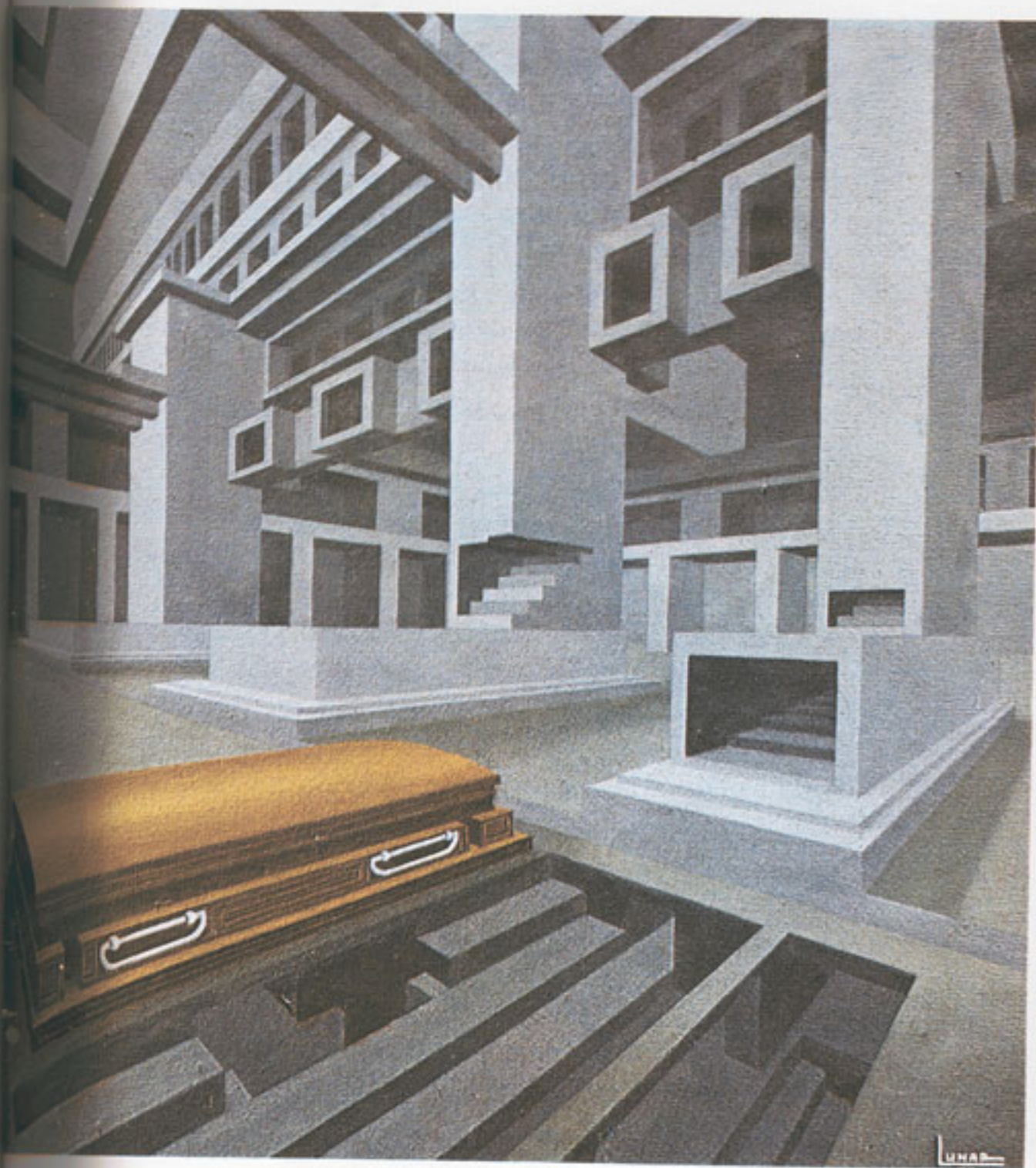


genuamente, mientras procede a dislocarla, atraído como está por el sentido misterioso que se oculta detrás de las apariencias. En el retrato de su padre, que se encuentra en el Museo de la Casa del Correo del Orinoco, en Ciudad Bolívar, vemos un gavilán que devora una rata sobre la cabeza del adusto anciano, cuya seriedad, del todo inflexible y sacralizada, contrasta ridículamente con ese detalle extraño y sin embargo esencial a la vida del cuadro: sus notas de color, azul y marrón, son, recurrentes al espacio cromático que animan; pero el pájaro significa transgresión de la formalidad de representar la existencia como el objeto escultórico que la hace eterna en la muerte, de acuerdo con la convención del rito funerario aceptado. El pájaro viola no sólo la norma, sino que se convierte en el "detalle perturbador" gracias al cual "lo clásico deviene moderno", proporcionando a la pintura sentidos subterráneos cuya explicación haría necesario el empleo del análisis freudiano, y ésta no es nuestra tarea.

La arquitectura sale de la escenografía en cuyo origen está el retratado. Lunar es un retratista hábil, minucioso, en quien el humor es factor tan importante como ese tono grandilocuente que él toma de las poses de los retratos fotográficos. Aquí volvemos a emparentarlo con una tradición muy rica de representantes populares que deben su arte



a la imitación ingenua de las calidades de la fotografía. Una vez instalado en el cuadro, el retrato de Lunar pasa a vivir de la ficción que le otorgan un atuendo mágico, encajes maravillosos, trajes de seda, rebuscada pose en el sillón de estilo irreconocible, pero en todo caso pomposo e inocente; y sobresaliendo de ese marco pretencioso, como única verdad, la psicología del personaje, la expresión bien captada del rostro, que Lunar persigue en él mismo y que, en su serena apariencia, ha extractado de alguna vieja fotografía en donde la figura debió posar llevando humildísimas ropas. Tan pronto ubica una dama de fin de siglo en un ambiente neoclásico, profundamente ambiguo, como trata los espacios virtuales de la arquitectura, transformada en objeto de investigación pictórica, con sus complejos puntos de vista y miles de planos entrecruzados. Aquí y allá emerge, en medio de la arquitectura, una figura fantástica y solitaria. Un monumento, un hombre y un niño se petrifican a la vista del espectador, para exhibir una marcialidad digna del realismo social. No se sabe por qué están allí, esculpidos en vida en piedra transparente, con sus ropas y zapatos, como calcados por un artista *pop*. Un gran féretro se apoya sobre las vigas de una platabanda rota que pone al descubierto un espacio, vacío, como una fosa abierta en el piso superior de una quinta. Hay



retratos en mármol sobre cuyas cabezas se han posado, con la misma imprudencia, un pájaro y una rata.

La reencarnación que implanta la forma marmórea atribuida a las obsesiones figurativas de Lunar, ya se trate de retratos familiares o de personajes imaginarios, reviste carácter de mito. La pintura de Lunar implicca una invención de lo cotidiano, cuya significación global se encuentra en la unidad de este universo fantástico que parece cerrarse sobre el reconocimiento de un espacio interior. Se puede decir que, como en el caso de Reverón, Lunar (que se le parece) es el cronista de un mundo imaginario que si se inspira en la realidad es sólo para sublimarla y superarla en un orden visionario que se da sus propias leyes y que, por lo tanto, se autonomiza. Esta aventura sigue una concatenación, una evolución que alcanza un registro bastante amplio de temas explícitos o implícitos de una iconografía que, aunque aclarada por sus símbolos, se revela, también como en el caso de Reverón, coherente con el *pathos* del artista.

De los primeros retratos psicológicos, como los de González Bogen y Hung, donde Lunar se ha visto a sí mismo en el espejo de la locura, retratos exentos y globales, pasamos a las series marmóreas, donde los bustos fijan la constante contradicción entre vida y muerte y el tránsito de la muerte a la

resurrección; aquí el erotismo, presente en casi toda su obra, se manifiesta igualmente con un carácter fantasmagórico. Si los retratos constituyen en un primer momento la plana escolar que le permitía al artista progresar en su escritura, exactamente como el niño que debe inventar el lenguaje mientras juega, la opción a que ellos nos conducen, por interiorización en la naturaleza de los elementos de la pintura misma, viene a ser el misterio de las formas que dan acceso a un universo mítico.

La morfología erótica está más emparentada con los modelos renacentistas y barrocos en que Lunar se ha inspirado, pero que, de ningún modo, él copia. Sencillamente establece con aquéllos una relación paradigmática en el sentido de que se propone igual grado de naturalismo, concediendo autoridad y prestigio a un mundo idealizado, que él restituye al universo de la imagen clásica; pero es un despliegue facetado de la voluntad de simbolizar lo cotidiano, de ningún modo de representar los modelos antiguos. Lunar es un inventor.

EL UNICO VINCULO real de la pintura de Lunar con alguna forma de tradición nos remite al arte popular. En la región occidental donde él vive, todavía es posible encontrar manifestaciones muy marginales de una cultura *naïve* de la que derivan expresiones como el muralismo de bares y el retrato por calco fotográfico, que aún hallan esporádicos representantes del género.

A lo largo de la Carretera Panamericana, que moviliza grandes contingentes humanos al este y al sur del Lago de Maracaibo, se ha desplazado una corriente migratoria en la que el artista popular vino a llenar el oficio de decorador y pintor de letras. Este elemento humano, de profesión insegura y que constituye un miembro flotante de una inmensa población tribal, se desempeña ocasionalmente como muralista y es corriente que sea, por oficio, pintor de brocha gorda. Escuela de decoradores populares que cultiva el letrismo conforme a las necesidades publicitarias del siempre improvisado y portátil comercio de las márgenes de la carretera. El pintor y artesano

popular también se ha establecido en las ciudades populosas, como Cabimas. La emigración colombiana ha contribuido a enriquecer este tipo de cultura popular cuyas raíces habría que buscar en la imaginería del siglo XIX.

No es por coincidencia que, tal como se lo contó a Oscar González Bogen, Emerio Darío Lunar comenzara su carrera como letrero. El dijo que "anteriormente yo trabajaba haciendo letras y así, por intermedio de la letra, me fui familiarizando con la pintura". Por "hacer letras" se entiende pintura de anuncios comerciales. Muchos artistas, para ganarse la vida ante la pérdida de mercado en su trabajo de muralistas, ya que en este campo -el muralismo- se veían limitados a la decoración de botiquines y restaurantes, a lo largo de los puntos poblados y encrucijadas, terminaron dedicándose a este tipo de diseño popular. Emerio Darío Lunar no ha sido explícito a este respecto, pero es evidente, de algún modo, la conexión que existe -y que incluso se da inconscientemente- entre la tradición de los decoradores populares -que en otra época creara el gran arte de la pintura de zaguanes- y sus comienzos como pintor, a partir del momento en que absorbe esa tradición a través de su trabajo de letrero.

De ningún modo sugiero como un hecho lo que sólo asomo como posibilidad de explicación. Pero

la presencia en Cabimas de otros artistas de formación popular, como es el caso de Pedro Manuel Oporto, explica la persistencia de un estilo, de toda una concepción artística, que arraiga aún en ciertas colectividades marginales. Lunar sublima esa tradición que está presente de algún modo en su obra, aun cuando los vínculos aparentes con ella queden rotos o permanezcan -por voluntad expresa del artista- en el mayor misterio.

En su caso, no creo que la formación técnica pueda limitarse al esfuerzo de la autodisciplina cuyo origen se encuentra en el trabajo cotidiano: "Mi pintura se debe más que todo a la constancia, al trabajo, y precisamente de allí viene mi formación". No es suficiente, por tanto, la formación que él ha extraído someramente de las reproducciones de cuadros de clásicos para explicar ese gusto escenográfico que caracteriza a la pintura arquitectónica de Lunar.

¿Hubo algún maestro, aparte de él mismo, que transmitiera al artista esa preceptiva de los telones de boca y de los decorados de fotógrafos, que reiteran en su obra misma los rasgos que la emparentan directamente con la pintura popular?

En todo caso, si algo ha llamado la atención en la obra de Lunar, es la cultura de estereotipos referentes al espacio anecdótico. Es cierto, los elementos de su ambientación son perfectamente anacró-

nicos, y Lunar lo sabe. Ellos nos remiten al ambiente de los años 20 y 30, tal como puede verse en viejas postales fotográficas. Expresan la nostalgia del pintor por un pasado cuya asunción no se da en el pintor de modo consciente. Sus retratos están pintados sobre los falsos telones de fotografías, con su torpe y sofisticado paisaje de fondo, perfectamente diferenciado y recortado, enmarcando un ámbito edénico. Es un paisaje idílico, con lagos y jardines que la perspectiva de una ventana o balcón nos descubre tras un aparatoso y, casi siempre, cursi diván. Este espacio constituye un elemento del decorado ambiental en cuyo primer término, impenetrable y fija, emerge la figura del personaje, bien modelada y separada paradójicamente del contexto.

Así pues, a primera vista puede encontrarse un parentesco muy evidente entre los pintores populares que siguen utilizando estereotipos figurativos de hace unas cuantas décadas, y cuyas imágenes se integraban en determinado momento a las funciones de la decoración de bares y casas, y la obra de este artista solitario que dice haber aprendido sólo de sí mismo y que, mientras ensaya descubrir las leyes de la perspectiva áurea, se niega irrefutablemente a emplear la pintura al óleo o el caballete tradicional.

la presencia en Cabimas de otros artistas de formación popular, como es el caso de Pedro Manuel Oporto, explica la persistencia de un estilo, de toda una concepción artística, que arraiga aún en ciertas colectividades marginales. Lunar sublima esa tradición que está presente de algún modo en su obra, aun cuando los vínculos aparentes con ella queden rotos o permanezcan -por voluntad expresa del artista- en el mayor misterio.

En su caso, no creo que la formación técnica pueda limitarse al esfuerzo de la autodisciplina cuyo origen se encuentra en el trabajo cotidiano: "Mi pintura se debe más que todo a la constancia, al trabajo, y precisamente de allí viene mi formación". No es suficiente, por tanto, la formación que él ha extraído someramente de las reproducciones de cuadros de clásicos para explicar ese gusto escenográfico que caracteriza a la pintura arquitectónica de Lunar.

¿Hubo algún maestro, aparte de él mismo, que transmitiera al artista esa preceptiva de los telones de boca y de los decorados de fotógrafos, que reiteran en su obra misma los rasgos que la emparentan directamente con la pintura popular?

En todo caso, si algo ha llamado la atención en la obra de Lunar, es la cultura de estereotipos referentes al espacio anecdótico. Es cierto, los elementos de su ambientación son perfectamente anacró-

nicos, y Lunar lo sabe. Ellos nos remiten al ambiente de los años 20 y 30, tal como puede verse en viejas postales fotográficas. Expresan la nostalgia del pintor por un pasado cuya asunción no se da en el pintor de modo consciente. Sus retratos están pintados sobre los falsos telones de fotografías, con su torpe y sofisticado paisaje de fondo, perfectamente diferenciado y recortado, enmarcando un ámbito edénico. Es un paisaje idílico, con lagos y jardines que la perspectiva de una ventana o balcón nos descubre tras un aparatoso y, casi siempre, cursi diván. Este espacio constituye un elemento del decorado ambiental en cuyo primer término, impenetrable y fija, emerge la figura del personaje, bien modelada y separada paradójicamente del contexto.

Así pues, a primera vista puede encontrarse un parentesco muy evidente entre los pintores populares que siguen utilizando estereotipos figurativos de hace unas cuantas décadas, y cuyas imágenes se integraban en determinado momento a las funciones de la decoración de bares y casas, y la obra de este artista solitario que dice haber aprendido sólo de sí mismo y que, mientras ensaya descubrir las leyes de la perspectiva áurea, se niega irrefutablemente a emplear la pintura al óleo o el caballete tradicional.



LA OBRA de Emerio Darío partió, como he dicho, de supuestos claramente convencionales: el retrato popular hecho según una fotografía. Pintura que consagra y sublima los rasgos arcaicos de un estilo que derivó de la imitación fotográfica y que no sólo afectó a nuestros pintores populares, sino también a los que tenían formación académica.

Estos arcaísmos, referidos a la concepción del detalle y de la totalidad, tienen como origen la creencia de que un retrato es una forma de perpetuar la figura embellecida del modelo. Por tanto, capta un momento de plenitud de la existencia idealizada. El retrato popular es una derivación del culto de los muertos. Retratística marginal que se propagó siempre a través de la copia, que era practicada por maestros que no habían recibido clases y trabajaban imaginativamente, sin recurrir jamás al natural, y que adoptó, por otra parte, desde un comienzo, el uso de la cortina decorada que habían introducido los primeros fotógrafos, para amenizar la siempre rígida pose del modelo en el taller.

Como en los murales de las casas pompeyanas, que solían superponer una vista imaginaria de la naturaleza, la ciudad o el valle, al limitado marco de una estrecha pared de habitación, la cortina decorada (a menudo con un paisaje hiperbóreo, pero en todo caso truculento y cursi) reivindicó el derecho a la fantasía que sublimaba el mundo chato y mezquino de lo cotidiano, de esa realidad precaria en que vivían los personajes que, para animar aquellas ingenuas escenografías, sacaban a relucir sus mejores galas. El fotógrafo, fue con frecuencia pintor *naif* y decorador de brocha gorda, y de tal modo se trocaban las funciones que el telón decorado sirvió de lugar de coincidencia y encuentro de oficios iconográficos que, como los del pintor y el fotógrafo, habían tenido orígenes tan diferentes!

Pero el telón decorado es una parte del juego de la representación. La otra son las convenciones mismas del retrato, que Lunar retoma y supera. A lo largo de todo su trabajo, la temática del retrato es constante. Ya lo hemos visto, sobre todo entre 1969 y 1972, un período figurativo muy fértil en su producción, cuando realizó casi todos los buenos retratos familiares y los de los pintores que conocemos. A estos últimos hay que añadir el de Oswaldo Vigas, pintado también según una fotografía. El retrato de la madre de González Bogen,



que data de 1970, constituye con el de Manuel Lunar, el de Hung y el de González Bogen, los más significativos de su carrera en este género difícil.

Pero cuando no son personas amigas las que le posan, Lunar aborda la invención de tipos humanos en los que se mezclan los rasgos criollos y, por decirlo así, los elementos egregios y apolíneos que le dan a su obra un marcado carácter estatuario. Especialmente en el tratamiento de la figura femenina, que obsede de manera especial al pintor. En este último caso, se trata evidentemente de figuras inventadas, que pasan al campo de las elaboraciones míticas. Aun con más razón tratándose de mujeres, Lunar acepta los arcaísmos propios de la tradición del retrato popular, en donde se aprecia que la evolución de las convenciones permanece rezagada con respecto al tiempo, al punto de reflejar, desde el punto de vista anímico, una gran nostalgia por los tiempos en que se originaron esas convenciones: los años 20 y 30. El atuendo de los personajes, siempre peripuesto, corresponde a la imagen conocida que de las costumbres y vestimentas ha podido llegarnos a través de la ilustración, el cine y las postales, sin duda otros nutrientes de las fantasías poéticas de Emerio Darío Lunar.

LA CIUDAD DE LOS FANTASMAS REALES:
UNA ARQUITECTURA LLAMADA LUNAR

EN UN PAIS SIN existencia propia, Cabimas es modelo de ciudad provisional. Nacida sin límites ni raíces, con largas calles, que están hechas sólo para el tránsito de vehículos, como Caracas misma, Cabimas ha crecido sobre una gran mancha de aceite. La arquitectura -si así puede llamarse- conserva ese aspecto improvisado de ciudad de filme de *western*, con sus muros de mazonite y cartón, perfectamente portátiles, que viven en mudanza a lo largo de los espacios suburbanos, por donde comienza a huir el progreso. Los galpones han quedado allí, entre los manglares que horadan los locales de las escuelas vacías, confiadas al silencio. Ciudad grande, sin aceras, cuya miseria subrayan los ocho meses de invierno que convierten sus calles en pantanos y los pantanos en criaderos de larvas. Ciudad con casas que caricaturizan sin orden alguno, y sin llegar a imitarlas, las viejas fachadas de la arquitectura popular que da carácter a Maracaibo y a La Rita. De esa miseria chata, cuya grandeza croa con los sapos a la altura

del Lago, ha sacado Emerio Darío Lunar el espejo de una suntuosidad inversa. Escenario portentoso como una ruina greco-romana, que si existe en su pintura es porque se origina en lo que la realidad le niega al pintor para que éste tenga que inventarlo sin verse obligado a reproducir nada. ¿Pero acaso Cabimas no se encuentra identificada en el falso renacentismo de este pintor? Cuando se le pregunta a Lunar sobre la relación de su obra -o, mejor aún, del paisaje arquitectónico de sus cuadros- con la ciudad donde él vive, responde elusivamente: "Cabimas no existe". O se limita a decir: "El sol de Cabimas está en otra parte". Confiesa que la ciudad, tomada como ha sido por la improvisación del régimen de propiedad horizontal, se ha afeado en los últimos años, condenando a los pobladores a vivir en pequeños alojamientos. Considera que su pintura arquitectónica es una respuesta a la fiebre de construcción de viviendas que se aplica indiscriminadamente a destruir el paisaje. Pero cuando Lunar descubrió la arquitectura, cuando despertó en él ese instinto constructivista, Cabimas continuaba siendo una ciudad destartalada, habitada por grandes charcos rodeados de corrales y construcciones baratas, a la orilla de calles que continuaban siendo carreteras, donde faltaba todo signo de contacto humano. Su obra se inspiraba en reproducciones de obras anti-

guas y en ella, por lo tanto, se hacía abstracción del paisaje zuliano, pues, como es sabido, Lunar nunca ha pintado del natural.

De tal modo que él siempre experimentó rechazo ante el medio urbano, ya de por sí afeado por toda clase de mixtificaciones, y siempre abrigó un sentimiento negativo frente a una imagen de la realidad que su concepción técnica le impedía pintar de la única forma que él podía hacer un paisaje: inventándolo, transgrediendo todo naturalismo. Su relación con el paisaje real ha sido conflictiva.

Podría decirse que es una relación antinatural, violatoria, que posibilita la traslación del dato sensible a una dimensión imaginaria en la cual queda sublimado el conflicto inicial con el medio. En oposición al paisaje caótico de Cabimas, Lunar crea un paraje antípoda, caracterizado por su orden egregio, por su exactitud metafórica, por la justa adecuación a un ideal sublime en el que las representaciones humanas adquieren presencia marmórea y, por consiguiente, eterna. "El color amarillo representa la vida y el blanco plateado es la muerte". Contra el caos, el orden; contra la realidad, la nostalgia; contra el conflicto interno, la claridad de las ordenaciones espaciales de la arquitectura interior, cuya grandeza hiperbórea resume todas las carencias y suprime la contradic-

ción. La caducidad, lo cotidiano en devenir, la sucia promiscuidad de los espacios elocuentes, el abigarramiento obsoleto de lo que se hunde en la miseria banal y que comporta enfrentar a la vida como única alternativa, quedan superados en la inmovilidad de esta escenografía absoluta cuya serenidad alcanza el aire enrarecido de las tumbas, pero que, ante todo, expresa una poética del orden. En esa diversidad de elementos artificiales que peripone a la arquitectura una invención loca, colectiva, antinatural, llena de poesía y absurdo, tal como la que es aplicada a diario al urbanismo de Cabimas, encuentra Lunar, posiblemente, las reglas del juego de su imaginación de arquitecto vicioso.

Este paisaje hipotético y congelado, que en la pintura de Lunar reclama para sí habitantes desahuciables que se le parecen, que surgen de él como la ruina greco-romana de una solitaria playa oceánica, es la otra cara de Cabimas, de la que se constituye en contrapartida por sublimación de todo cuanto es sentido por el artista como pesadilla. La pesadilla del sol achicharrante sobre los techos baldados de zinc, la pesadilla del fango de las avenidas y de la larga provisionalidad de las fachadas de latón y cartón-piedra, la pesadilla miserable de un ámbito rectilíneo donde a la mirada sólo le está permitido reptar, sin jamás levantar



vuelo. La pesadilla del transporte pesado y de la hilera de vallas de anuncios convertidos en fábricas de polvo. El paisaje cerrado, casi irrespirable pero infinitamente preciso, subdividido y sucesivo, el paisaje interno, es la opción de Lunar frente a una realidad siempre expuesta a la intemperie, que vive al aire libre, que se derrocha a manos llenas sobre una dilatada llanura, pródiga de formas y colores. El paisaje de Lunar es el sueño de un geómetra, es el recinto subterráneo construido debajo de un desierto del que sólo se ha oído hablar y que conserva no obstante el brillo cegador de un espejo distante.

Arquitectura absolutamente gratuita y pródiga de elementos feéricos, sustanciales y ambiguos como un espejismo que, en todo caso, se corresponde con Cabimas como el sello a la cara de una moneda. Con respecto a Cabimas, el paisaje de Lunar es su raíz más oculta, el lado sano de una conciencia enferma.

El telón de boca, la cortina del fotógrafo, tras la que se simulaba la falsa perspectiva de un paisaje que Lunar retoma, el mural de botiquín y los zaguanes decorados, lo mismo que la policromía caligrafiada sobre las fachadas de las casas de la región, no le son referencias extrañas, sino expedientes de fuerza y experiencias de que se nutre una pintura que sabe dar a todo recurso esceno-

gráfico, inventado o tomado inconscientemente del arte popular, un poder de clarividencia que sólo encontramos en los momentos más brillantes de la tradición surrealista.

*ENTANTO QUE SURREALISTA LUNAR
NO ES UN SURREALISTA*

MAS DE UNA VEZ se ha evocado el nombre de los surrealistas Magritte y Delvaux ante los cuadros de Lunar. Sin duda que clasificarlo como surrealista es un acto tan gratuito como identificarlo con los pintores *naifs*. Nada más descabellado. Lunar está lejos del deliberado propósito de utilizar el sistema de asociación de imágenes que ha hecho de la pintura surrealista, en más de un caso, un parte brillante pero académico de la realidad. No discuto de ningún modo un parentesco entre estos visionarios del espacio metafísico, y si algún artista se aproxima en nuestras tierras a Magritte, ése es Lunar.

Sin embargo, ¿hasta dónde el impulso de la escritura del inconsciente, transcrita al cuadro, no resulta en los surrealistas ortodoxos, en Salvador Dalí por ejemplo, una operación bastante sujeta al control de la razón? ¿Hasta dónde el carácter surrealista de esas imágenes, en apariencia inmersas en el delirio o el sueño, no se da fundamentalmente en la elección de símbolos tratados con las técnicas de la pintura figurativa que nos vienen de la tradición renacentista?... Lunar no había visto obras de los pintores surrealistas cuando ejecutaba sus grandes torsos clásicos de los años 70 y 71, cuando realzaba el espacio silenciosamente sonoro, como el cristal que envuelve a los personajes de sus arquitecturas fantásticas. Es probable que no las hubiera entendido y, aun más, ni siquiera le interesaban. El tenía por modelos de sus indagaciones a pintores del barroco italiano, no conocía a Héctor Poleo e ignoraba todo lo que ha dicho la literatura surrealista sobre la pintura. Rechazaba el arte moderno, dentro del cual -y aun más tratándose de la pintura abstracta- no se encuentra vínculo o punto de enlace alguno que no nazca de la resistencia que, como pintor, él ofrece a todo intento de anexar su obra al arte contemporáneo. Pero lo que importa reconocer es la naturaleza de las asociaciones fantásticas que permiten vincular a Lunar con un surrealismo nada ortodoxo y, sin

embargo, de una legitimidad que sobrepasa todo intento de explicarlo. El absurdo en Lunar nace del absurdo mismo; es una situación que no está pensada ni calculada de antemano y que, por tanto, no nos remite a una asociación deliberada de imágenes distantes que al reunirse violan la lógica de los acercamientos. Estas aproximaciones de sentido, como las que se producen entre un torso vivo, una armadura y una víbora, asociados a una maternidad, traspasan los límites de las probabilidades del azar objetivo y el azar automático. Se diría que la noción que comunican los cuadros de Lunar es el suspenso y la expectación de un horror siempre anunciado, que se impone como acto necesario. Sus cuadros son anécdotas veladas de un espacio asentado y pleno donde lo fantástico se cumple en la imaginación del público. Sus temas indican una acción, una anécdota subterránea cuya lectura se nos deja a la entera libertad de crearla. Nada sabemos realmente acerca de lo que está ocurriendo, sino porque se nos anuncia su misterio que otra vez vuelve a ocultarse. ¿Adónde conducen las escaleras internas de las gruesas columnas cuadradas, aptas únicamente para soportar la nada? ¿Por qué esas gradas no están en su sitio, claramente ubicadas en un ámbito monumental poblado ahora por elementos caprichosamente entretejidos, que no justifican sus funcio-



nes, a menudo pesados, marciales, inútiles, como las decoraciones del estilo nuevorroquista? Esta escena vacía, donde un tigre se ha subido a una ménsula prominente, ¿dice algo acerca de los moradores del palacio, acerca de la absoluta gratificación escenográfica? ¿Y qué tiene que ver el torso naturalista del muchacho que emerge sobre una loza y que, evidentemente, es el trozo vivo de una estatua despabilada? Y que parece ser también una tumba en vida. ¿Por qué tanta nostalgia de lo que se esconde detrás de los muros fríamente palpitantes, y de lo cual la tensa geografía de la arquitectura distendida es sólo un mórbido presagio?

La anécdota es así, pues, una acción que se da por omisión de lo que parece simbolizar y cuya ambigüedad genera interrogantes ante los cuales se alza siempre una boca cerrada. Un significado tan ciego como los espacios abiertos hacia su clausura material, hacia la cerrazón en cautiverio de los rincones muertos; el significado es siempre inminente, como el universo seguro y a la vez falso, tornadizo y cambiante, repleto de sentidos que se alejan vertiginosamente del espectador hacia la soledad de los muros. El absurdo está visto por dentro, sus lados materializan la forma interior de una cápsula en la que continuamos encerrados, como en una mala conciencia. El absurdo de

Lunar legitima las armas de la locura, confiriéndoles el don de no hablar más que a través de símbolos oscuros.

DONDE INCLUIR la obra de Emerio Darío Lunar? ¿En qué corriente, en qué búsqueda, movimiento o estilo? ¿Pintor excéntrico, como quería Lourdes Blanco, es decir, sin tradición? ¿Surrealista marginal? ¿Pintor *naïf*? ¿Figurativo del arte popular? ¿Intuitivo genial? Es evidente que todas estas nociones y categorías le tocan e involucran, pero sin que ninguna de ellas alcance por sí sola a definirlo. Lunar las resume a todas y, en cierto modo, al ignorarlas, niega el axioma de que un artista contemporáneo debe ser un hombre culto, profundamente informado y consciente de la situación del arte actual. Lunar nos inserta en una situación que se da en su propia obra con referencia a ella misma, a partir de cero, y donde las influencias obran inconscientemente. La fuerza de convencimiento de su pintura nace de ella misma por omisión de toda la cultura plástica que Lunar se propuso descubrir y que, de paso, al

realizar su obra, termina borrando para sumirnos nuevamente, una vez que hemos visto su obra, en la mayor ignorancia. Su poder de asociación de imágenes no nos remite, como sucede en la gran mayoría de artistas figurativos, a los estilos conocidos, a la tradición de los movimientos pictóricos, desde el Impresionismo hasta hoy. No. En Lunar, la invención se transforma en universo paralelo, que hace de la imaginación un tema recurrente y absoluto, que empieza y termina en el orden que se ha dado a sí mismo. Si inventa la pintura es porque, a través de la única opción que le resulta válida y necesaria, es decir, el delirio, ha sido capaz de inventar su mundo, allí donde las visiones de una imagen absurda e intransferible, pero en todo caso llena de sentidos terribles y profundos, de un carácter profético, se reducen en última instancia al mito de sí mismo.











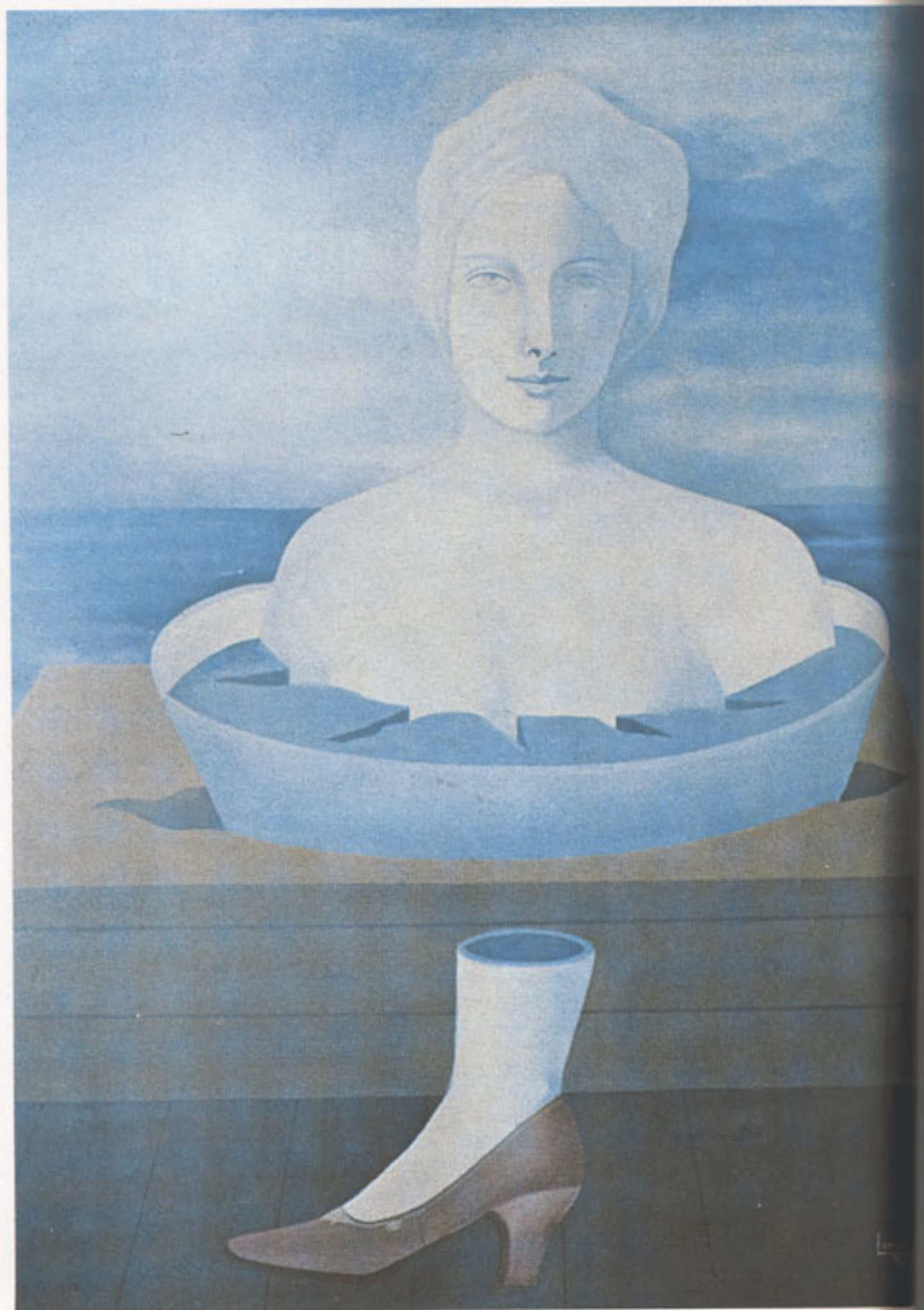


















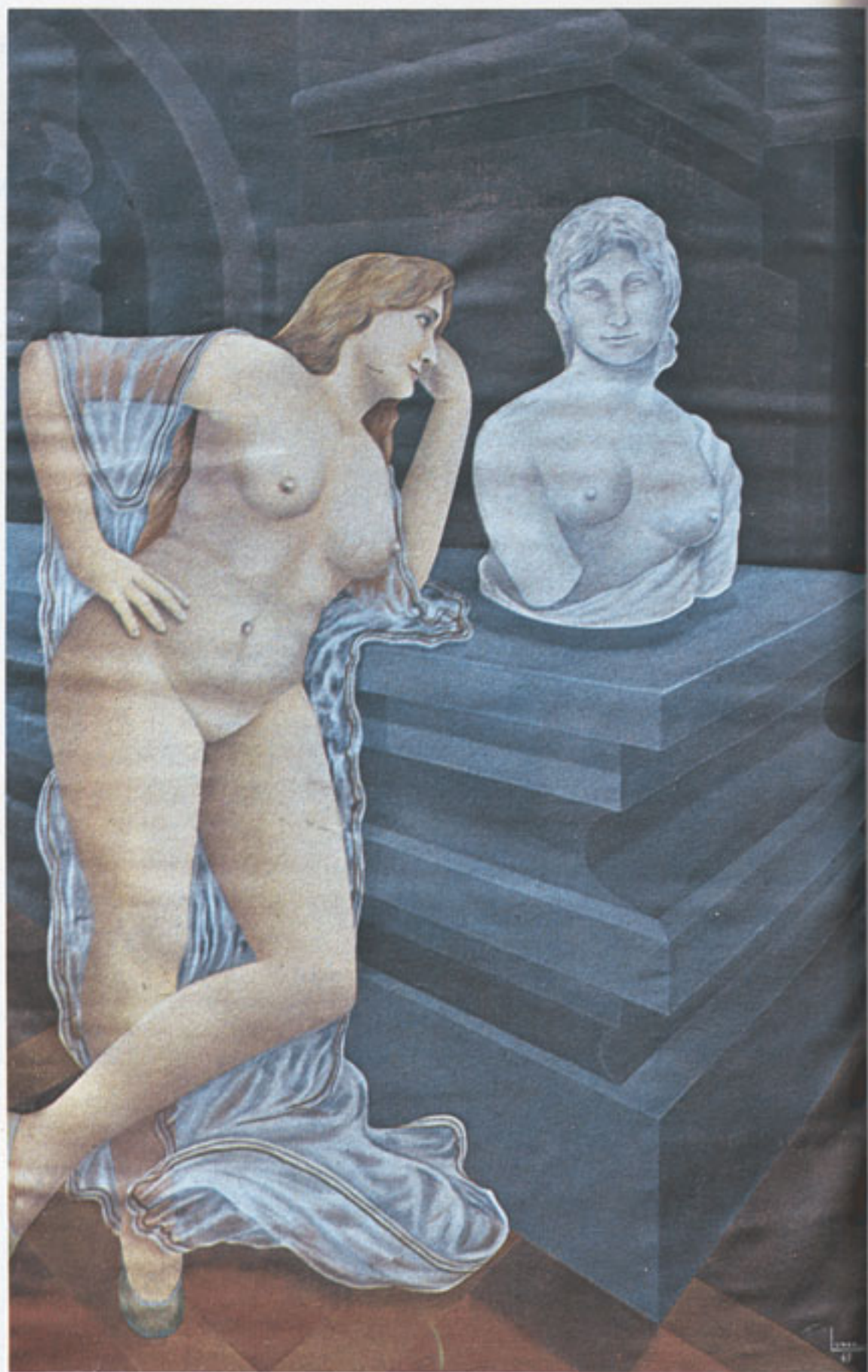
LEWIS
97





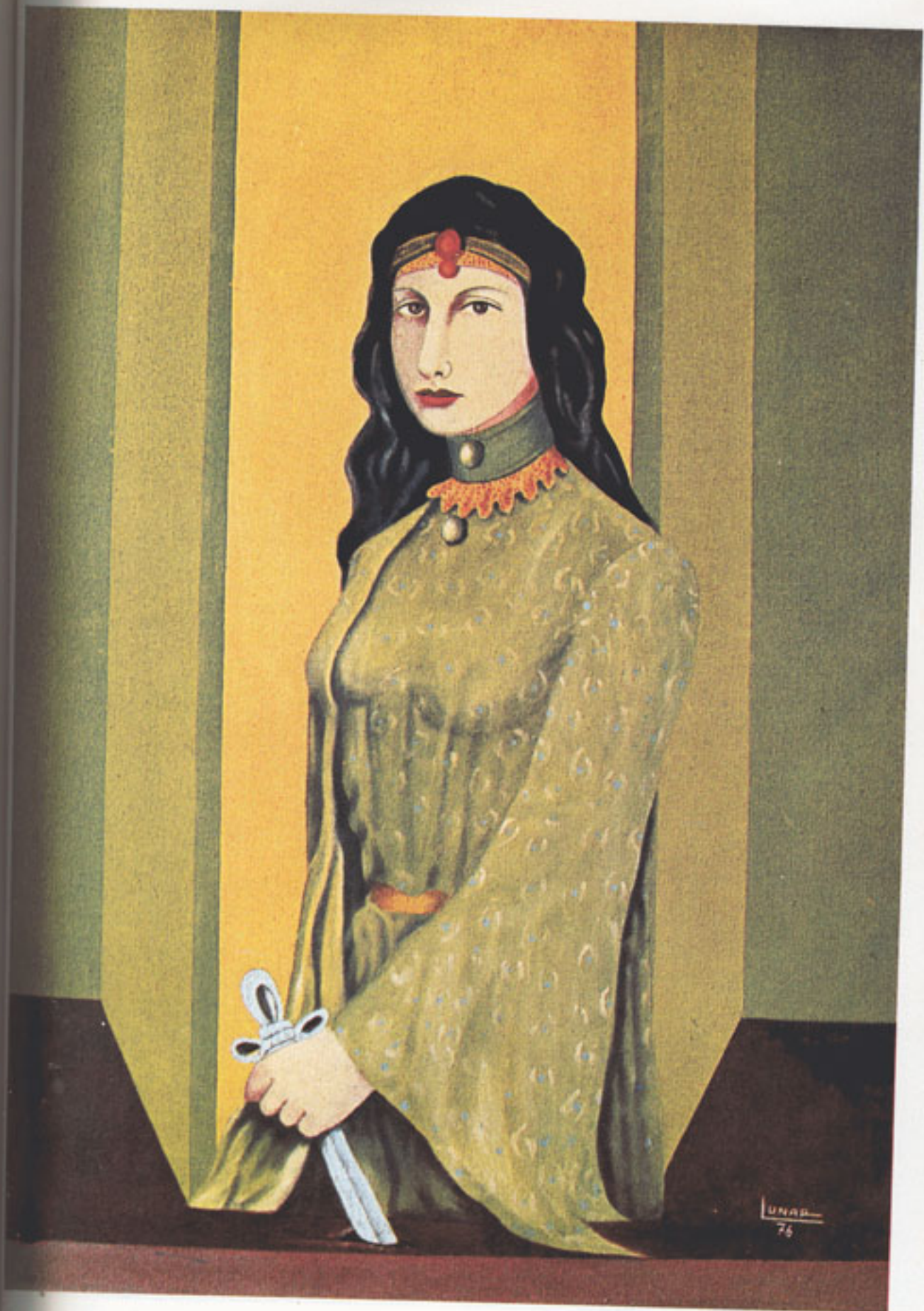




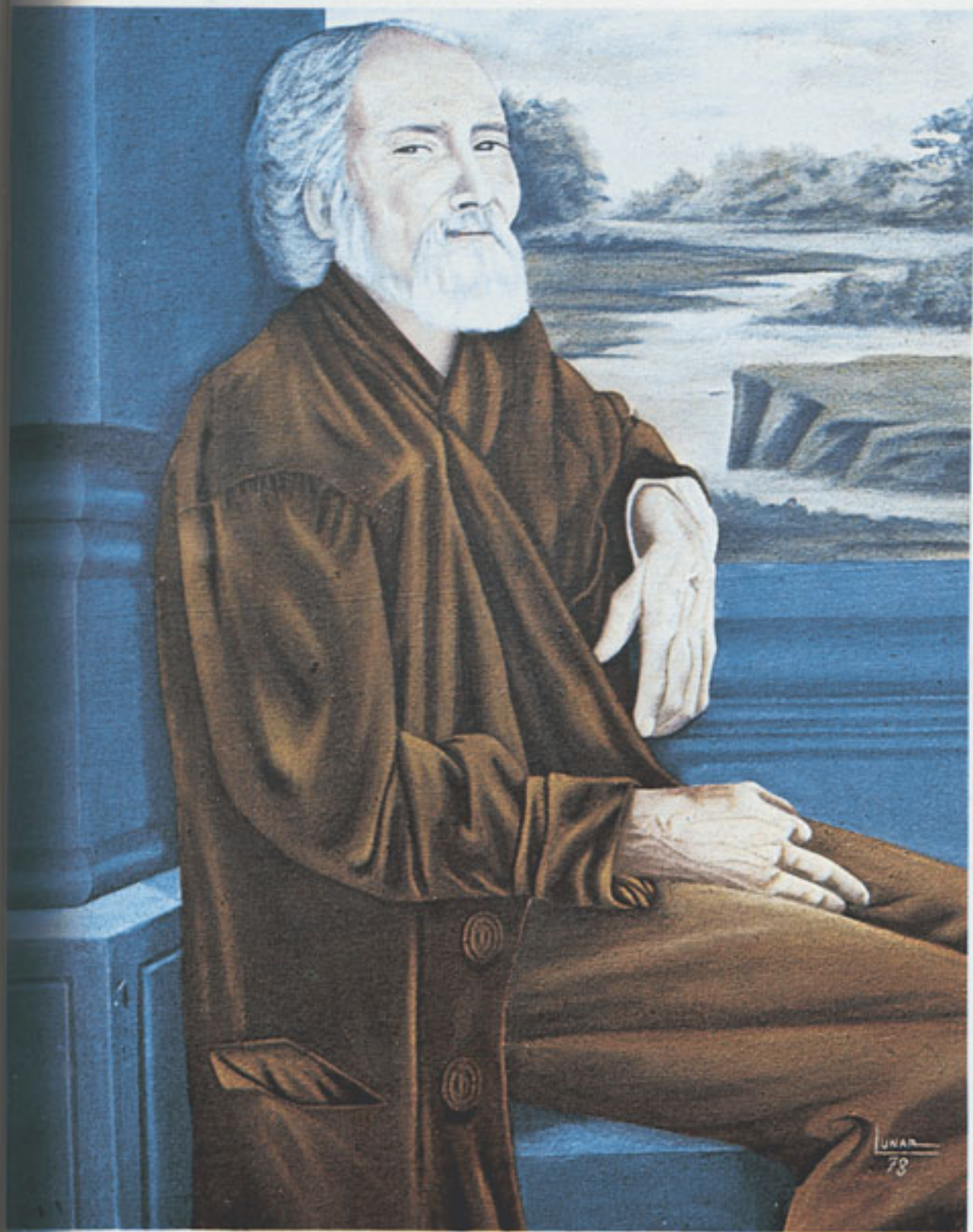






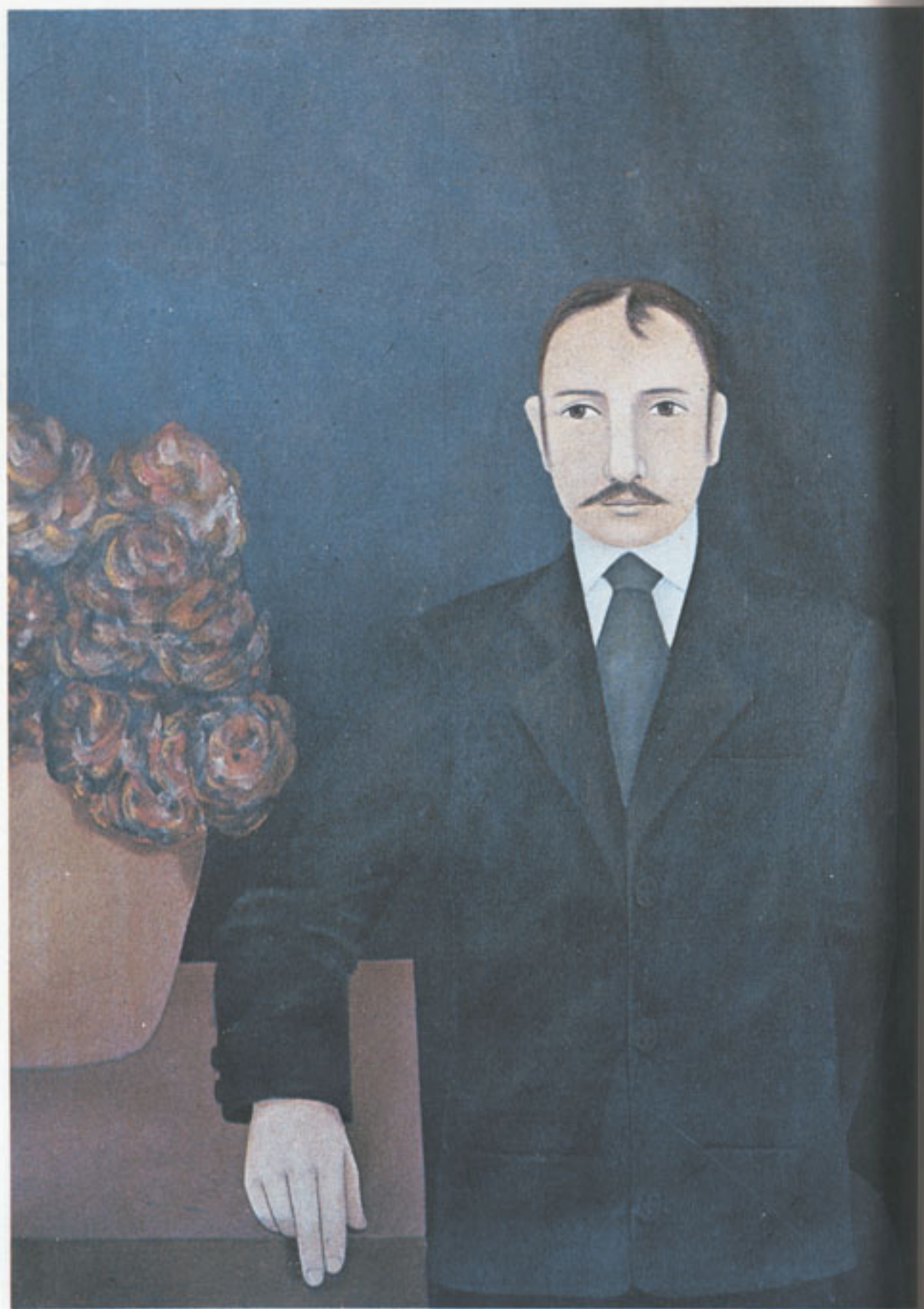


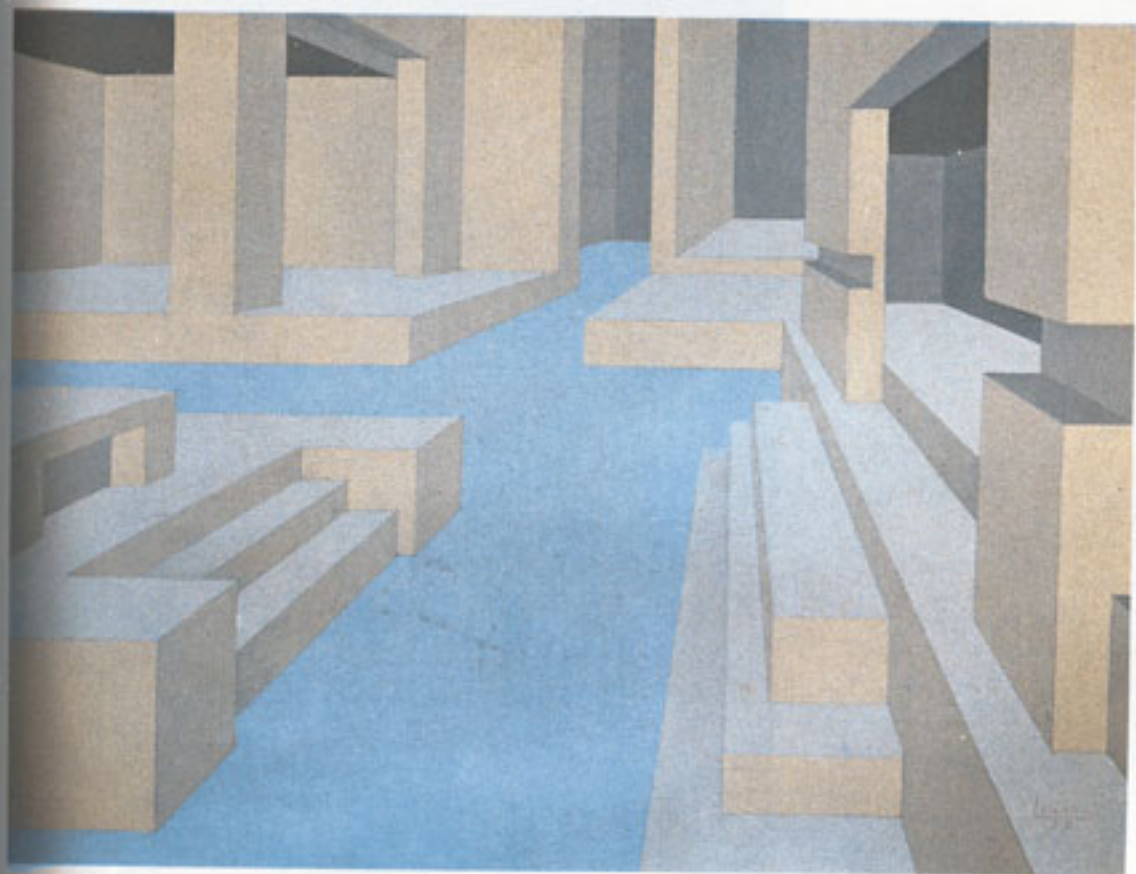
















LUNA
33









LUNAR
77