

Frontero en el espejo

La pintura de Néstor Alí Quiñones

Juan Molina Molina

El retrato parece ser una de las formas del autorretrato, pues quien pinta a otro a sí mismo se retrata. Pero, sin duda, la acción del autorretrato es distinta. En el autorretrato la tela en blanco, lisa, todavía sin preparar, es un espejo. Y contemplarse en ese espacio transparente, como en la imagen que se refleja en el agua, es verse en un ámbito que refleja dos alientos, ya que la imagen reflejada deja de ser una simple imagen para llevar en sí misma la presencia del doble. En el cuadro, en el doble de nuestra imagen, la acción de la pintura es la de ir desplegando finas o toscas capas de intimidad. La pintura se vuelve semejante a cuanto mira. Y el pintor busca semejanzas con lo más inmediato, lo primero que se consigue, lo más a la mano, el modelo. Pintor y modelo se repiten en la tela. La mirada es frente a frente. La pintura gira en un eje vertical, donde el ojo de lo pintado se vuelve sobre el pintor y el pintor ve colocar el pincel en su pupila. Doble acción la de pintura. Y toda acción es tiempo y el tiempo —como lo dirá Lezama— es lo que nos destruye; pero también lo pintado, el retrato, es tiempo detenido. Doble fascinación de la pintura, la repetición y la destrucción que se congela. La repetición es la conquista del autorretrato y el mundo detenido su calma. Pero también podría pensarse en la caída de Narciso cuando complacido se mira en las aguas, pues la acción del autorretrato es de reflexión y de pregunta, de contemplación y de reflexión. Por eso, quizás, un simple espejo revele la clave de los

autorretratos en Rembrandt, Van Gogh o Egon Schiele. En sus obras se puede ver esa doble acción de la pintura, entre la pastosidad y la acción del tiempo en los retratos de Rembrandt. Entre el drama y la tormenta de Van Gogh, reflejadas en el cartero Roulin, el doctor Gachet, el vendedor de colores "Père" Tanguy; en sus retratos pareciera que todos los hombres son Van Gogh. O en el amplio espectro de autorretratos de Egon Schiele, que desde una gesticulación provocativa desafían toda convención. En todos ellos, en Rembrandt, Van Gogh y Schiele, hay una mitología privada, donde el reflejo es pregunta.

Néstor Alí Quiñones es heredero de esta tradición que hace del autorretrato uno de los mejores capítulos de su obra. El personaje que pinta es el que enfrenta diariamente en el espejo. La sombra que lo acompaña en el afeitarse, en tomarse un café, en el taller. Desde las pinturas negras, los juegos de dualidad entre blanco y negro de 1993, como en el conjunto de pinturas que tienen como rasgo común el catalejo y la grafía: *lo cercano está lejano* (1993-1994), o en el pintor y su taller (1994-1995), la pintura se aferra al autorretrato. Inclusive en algunas de sus obras aparece con su número de cédula, como en el *Irreverente* o *Dos figuras*, ambas de 1993. En estas obras el proceso, frecuentemente usado, es el "doblado"; la imagen de los gemelos crea un concepto de espacio donde las figuras aparecen aparentemente invertidas. Este mismo juego se deja ver entre el pintor y la modelo en el *Taller con cortina de Munch*, obra que recibió una mención especial en la III Bienal de Mérida y I Colombo-Venezolana, en 1994. En la serie *circo urbano* que podría delimitarse entre 1995 y 1998, él mismo se convierte en personaje que realiza actos increíbles como el escapista, el imitador de enanos, el actor de calle o el ventrílocuo. La figura del pintor de igual modo está presente en la serie del bañista (1998-2000) y en la serie de figuras con vara 1998-2001. En sus obras más recientes, en cambio, es indudable el encuentro cara a cara con el retrato. No obstante, como en los retratos de Van Gogh, en la mirada del otro también se refleja el autor.

Son muy pocas las obras donde Néstor Alí Quiñones no se presente como pintor, actor, observador o doble. Como en *Naturaleza muerta intervenida* (1997). Cuadro que es un homenaje a Rembrandt, no sólo por la copia del retrato del pintor que aparece en el cuadro sino por la cabeza de ternero que está sobre la mesa de la composición, y ésta remite directamente al *Buey degollado*. Para Néstor Alí Quiñones la pintura si tiene alguna significación está en su crudeza. La materialidad es un elemento definidor de su obra. En *Banca con pez crudo* (1998), mues-

tra perfectamente este rasgo en la coherencia de la técnica y la temática. La crudeza no sólo está en el pescado que aparece sobre la mesa sino en la pastosidad misma de la pintura. Desde las primeras obras hasta la serie del bañista este recurso de la crudeza de la pintura es de suma importancia pues en todas prevalece. En virtud de la analogía agua-espejo, en el bañista, la pintura deja de ser una simple superficie reflectante, como el agua, para ser lo que es: pintura. La pintura no se jacta de los recursos propios de la transparencia. No hay engaño técnico ni reflejo. Hasta la deformación de la figura dentro del agua no se muestra como alteración óptica sino como alteridad. Además en esta serie del bañista, en la temática, hay algo que me recuerda a Ofelia. A esa imagen que desde Shakespeare emerge como una alucinación y desde donde se muestra al ser en su fragilidad. Esta pastosidad de la pintura también está presente en el escapista, en el imitador de enanos, en el actor de calle, en el ventrílocuo, en las figuras invertidas, en la pose del retrato. El hacer plástico parece reafirmarse en la crudeza de la pintura. Además de vivir aferrado a la figura del personaje-pintor que se repite.

En el cuadro *Sólo figura con vara* (1998), se encuentra otra premisa importante en la obra de Néstor Alí Quiñónez. La obra está marcada por la presencia de Egon Schiele, por esa figura esperpéntica, huesuda entre niño y adolescente que conforma la parte central del cuadro. Este niño-adolescente tiene como atributo una vara. Y la vara lo recubre de una segunda naturaleza como en los cuentos infantiles las figuras del mago, bruja, hada. En la obra lo importante es el recorrido que hace la vara, pues este movimiento es otro de los aciertos de su pintura. Este movimiento es cuanto permite temporalizar el espacio, es decir, intentar resolver en un solo plano una coexistencia espacial. Conceptuar el espacio como una simultaneidad de visiones, como una mirada radial heredada del cubismo. En obras anteriores y posteriores, esta movilidad es fundamental en los objetos de la composición, pues los objetos dependen de una rotación de la mirada. Los barcos de papel, botellas o monedas van a jugar constantemente con la mirada y la espacialidad. Los barcos de papel van a ser la guía de esta movilidad radial de la mirada en la serie del bañista. En los bodegones que acompañan a la figura central de algunas composiciones, las botellas muestran la simultaneidad de espacios y el desplazamiento de la mirada. Las monedas no sólo remiten a la necesidad, a las dádivas que ofrecen los espectadores ante el actor de calle, sino que tienen como función relativizar las nociones del arriba y el abajo, ya que las monedas suben o bajan. Todo esto produce un constante dinamismo en sus obras. Como

puede verse en *Hombre con catalejo*. Cuadro que mereció el reconocimiento del primer premio en la modalidad bidimensional, en el 20 Salón Nacional de Arte Aragua en 1995.

Pero en Néstor Alí Quiñónez el momento estelar de este desplazamiento que trasciende la simultaneidad espacial en un solo plano, se traduce en el paso de una composición cerrada a una composición abierta, elíptica, que intenta traspasar el límite del marco. Desde una interpretación cosmológica esta concepción de la figura de elipse del espacio pertenece a la visión que tenía del cosmos Kepler y desde una concepción estética —como asegura Severo Sarduy en *Barroco*— la elipse es el espacio propio del barroco. En *Las Meninas* (1656), de Velázquez, algo falta para que el círculo se cierre, pues al negar el ser que funda el centro, el rey, el acento está puesto en “el afuera”. Dice Foucault en su célebre ensayo sobre *Las Meninas*, que Velázquez tenía en mente la lección de su viejo maestro Pacheco: “la imagen ha de salir del marco”. Pero al mismo tiempo podría pensarse en el consejo inverso, como señala Théophile Gautier al preguntar frente al cuadro de Velázquez: “Pero, ¿dónde está el marco?”. Néstor Alí Quiñónez como Jacobo Borges en *La celosía* (1974), son herederos de esta tradición donde el acento se pone en el “afuera” de la representación. En *La celosía*, de Jacobo Borges, hay una habitación desnuda rodeada de persianas. Dos bombillos remarcan el espacio interno rojo y nocturno. En el “afuera” una extraña silueta escondida detrás de las persianas vigila. El cuadro, como en *Las Meninas*, logra una continuidad espacial que involucra al espectador, sólo que ha invertido el espacio. Al sentirse visto, en efecto, el espectador existe en el espacio interior de la habitación y, así, dentro del cuadro. Mientras que quien lo mira está en el “afuera”. Desde la celosía, la mirada pareciera ser lanzada como amenaza. Por cuanto, la relación con el cuadro es la de ser alcanzado por la mirada; desde la mirada el espectador es vulnerable y posiblemente víctima.

Néstor Alí Quiñónez, como Velázquez o Borges, logra una continuidad espacial que involucra al espectador. Pero también en su pintura la imagen del público trasciende el marco. En su obra, podría pensarse que están presentes los preceptos de Pacheco y de Gautier: la imagen sale del marco o el marco envuelve al espectador. Y también las concepciones de Foucault, en *Vigilar y castigar*, sobre el panóptico, pues el espectador ante el cuadro tiene una visión totalizadora; pero al ser un detentador de la mirada, el espectador se convierte en “una máquina de disociar la pareja ver-ser visto”. Desde esta perspectiva la

mirada es vertical, no mira, sólo juzga, castiga, vigila. En *Acto escapista* (1995), una de sus obras, el personaje-pintor (el escapista) está ahí y asume el lugar donde se recogen las miradas. El cuadro se organiza desde ese centro, pero también es evidente la huida de la mirada hacia uno de los bordes del cuadro: hacia los zapatos de los espectadores. El personaje está ahí, lo capto situado junto a mis pies, ejerciendo cierta presión sobre el suelo. Yo soy uno más del montón de los curiosos, cuando llego ya ha comenzado el espectáculo. Los pies me dan la sensación de participar de un festejo o de una tragedia. Su acto consiste en esquivar la mirada, en zafarse de la mirada del público. Nosotros, los espectadores —como en *Las Meninas*— somos una añadidura. Somos un “afuera” de la representación, acogidos bajo la mirada del personaje. Mirada lanzada como expresión de su rigidez, pues está encadenado junto a mis zapatos. Nosotros somos su prolongación, somos espectros y espectadores al mismo tiempo que partícipes del espectáculo. Sin embargo, el intercambio de la mirada se ha roto, se ha vuelto vertical y jerárquica. Mirada vertical, mirada ciega, mirada que juzga. En el cuadro hay una reflexión que identifica el espectáculo con la pintura y al pintor con el actor de calle: vengan señoras y señores, pongo mi cabeza donde ustedes pisan; vengan señoras y señores, los lanzadores de monedas; vengan y vean como me abro el pecho. Todos estos cuadros pertenecen a la serie *circo urbano* donde el espectáculo está vinculado con el escapismo. La ironía de estar literalmente sujeto a los dictámenes de los demás, hace que el acto del escapista consista en intentar zafarse de las ataduras del público. El 54 Salón de Artes Visuales Arturo Michelena premia la obra *Retrato a imitador* (1996). Donde el actor de calle ya no tiene que ver con el escapista sino con el imitador de enanos. Al colocarse los zapatos en las manos y pintarse desde los hombros otros brazos simula al enano; creando así, otro elemento importante en su obra: la deformación. De nuevo el público rodea al personaje que desde el suelo recibe sus dádivas, sus monedas y su premio.

En *El Ventrílocuo*, obra que ganó el segundo premio en la IV Bienal de Mérida en 1998, muestra perfectamente la idea del personaje que se protege de la mirada del público detrás del muñeco que “habla”. El muñeco es quien da la cara. Y la pintura misma parece escudarse detrás del muñeco insólito. Los espectadores, el tumulto de curiosos, los lanzadores de monedas, lo miran en el suelo. Desde el suelo, el ventrílocuo ve elevarse las siluetas de los espectadores. Desde el suelo todo espectáculo parece ser mercenario. Y la pintura pareciera existir en el talón de los espectadores, así como en las paredes del museo, sólo para

ser juzgada. Mirada brutal pero inevitable, ya que la pintura entendida como espectáculo está condenada por una mirada vertical. El cuadro desde el suelo, como una torre central, tendrá siempre a la elevada silueta del espectador. El espectador se ha desprendido del cuadro, se ha vuelto espectro, ominoso, un "afuera". El acto escapista consiste en zafarse de la mirada brutal del espectador. La pintura parece reclamar otra mirada. Una mirada que no disocie la relación de ver y ser visto. La pintura reclama una mirada plena donde emerja el ser mismo de la pintura. Una mirada horizontal —como diría Sartre, en su clásico ensayo sobre la mirada, en *El ser y la nada*— donde nada más basta que otro me mire para que yo sea lo que soy: prójimo. Una mirada frente a frente, donde lo mirado se vuelva semejante a cuanto mira. Y en la pintura, de Néstor Alí Quiñones, no es en otro lugar sino en la mirada directa del autorretrato que esto sucede.

En dos de sus últimas obras de gran formato, *Sólo Judit* que presentó en la V Bienal Christian Dior, Caracas, 1997, y *Hefesto en un taller de América* que se expuso en la Bienal de Cuenca, Ecuador en 1998, puede verse algunas variaciones de la composición. En la primera desaparece el público y también el autorretrato. Composición simple donde sólo Judit es protagonista. En esta obra por primera vez es el pintor quien asume la mirada radial y totalizadora, como lo hacían los espectadores en cuadros anteriores. En la segunda, en el taller de Hefesto, es la obra misma la que podría asumir esta posibilidad de mirada radial o de rotación. En la serie *circo urbano*, en el escapista, el imitador de enanos y el ventrílocuo son los espectadores quienes giran ante el actor de calle, luego lo hace el pintor frente a la modelo en *Sólo Judit*, ahora la obra puede verse como una tabla giratoria de derecha a izquierda, horizontal o vertical. El taller del artista, como tema, sólo es la excusa para la conceptualización del espacio y del movimiento que acompaña a cada una de sus obras. Las botellas y los jarros muestran la simultaneidad espacial y el desplazamiento de la mirada. Mirada que tendrá como centro el bombillo que contiene una figura de Wifredo Lam. La reja amarilla que separa los espacios puede sugerir al mismo tiempo una escalera. La reja-escalera niega las relaciones del arriba y el abajo y crea un gran juego de ambivalencias espaciales. De nuevo aparece el autorretrato ahora relacionado con Hefesto. Arquetipo del creador deforme que provoca la risa entre los dioses por su aspecto ridículo. El pintor parece cobijarse en esta figura mítica. El pintor es quien ahora da la cara. Y la pintura misma no se escuda detrás de nada. Los espectadores miran al pintor desde lo alto. Él, en un supuesto espacio infe-

rior, con un gesto de cansancio y agotamiento, hacia el suelo apunta el pincel como quien emula colocar un punto final.

Este acercamiento ha tocado a su fin. Su conclusión es breve: la crudeza de la materia establece una relación cara a cara entre el pintor y la pintura. Así como también es la relación entre el pintor y el modelo en el autorretrato. Néstor Alí Quiñones pretende no sólo conceptualizar el espacio sino desplegar un lugar, un aquí, donde el espectador entre en conexión esencial con el hacer de la pintura. Su hacer plástico sustenta una mirada horizontal donde lo mirado se vuelve semejante a cuanto mira, pues, el autorretrato es la cortesía que tiene la pintura de intentar superar la sujeción sutil o brutal de la mirada ajena.