

JULIO ESCÁMEZ

EN LA PINACOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

EDUARDO MEISSNER GREBE*

La fenomenología de la imagen nos pide que activemos la participación en la imaginación creadora. Dado que la finalidad de toda fenomenología consiste en traer al presente la toma de conciencia, en un tiempo de extrema tensión, deberemos coincidir que no existe, en lo que se refiere a los caracteres de esta imaginación, una fenomenología de la pasividad.

GASTÓN BACHELARD, *La poética de la ensoñación*.

LA MONUMENTAL muestra de pinturas, dibujos y grabados expuestos recientemente en las salas de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción presenta al público una colección significativa de su extensa e intensa labor creativa de los últimos años.

Este artista originario de las tierras aledañas al río Bío-Bío, de padre de raigambres españolas y madre chilena, uniría genética, existencial y socialmente las dos vertientes, hispana y americana del sur, de nuestra particular antropología cultural latinoamericana.

Escámez representa, sin duda, un ejemplo paradigmático del quehacer plástico esencial americano, afincado en las exigencias más que imperativas de un *genius locchi* necesario, abierto siempre a las solicitudes de un *Zeitgeist* insoslayable.

Su producción plástica abarca las formas de expresión más diversas, las técnicas más heterogéneas, que se extienden en fértil abanico desde dibujos a pluma y pincel, hasta los paneles mayores de una pintura mural de gran formato.

*Artista plástico, escritor. Profesor de Estética en el Departamento de Arte de la Universidad de Concepción.

Pertenece, sin duda, a la escasa categoría de artistas del más amplio registro, del dominio cabal de las más importantes posibilidades del oficio, un artista, en suma, proyectado a la totalidad de los medios de expresión y significación, al servicio de sus afanes creativos.

Su presencia en nuestro ámbito pencopolitano significó la aparición de una perentoria toma de conciencia acerca de las condiciones de un arte americano de raigambres locales inapelables, abierto, además, a todas las tradiciones, a todos los vientos de una conciencia más que local, dispuesto a hacerse eco del anunciado espíritu de época, sin duda vertiginoso.

Escámez, más que ninguno, contribuiría a cambiar, modificar, trocar en otra la actitud del artista enfrentado a su destino individual, inserto sin embargo en un tejido social, antropológico, cultural, que lo porta y constituye, y del cual emerge para concretar en su obra valores, estructuras, motivos, circunstancias.

El escritor –afirmaría Vargas Llosa– es, en esencia, un radical disidente, ciudadano no establecido plenamente en su realidad cotidiana, la que habrá que modificar, transformar, esctructurar de nuevo en busca de mejores condiciones y más justas circunstancias.

Esta cualidad atribuida a escritores valdrá también para artistas y pintores, y es esa conciencia crítica que asume desde sus inicios Julio Escámez introduciéndola en su quehacer creativo, en su oficio de pintor revelador y constructor de extrañas e inusitadas constelaciones.

No es concebible su pintura al desligarla de sus valores sýgnicos implícitos correspondientes, concibiendo su obra entera como una indagación constante de una suma de significados posibles que va configurando y concretando en un universo particularísimo de repertorio personal.

Quizás sea esto uno de los afanes mayores de un manejador de imágenes visuales; encontrar los signos plásticos adecuados a su necesidad configurativa, unidades morfológicas que se conviertan en depositarias de una intención formalizadora ineludible, perentoria, necesaria.

En este sentido, el mundo formal del repertorio sýgnico de Escámez, elaborado en más de medio siglo de indagaciones y búsquedas ininterrumpidas, ofrece cualidades y referentes relacionados con un juego de influencias culturales de Oriente y Occidente, de Europa y América, abierto y poroso, su arte, por tanto, a los valores universales de una tradición figurativa e icónica, que hace de su obra un crisol monumental de sus logros y concreciones. Sus obras mayores, más complejas en su desarrollo, muestran en ocasiones una conjunción caleidoscópica de signos, sintagmas, constelaciones dinámicas que pueblan los espacios en discurso categórico y rotundo.

La memoria nos trae al presente los primeros contactos, deslumbrantes por cierto, con el complejo y sistemático proceso en la elaboración de una de sus obras.

Habiendo sido contratado, en la temprana década del cincuenta, por la Sociedad de Arte de Concepción para dirigir cursos de dibujo y pintura al retornar de uno de sus viajes interminables, Julio se instalaría con su taller en el viejo edificio de Caupolicán y Víctor Lamas, sede de la sociedad en cuestión. Elaboraba en aquella oportunidad, en pleno medio siglo, una gran fiesta popular, pintura de extensiones murales que luego pasaría a integrar las colecciones de Pablo Neruda, y cuya realización documentaría con claridad la lenta transformación de los motivos en obra.

La visita a aquel taller, laboratorio de muy sutiles elaboraciones, resultaría, para el que ahora escribe, motivo de una reveladora e integradora actitud en la presencia, en transformaciones constantes, del modelo atingente a la realización de un gran paisaje compuesto, a la grande y organizada composición plástica. Estaban ahí sobre los muros los dibujos al carbón, la sanguina, la tinta china, los esquemas de las diferentes partes de la composición, que irían proponiendo concentraciones, sobreposiciones, constelaciones de figuras, de proposiciones enlazadas, yuxtapuestas, conformadas de acuerdo a un riguroso plan de ordenamientos plásticos, escorzos y jerarquías en pos de la integración consecuente de las múltiples voces a la gran sinfonía.

Todo parecía estar determinado por una progresiva adecuación a los intransferibles imperativos de la mejor visualización, la mejor presentación de la imagen percibida ya elaborada, inserta en sistemas sintácticos de perentoria aplicación.

Decenas de dibujos preparatorios organizados en carpetas rendían cuenta del trabajo preliminar realizado, la búsqueda del material pertinente, los protocolos visuales, las diferenciaciones fenomenológicas, la sistematización de las variantes en cuestión.

Recuerdo una hoja llena de estudios de peinados femeninos recogidos y ordenados en secuencias progresivas realizados con pluma fina y pincel de puntas muy agudas.

Recogiendo la ordenación del cabello en trenzas, roscas, moños y demases, los peinados realizados linealmente sobre el papel ya habían sido sometidos al juego de las transformaciones necesarias para convertir aquella muestra de peinados domésticos en estructuras lineales de alta definición en los ritmos, las estilizaciones, los ordenamientos paralelos, las tensiones entrelazadas expuestas, la dinámica entera de un juego de estructuras sometidas a un sistema de reglas o adecuaciones que emergían justamente de aquel campo de actitudes y costumbres de un grupo social y étnico determinado.

Las condiciones del genio del lugar al servicio de la fenomenología inscribía en su método los parámetros de la imaginación en busca de aquellos factores útiles para definir las cualidades de un repertorio de signos plásticos, ahora referentes a las modalidades diversas de un peinado popular.

cordia concors” de los enunciados originales, la siempre presente “coincidentia oppositorum” de los manieristas consagrados.

Hace aparecer otra visita, la de la Reina de Saba, mítica, con la presencia de Athanasius Kircher y sus máquinas fantasiosas, y a menudo sus estampas parecen emerger de la imaginería ancestral de una linterna (o laterna) mágica de iniciaciones y revelaciones sin fin.

La relación con los intentos siempre significativos de Octavio Paz en busca de los orígenes de nuestros valores culturales americanos son aparentes y merecerían una indagación acuciosa. Pienso en el fascinante mundo descrito en la biografía novelada de “Sor Juana Inés de la Cruz” y las descritas “Trampas de la Fe”.

Al “Inventor” (Fig. 9) rodean formas articuladas, ruedas, palos cruzados, artefactos. Con las manos en alto parece discurrir, asociar, proyectar.

En “Decoro”, una mujer se pinta los labios, desnuda, y se expone a la mirada crítica de personajes vestidos y revestidos de mil telas, mil pieles, de hongo y bastón y sombreros a la moda (Fig. 10).

En “La Linterna Mágica”, como proyectada por A. Kircher, la confluencia de ángeles con espadas flamígeras, imágenes de una arquitectura de paramentos y arbotantes goticizantes, elevaciones y caídas de seres no siempre alados, los espacios se mezclan en sobreposiciones diagonales, integrando tiempos y lugares en real fantasmagoría (Fig. 11).

“La Giganta del Circo” muestra sus plenitudes y exuberancias en macro-desnudeces ostentadas con aparente espontaneidad arrodillada entre bufones en zancos y visitantes encopetados (Fig. 12).

“La Visita de la Reina de Saba”, de corte bíblico (Fig. 13), despliega rituales cortesanos entre pilares verticales que enmarcan la acción, mientras una gacela en silueta domina, enhiesta, los primeros planos de la escena.

“El Circo” (Fig. 14) reúne perros amaestrados en triciclos con jinetes encaramados en caballos en escorzo y monos con sombreros de sabio en una misteriosa constelación en un espacio abierto a todos los vientos.

“El Aquelarre” (el Reni) (Fig. 15) muestra figuras chinescas en torno a una luz de candela irradiante que repite en pequeño una gran luz de dispersiones centrífugas en la distancia.

En “Taller” (Fig. 16) la modelo desnuda derramada sobre un canapé aparentemente descansa frente a un mono pintor encaramado, y otro pintor obeso dibuja naturalezas muertas. El sintagma surrealista se completa con un acompañante de coleta y algunos perros circunstanciales.

En “Volatineros” (Fig. 17) los acróbatas desnudos vuelan por el aire en columpios suspendidos, mientras que perros aparentemente amaestrados contemplan la acción circense en compañía de figuras oscuras de sombreros luengos.

He dejado para el final de esta presentación somera, dos xilografías ejemplares que documentan, en forma y contenido, su preocupación reiterada

en temas de la existencia del hombre, arraigado en y determinado por el ámbito americano, su origen y esencia.

En "Niñas de Pocuro" (Fig. 18), el soberano dominio de la técnica xilográfica y de sus determinantes de estilo logran definir una estampa gráfica de alta diferenciación expresiva. Su ciclo de temas de Pocuro pertenece a los inicios de su obra como grabador y pintor, reflejando una visión eglógica y panteísta de la existencia del hombre en un ámbito natural y campesino, la ritualización de la convivencia elemental entre los seres humanos y los reinos vegetal y animal que lo circundan, y con los cuales se une en afanes existenciales.

Quizás sea esta manera de vivir y sobrevivir construyendo los parámetros de una vida sencilla y elemental, integrada a los ciclos naturales y parte de ellos, propia de grandes extensiones sudamericanas, en las que la vida así concebida no sólo es posible sino necesaria.

La extraña y vitalísima esencia que se desprende y derrama de aquellas estampas persistirá en su obra y establecerá los hitos, quizás perentorios, en la búsqueda de aquella dimensión de lo americano, al menos en sus orígenes propios.

Aquella época en la obra de Julio siempre me ha parecido como directamente emparentada con las descripciones de un Jean Giono, elemental.

El tensionamiento dinámico de corte e impresión sucede aquí el oír las ondas diagonales del vello animal, el drapeado envolvente de blusas y faldones, el escorzo caprino evidente, la estructura también diagonal de un suceso en bambalinas. Una tierna y empática relación parece envolver la acción entera.

En "El Baile" (Fig. 19), xilografía coloreada de reciente factura, el ritmo danzable parece salirse fuera del marco de referencia, asumiendo funciones de fragmento significativo, de parte estructural de un suceso que se extiende y amplía más allá de los límites del soporte.

Arcos en abanico, repeticiones rítmicas que también recuerdan estroboscópicamente los estadios del movimiento, del insinuado pase de danza, determinan las fases del ritmo deslizante, del desplazamiento insinuado, envueltos, además, atuendos y vestiduras en una suntuosa orfebrería de telas ornamentadas, enriquecidas con decorados barrocos reiterados, en un aletear de plumas, flecos, cintas y arabescos, entre los cuales se destaca una máscara de calavera mortuoria, de encubrimientos tanáticos manifiestos.

En un torbellino de ondas, genuflexiones coreográficas, desplazamientos sutiles, el grupo parece escaparse fuera del cuadro, iniciando, proyectando su ronda infinita en círculos concéntricos, exaltaciones de ritmo y color, transformaciones.

Residente desde hace años en Costa Rica, país centroamericano que lo acogiera generosamente en tiempos de exilio necesario, y cuyas autoridades

cópicas de un movimiento, una dislocación, un espasmódico agitarse en un aire ingrátido en derredor. Esta imaginería estroboscópica puebla los espacios y va integrando a la memoria los estadios de un movimiento, una proyección dinámica, una descolocación ostensible.

La fenomenología de estas imágenes, sin duda, está llena de acción.

Todo esto concreta, además, en formas perfectamente controladas, dominadas y definidas, recreándose las condiciones del movimiento por el uso sabio de los mecanismos visuales que ponen en acción y pueblan de energía el campo correspondiente (Figuras 1 a 5).

Estos ejercicios de tensionada dispersión se documentan, además, por una acuciosa y muy cuidada elaboración de estas agrupaciones volantes y navegantes, que portarían un cúmulo de significados, valores, jerarquías sujetos a tal descomunal interacción. La descripción de cada uno de estos motivos exigiría, según Ch. S. Peirce, una extensa lista de categorías sémicas en su dimensión señalizadora, icónica y también simbólica de un extensísimo repertorio, atractiva tarea, sin duda, para indagaciones futuras.

El denso mundo de significados posibles abre un campo vasto de interpretaciones múltiples, avivando la capacidad asociativa e interpretativa del perceptor sagaz e interesado. En este sentido, el mundo de referentes posibles que ofrece la densidad de temas y motivos del gran paisaje compuesto de Escámez, brinda la aventura de un recorrido siempre lleno de sorpresas, en los cuales el ojo no deja de estimularse por la aparente naturalidad de las escenas sometidas a las más categóricas de las transformaciones.

En este sentido, esta pintura cambia constantemente sus códigos de realización, y presenta las variantes de un ejercicio en busca constante de los signos de un nuevo repertorio, en el que todo es posible, y que no deja de encantar, acrecentando el goce estético suscitado, pleno por desconocido y por el insospechado carácter de los signos logrados, constitutivos –según Moles y Frank– de un alto índice de información estética.

En su “El Gran Teatro del Mundo” instrumentaliza en mil escenas los motivos de las transformaciones heterodoxas, los cambios de piel, la gran farándula, la mascarada mítica, la ficción del trastrocamiento de las identidades, la farsa multiforme, puestos ahí los más en un pase de baile al son de sirenas y tambores en un campo escénico lleno de saltimbanquis desnudos y saltarines, frente a un friso de espectadores invitados al gran banquete de las degustaciones, las exaltaciones, los trastrocamientos sin fin.

De nuevo estamos frente a una gran tensión que parece hacer presa de bailarines, acróbatas, danzantes y parlantes que despliegan sus talentos en la puesta en escena de una fantasmagoría arrebatadora y perentoria (Figuras 6 a 8).

Desde una transparente y esquemática arquitectura de pilares y cubiertas reservada a la parsimoniosa y detenida constelación de invitados de

chaquet se despliega como en oleadas sucesivas esta gran farándula obsesiva, vertiginosa, desarticuladora.

En la plenitud de significados que asumen las diversas agrupaciones en escena se destaca de nuevo la irreductible atención que se brinda al movimiento, al ritmo reiterado de las repeticiones, las tensiones manifiestas de una diagonalidad de posturas, miembros desplegados, dispersiones ahora acrobáticas, triunfo de la mimesis expresiva, de la distorsión y transformación histriónicas, la acción metamórfica inminente.

De nuevo la tensión generalizada se manifiesta por la estroboscopia de movimientos y actitudes, la constante diagonalización de formas y figuras, la proliferación hormigueante de los cuerpos en acción.

“El Gran Teatro del Mundo” anuncia histriónicamente el punto de cambio, la transformación de las estructuras de este mundo en fluctuación permanente.

Esta gran obra proliferada de símbolos y constelaciones sígnicas de interpretaciones y lecturas múltiples, no agota con facilidad su siempre renovada proliferación asociativa.

Su densa carga de significados en este repertorio de sorprendente originalidad no agotará con facilidad el elevado grado de información estética que posee y que libera –según Moles y Frank– su contemplación atenta.

Sus dibujos, aguadas y grabados exponen y desarrollan en extenso friso los temas y motivos de su particular selección, con los cuales documenta influencias de norte y sur, este y oeste, integrados a su labor de cronista esencial y alquimista de muy heterodoxas configuraciones.

Están ahí las construcciones más diversas, el hombre enfrentado a las más heteróclitas de las situaciones, las uniones simbólicas del hombre y el animal que desde sus comienzos como pintor lo han atraído, los misterios de la investigación y de la técnica, los mil oficios en su mundo infinito de ritos y rituales, los secretos de la alquimia, el ingenio del hombre.

Reuniendo en sus obras gráficas las más insólitas proposiciones, de asociaciones sorprendentes y efectos insospechados, escruta constantemente la presencia barroca y mágica de nuestra realidad americana detectando valores, descubriendo relaciones veladas a menudo encubiertas, revelando, develando, transfigurando el misterio siempre ligado a las formas de pronto transparentes y plenas de un especial sentido.

No tiene ningún impedimento en ordenar e integrar a ciclos enteros de su devenir, anécdotas y motivos de la más disímil procedencia.

Pone en escena las imágenes de obras drámaticas de Dürrenmatt, por ejemplo en sus versiones de la Visita de la Vieja Dama, que le brinda un extenso y fértil material para una crítica social de amplias reverberaciones.

Aplica a menudo métodos anticlásicos de extracción manierista cuyo registro aparece en sus obras documentando asociaciones insólitas, “la dis-

La transformación primera, en su todavía presente atingencia icónica, habría experimentado su primer salto cualitativo, convertida la forma en depositaria de una intención plástica propicia a ser portadora de un significado adecuado, convertido luego en signo o parte de signo de un repertorio mayor.

Recuerdo el ductus eminentemente escamiano de estos estudios.

Según Bachelard, la participación de la imaginación creadora habría sido activada. Así lo exigiría la "fenomenología de la imagen", que según este mismo autor, refiriéndose a los caracteres de esta imaginación, no puede ser de tipo pasivo, sino tensionada y dinámica.

Escámez brinda con creces las oportunidades de verificar y determinar las transformaciones dinámicas de la morfología inicial en signos plásticos de alta tensión en busca de ritmo, movimiento y un tratamiento de los fondos en una suerte de espacio activo (o interactivo) en el cual, a menudo como en un gran escenario cósmico y abierto, se emplazan y mueven las figuras.

El motivo visual "peinados populares" servirá de modelo y ejemplo de un proceso de elaboraciones consecuentes de esta "fenomenología de la imagen" que a través de transformaciones sucesivas se irá integrando a la composición. Cada motivo, cada imagen representativa para un suceso o cualidad que emerja de las diversas instancias en juego y que aportan su sentido y significado al tema elegido, será tratado de manera similar, convirtiéndose en depositarios de una intención semántica manifiesta.

El arte entero de Escámez se convierte, en suma, en un discurso plástico coherente y organizado en estructuras interdependientes plenas de sentido, jerarquizadas y dispuestas en las áreas apropiadas a su importancia y su función en la totalidad de la obra.

La conversión de la imagen cotidiana originaria en signo pleno de significado no sucede azarosamente, sino está sujeta a transformaciones altamente selectivas que guían el proceso creativo por los cauces de una semiosis siempre necesaria, que abarca e incluye en la imagen estética final la presencia de factores y valores relacionados con los más diferentes aspectos de la existencia del hombre, que se extiende desde los reinos mineral, botánico-vegetal, animal y humano, hasta las estructuras complejas de su dimensión histórica, antropológica, social, política, por ende, cultural.

La exposición de Escámez que en este momento nos preocupa, reúne pinturas, dibujos y grabados recientes que documentan con rigor sus proyecciones creativas de las últimas décadas.

Analicemos, a modo de comentario, diferentes aspectos de la tensionada dinámica de algunas de sus obras, rindiendo cuenta analógicamente de la "fenomenología de la imagen" enunciada por Bachelard, necesariamente activa.

Escámez incorpora en cada una de sus obras un factor de movimiento y ritmo, aplicando recursos múltiples para lograr en la imagen pintada una

tensión visual ostensible, que carga de energía vital la imagen entera e insinúa los parámetros de una situación de cambio.

A través de estas tensiones opticovisuales, que suceden naturalmente en el proceso de la percepción misma de la imagen, incorporadas por tanto a los imperativos de la visualidad como vehículo y comunicación, se logra crear las condiciones mismas del movimiento, del cambio necesario, del fluctuante y cambiante mundo de referencias y transcripciones puestas en escena.

Recuerdo, al respecto, algunas determinantes de la Escuela del Ukiyoe, consagrada a través de la estampa tradicional japonesa, y de su "floating world", su mundo fluctuante y cambiante. Y también la proyección configuradora de Roberto Matta, preocupado más de representar aquel punto de cambio y transformaciones inminentes, que de la fijación cristalizada de un momento determinado en la tela.

Escámez también pinta un mundo de transformaciones constantes, un universo asediado por el gran cambio, el imperativo vendaval que amenaza y desarticula, desconstruye y demuele y coge y recoge los motivos, las circunstancias y concretaciones de una cultura determinados, para sumir los fragmentos en la gran ventolera, llevándoselos espasmódicos por los aires de una catarsis sin duda necesaria.

Son los motivos del gran vendaval quizás los temas que con mayor propiedad presentan al espectador las circunstancias, las imágenes propias de esta pérdida total de la estabilidad de un sistema, una organización social, una estructura sólo en apariencias consolidada.

La dispersión presentada en la tela se derrama por los aires, se constela en cien agrupaciones efímeras, vuela y revuela, los hombres en compañía de las bestias, y de sus utensilios, y sus joyas y bienes, otrora portadoras de un símbolo de poderío y riqueza, y de un cúmulo de dignidades perdidas y dispersas ahora por los aires. Y las imágenes proyectadas en la inmensidad de unos cielos llenos de luz se aparecen ante nuestros ojos en la concreción de un espacio sin fin, en la que las tensiones dirigidas de una diagonalidad más que aparente, interrumpe, transgrede y desarticula toda estabilidad originaria.

Estamos frente a una transgredida y orientada diagonalidad, que domina enteramente el campo de las aparentes estabilidades. El mundo fluctuante y cambiante está en acción. Las leyes de la gravitación universal han sido anuladas. Todo vuela, se dispersa, se aniquila en agrupaciones no exentas de comicidad.

Nos enfrentamos a una monumental y más que deteriorada feria de vanidades, en pos de una nueva decantación, una nueva jerarquía.

Los procedimientos visuales aplicados recuerdan métodos futuristas: la organización subliminal de estructuras dinámicas tensionadas, la utilización de proyecciones diagonales en aparente dirección dirigida, la aparición de líneas fuerza, y también la constante presencia de las variantes estrobos-

culturales han sabido reconocer y preciar sus cualidades de pintor y maestro, Escámez vuelve periódicamente a Chile y a estas regiones allende el Bío-Bío, nutriéndose de imágenes ancestrales y originarias, que alimentaran su imaginación creadora durante sus años mozos.

Incorpora, por tanto, a su quehacer la siempre viva presencia del paisaje de las tierras de Arauco, los ritos y mitos populares, la imagen del entorno ribereño y litoral, y la presencia insistente y feraz de la lluvia y del agua, en un ámbito de inmersiones telúricas y elementales. Estas referencias al genio del lugar no se limitan a tierras de Arauco, se expanden en ondas más amplias cada vez abarcando el macizo andino, y con éste la América entera, sintiéndose pintor representante y portavoz de una realidad esencial, mítica y mágica, portadora de un pasado y una historia compartidos, y de un futuro por hacer y proyectar, una y otra vez.

En este sentido, Escámez se proyecta como artista americano del sur, paradigmático al fin y de muy profundas significaciones.





1. "El Vendaval de la Historia".



2. "El Vendaval de la Historia" (detalle).



3. "El Vendaval de la Historia" (detalle).





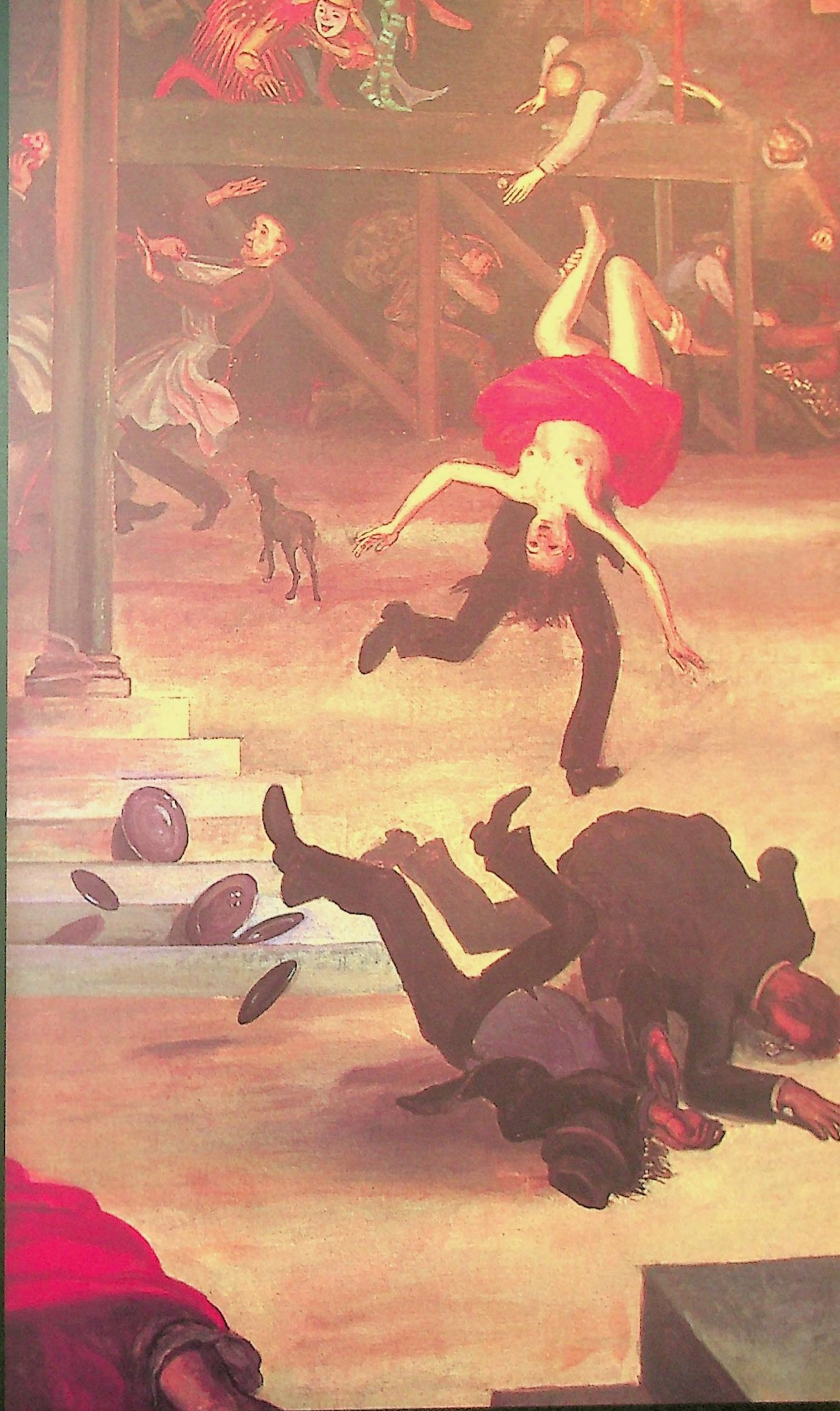
5. "El Gran Vendaval" (detalle).



6. "El Gran Teatro del Mundo".



7. "El Gran Teatro del Mundo" (detalle).



8. "El Gran Teatro del Mundo" (detalle).

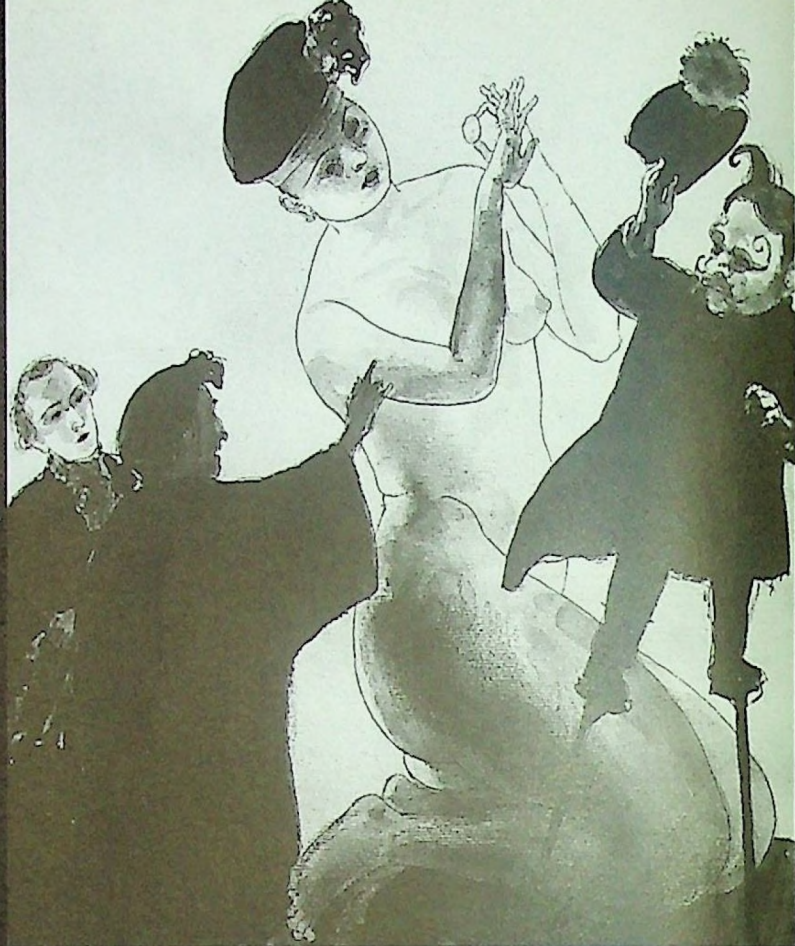


9. "Inventor".

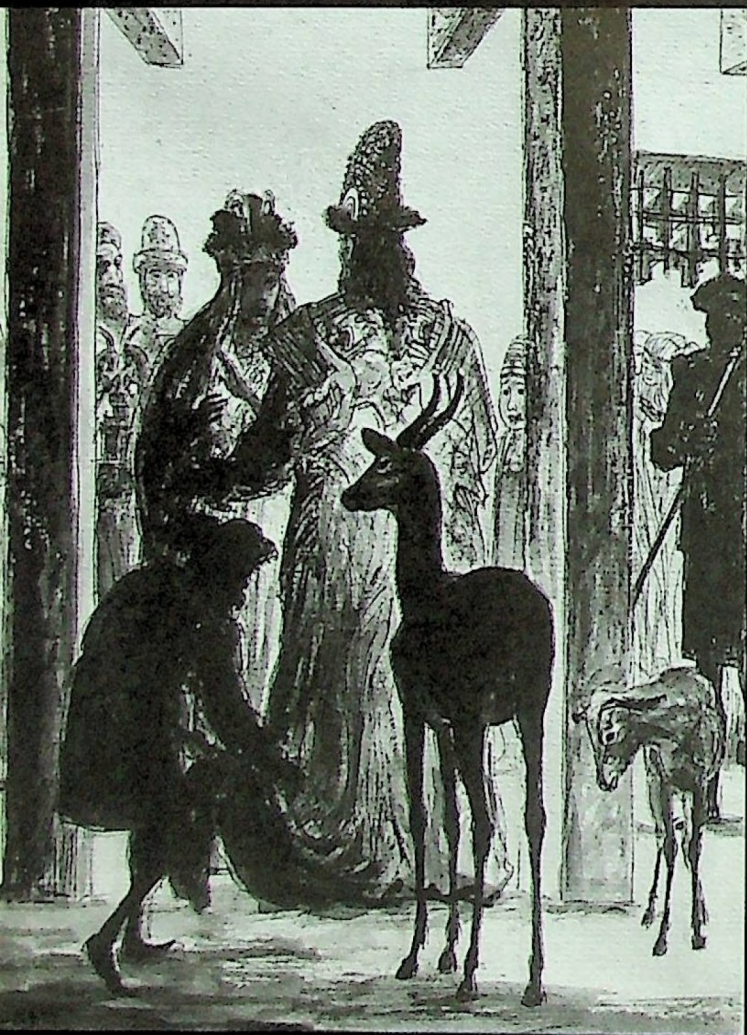




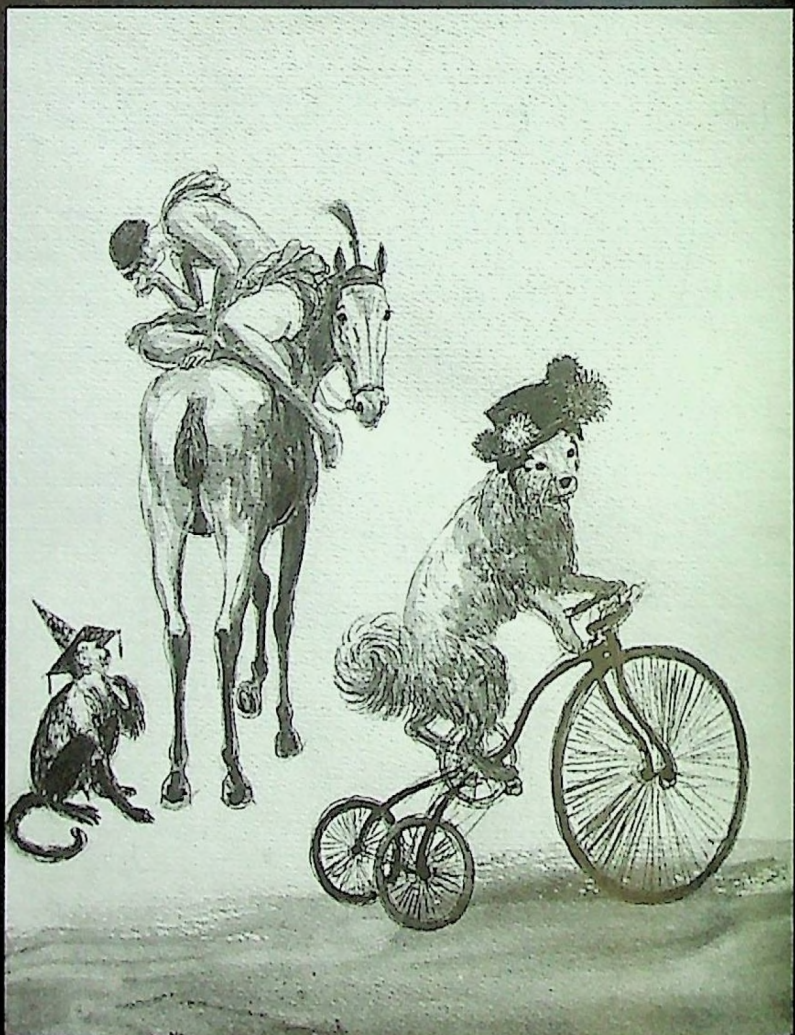
11. "La Linterna Mágica".



12. "La Giganta del Circo".



13. "La Visita de la Reina de Saba".



14. "El Circo".



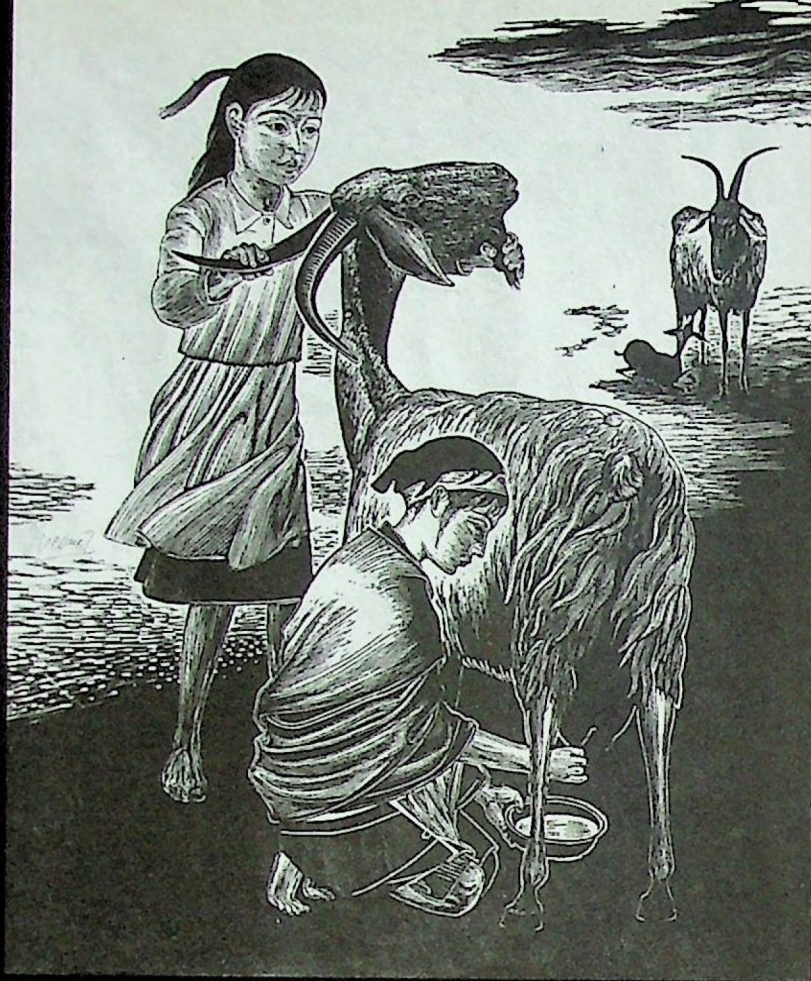
15. "El Aquelarre" (el Reni).



16. "Taller".



17. "Volatineros".



18. "Niñas de Pocuro".



19. "El Baile".