

NICOLÁS AMOROSO: *Historia de vida*

Por Santiago Espinosa de los Monteros

“¿Soy un pintor realista? Mi compromiso con la realidad es total, pero en esa dimensión, como dijera Tapies; realistas somos todos, sin importar qué tipo de pintura desarrollemos. Nos diferenciaría entonces la actitud frente a la tela, nuestra forma de representarla. En mi caso, lo verosímil-inverosímil, violenta lo real.”¹

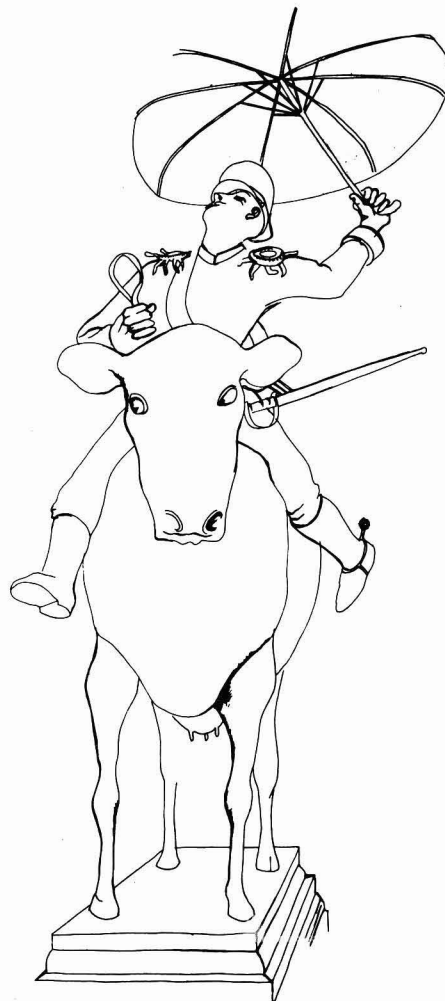
Con más de cincuenta trabajos entre óleos y dibujos a tinta, Nicolás Amoroso se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México con la exposición que tituló “Las horas que pasan”. Nacido en Tucumán, Argentina, en 1944, tuvo como maestro a Ezequiel Linares, “uno de esos artistas que en la Argentina de hoy ejercen ‘el arte como medio de defensa contra la corrupción’. Buena cepa de pintores y dibujantes figurativos fue la sección de pintura del Departamento de Artes de la Universidad de Tucumán, de la cual Linares ocupó la jefatura durante una década.”²

Llegado a México el 22 de octubre de 1978, se dio a conocer por la exposición realizada en el Museo Carrillo Gil titulada “Claroscuro de lo cotidiano” (14 de noviembre al 31 de diciembre de 1979), en donde es posible ver no tanto una realidad retomada como la meta exacta que es volver la espalda a los trabajos fáciles para lograr “un retablo de presencias y situaciones contemporáneas.”³

1. Amoroso, Nicolás. Texto publicado en el catálogo de presentación de la exposición “Las horas que pasan” llevada a efecto en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México de abril a junio de 1987.

2. Tibol, Raquel. Revista *Proceso* No. 160 del 26 de noviembre de 1979. Artículo “Dos buenas exposiciones en el Carrillo Gil”.

3. Tibol, Raquel, Op. Cit.



Para hablar de la pintura de Amoroso, es necesario antes hacer mención a una parte importante del trabajo de este artista como lo es el dibujo. Dueño de una buena mano para esto de la plumilla y la tinta, ha presentado ya varias exposiciones compuestas exclusivamente de dibujos. Una de las más comentadas, fue la serie “Del deporte”,⁴ ejecutada en 1978 y que

4. Sobre esta serie, Néstor García Canclini ha escrito: “Para un país en el que todo se dice a medias, donde los responsables nunca se dejan ver y los que ejecutan e intimidan jamás pueden ser apresados, un realismo evasivo, pastoso, de

acompañó en la muestra a las series “Por la gracia de Dios” y “Los diplomados” (la primera realizada entre 1975 y 1976 y la segunda mayormente en 1977).

En ella, escribió Lelia Driben en 1979, “Amoroso consigue captar lo que no se dice del deporte, lo que la dictadura militar que impera en Argentina trata de ocultar detrás del estímulo que está dando al espectáculo deportivo profesional en ese país. Entonces, en lugar de expresiones de júbilo, las caras de los protagonistas espectadores y actores— muestran rasgos algo monstruosos, con ojos desorbitados y una apariencia de cadáver en algunos casos, como el de los que están detrás de la alambrada del estadio, que hace pensar en un campo de concentración.”⁵

Esos eran los días que vivía Argentina. Amoroso, como argentino, no estaba alejado del acontecer cotidiano de su país, y como artista plástico, se sentía obligado a señalarlo, a denunciar con su propio estilo y sus propios dibujos el terror imperante, a pintar las horas oscuras de la incertidumbre, de la ausencia, de la muerte injusta. En 1983, Nicolás Amoroso expuso en la Galería Juan Martín dos series de dibujos con una gran interrelación:

tintas esfumadas. En último término, la serie sobre deportes hecha en el 1978, año en que el campeonato mundial de fútbol realizado en la Argentina permitió disimular todo lo anterior. Tampoco aquí se habla directamente del contraste encubierto. Al fin de cuentas, dentro del propio deporte pueden hallarse la opresión y el engaño.”

García Canclini, Néstor. “Los dibujos de Nicolás Amoroso” *Controversia* (para el examen de la realidad argentina) México, diciembre de 1979, año I, No. 2-3.

5. Driben, Lelia. “De la buena escuela tucumana” *El Universal, suplemento La letra y la imagen*. Semanario cultural. Año 1, No. 12, domingo 16 de diciembre de 1979.



Alta mar

"Militares en la cuerda floja" y "Círculo militar". En ellas, la carga crítica y humorística es generosa. Nos topamos de pronto con militares que con uniformes cargados de símbolos, (se supone que para ellos muy importantes) realizan actos de equilibrio sobre una cuerda floja, tal cual en los circos se pasea de un lado a otro un arriesgado joven con cuerpo de atleta o bien, un payaso que auxiliado únicamente por una endeble sombrilla, se aventura a cruzar de extremo a extremo una cuerda larga, dejando que el público grite y se emocione en cada uno de sus falsos y estudiados movimientos que fingen el fracaso y la inminente caída.

Los militares aquí son payasos que, al igual que los del circo, cargan una sombrilla. Visto desde arriba, el

Teniente contiene en sus formas un rombo (líneas de composición) que le dan un aire de rigidez castrense que es contrapuesta por la actividad que este graduado realiza. En *General*, el militar ha caído al vacío sin perder un ápice de la postura que caracteriza las estatuas grandilocuentes que suelen representar a gente de esta ralea. Apenas la funda de su espada desenvainada y los flecos de la charretera nos dicen que este militar está destinado a morir pronto estrellado contra un suelo que, aunque no se ve, seguramente es lejano dado el espectáculo que está dando. Pero nada tan divertido como ver a un personaje del corte físico de los militares pero con una faldita corta y llena de olanes que, sobre un solo pie, hace la suerte de pasearse sobre el

lomo de un cuadrúpedo (en el circo lo hacen sobre caballos briosos y de crines sedosas y volátiles) con los brazos abiertos, como haciendo ejercicio de equilibrio, con las botas características del militar, pero sobre una vaca. *Vacuidad* es el título de este dibujo cargado de ironía y sarcasmo. *Alumbramiento General* está, al igual que las otras tres piezas mencionadas, en las paredes de la exposición del Museo de Arte Moderno. En ella, se aprecia la vaca que da a luz a un General que llega al mundo ya con sable y charreteras. El aspecto de la cara de la vaca es más bien siniestro que de complacencia. Muy lejos de una maternidad como la que acostumbramos a mirar en este tipo de mamíferos. Pero todo, además del significado



Poeta y lechero

evidente e implícito en el dibujo, conlleva una carga mayor. Es obvia la crítica a un sistema militar que oprimió por años al pueblo argentino y utilizó hasta el cansancio métodos despóticos y de opresión para garantizar su estadía en el poder. El grupo de militares, por lógica, no podía mantenerse a sí mismo únicamente con el uso de la fuerza; necesitó el alimento que le daban algunos sectores (la mayoría) de la iniciativa privada y de grupos económicamente fuertes que vieron con buenos ojos la represión porque sintieron su estabilidad amenazada por el avance de "ideas comunistas", o bien, que se hicieron de la vista gorda ante hechos a todas luces censurables (como el caso de la Guerra de las Malvinas), permitiendo la estadía del grupo castrense en el poder.

Ellos, precisamente, son la vaca en los dibujos de Nicolás Amoroso. Este cuadrúpedo poco amañable y comodino, no es más que "la alta clase oligárquica, poseedora de la mayor fuente de la riqueza nacional: la tierra y la ganadería."⁶

Vaya la anterior referencia para hablar de *Estatua Vacuestre*: este dibujo muestra una vaca vista de frente con sus clásicos ojos grandes y desorbitados, delgadas sus patas, inmensa su barriga, discretas las ubres. Sobre ella, en actitud de movimiento, un militar sostiene la ya conocida sombrilla circense como en otro momento alzó un estandarte; lo que sería el freno del caballo (se supone brioso y con sus dos patas delanteras

levantadas en actitud rebelde) está en la mano derecha de este jinete montavacas cuando en realidad es con la izquierda que se sujeta la brida. De todas maneras, no sería necesario controlar a un mamífero que permanece quieto, las cuatro patas en el suelo, bien aplomadas, mostrando más miedo que gallardía. De todas todas, este militar está sobre un rumiante sin remedio que difícilmente avanzará y agachará la cabeza con frecuencia para procurarse su alimento. Es una vaca.

Para terminar con el tema del dibujo, es necesario mencionar una serie de trabajos finos y delicados que Amoroso expone en el MAM. Se trata de *Modelo de Yautepec I, II y III* respectivamente. En ellos, casi una misma línea se extiende con absoluta

6. Driben, Lelia. "El odio bien dibujado" *Le monde diplomatique*, Año VI, No. 64, abril de 1984.



Alumbramiento General

seguridad sobre el papel, para formar una figura blanda, suave, estética, más acercada a lo abstracto que a lo figurativo.⁷

Pasando a los trabajos realizados al óleo, que son presencia mayoritaria en la exposición "Las horas que pasan", es imprescindible hablar de Nicolás Amoroso además de como pintor, como productor cinematográfico. Profesor y licenciado superior de cinematografía, aglutina en su labor cotidiana dos formas de ver el mundo. Sobre estas dos disciplinas, la plástica y la cinematografía, Amoroso declaró en una ocasión que "las dos son arte

7. Driben, Lelia. "Amoroso, Galán Venegas y Villa, razones para una antología". Revista *Universidad de México*, nueva época. Abril de 1984, No. 36. Lelia Driben escribió al respecto: "La fase que contiene fechas más antiguas dentro de esa muestra, lo revela íntimamente conectado con la línea que ha dado en llamarse neoexpresionista, cuyos practicantes más conocidos por nosotros son Bacon en Inglaterra y Cuevas en México, pero cuyo origen, sabemos, se remonta al movimiento expresionista alemán, al *fauve* y a Picasso. Claro que una memoria más recogida de esas figuras humanas concebidas por Amoroso, en las que la línea, la grafía y el claroscuro se exacerban en imprevistas transformaciones, reside, sin duda, en la lección de Ezequiel Linares y Aurelio Salas. Amoroso aprende de ellos —no en vano fue uno de sus más dilectos discípulos— una maestría en el dibujo que años después —en algunos papeles ausentes de sus últimas individuales— lo llevará a diseñar el cuerpo de una mujer mediante uno o dos trazos, casi sin levantar la mano de la hoja."

de la imagen, aunque una de ellas se complete con el sonido. Mi experiencia plástica me sirvió para acceder con mayor facilidad a la composición cinematográfica, pese a que se trata de una composición en movimiento: me ayuda a ver a través de la cámara."⁸

Esto explica de una manera clara el porqué Amoroso nos presenta con frecuencia cuadros que bien podrían haber sido extractados de una película, emplazamientos más de cine que los comúnmente usados para plasmarse en un cuadro. Una enriquece a la otra. Una es parte de la otra. Indistintamente encontramos el antes y el después en sus cuadros, así como el momento justo cuando ya todo está listo para empezar a rodar la película.

En algunos casos, los cuadros llevan nombres que hacen referencia directa a la cinematografía (*Luz, cámara... acción!* es posiblemente el más representativo y fue expuesto en la Galería Juan Martín de agosto a septiembre de 1986), o bien, nos muestran (como en el cine) un punto de observación privilegiado que, sólo con la magia de las cámaras, es posible obtener.

Un ejemplo de esto es *Alta mar*. Una mujer pasa su brazo por encima del hombro de un chico como de aproximadamente once o doce años. Su mano, cerca del cuello, es sujeta por el muchacho con una especie de cariño mezclado con descuido. Ambos miran a la cámara —al pintor que les retrata— mientras permanecen quietos en el pasillo de un barco, atrás del barandal para mayor seguridad. Sólo el viento que mueve sus cabellos delata el movimiento involuntario de quienes quisieron permanecer inmóviles para el recuerdo. Ella carga una bolsa grande, como de viaje, en el hombro que por el peso se ha vencido un poco. Sostiene su sombrero con delicadeza, sólo haciendo la fuerza suficiente con los dedos para que la prenda no se vuele. No hay sonrisas francas, abiertas, pero sí un gesto de agrado, de placer, de que son momentos que habrá que recordar y comentar al regreso de la travesía.

Tras ellos, una claraboya o ventana, deja ver el mar sobre el que se supone circula la nave, mar que no existe

donde ha sido colocado. En realidad, eso es lo que la pareja debería estar mirando, y no quien se enfrente a este cuadro; espectador sorprendido que ignora que tiene bajo sus pies el mar furioso, aguardándole para ser devorado tras descubrir su situación en el espacio.

Situados ante el enigma sin solución inmediata aparente de saber si lo que se mira es real o producto de un truco cinematográfico-plástico, como espectadores deambulamos en ocasiones con sorpresa, en ocasiones sorprendidos. No es, la pintura de Nicolás Amoroso, algo sencillo de mirarse. Con gran claridad aparente, esconde tras esa supuesta apertura una colección intrincada de referentes que hay que leer con cuidado. Nada está puesto de más en un cuadro de Amoroso. Los colores dicen mucho. Contradicen en ocasiones las reglas ortodoxas de su uso. Las habitaciones circulares, sin salida (como el tiempo) nos atrapan de pronto y sin aviso en una dimensión que hemos vivido, pero no; en un espacio que nos pertenece, pero no; ante personajes que conocemos, pero no; ante objetos que existen, porque se ven, pero no. Este constante juego se repite con variantes de un trabajo a otro. Ejemplo de esto es el maravilloso cuadro



Vacuidad

8. Báez Castro, Florencia. "A través de su pintura Nicolás Amoroso capta el momento fugaz de un gesto". *El Día*, México, 7 de octubre de 1980.

titulado *Un fotógrafo en Valpinçon*, realizado en 1983 para la exposición "Paráfrasis"⁹. En él toma el conocido tema de Dominique Ingres (1780-1867) titulado *La bañista de Valpinçon*. Sin percibirlo en el primer momento, estamos ante tantas bañistas como intentos de perpetuarla han existido: la primer bañista, la que posó para Ingres y que era una mujer real. La segunda bañista, la que existe en el cuadro de Ingres. La tercer bañista, la que vive ahora en la habitación iluminada que Nicolás Amoroso le ha construido. La cuarta bañista, de quien podemos ver su imagen recién recogida por un fotógrafo (que Amoroso mofándose del tiempo envía hasta Valpinçon) e impresa en papel fotográfico en proceso de revelado y, por último, la quinta bañista, la que podemos ver en el cuadro de Amoroso de 120 X 140 cm. firmado, como ya comenté, en 1983. Asistimos al evento que la ciencia ficción ha soñado tantos años con presenciar, con constatar: el tiempo encuentra al tiempo. Nicolás Amoroso ha dicho: "Trato de situar la realidad y de reflejarla con la misma actitud que podría tener un cineasta, quien registra y documenta lo que le toca vivir. Yo deseo reconocer lo real y trasladarlo al medio plástico, pero con aspectos que sutilmente lo modifiquen."¹⁰

Eso es posiblemente lo que hizo en el cuadro *Historia de vida*. Aparentemente una composición conservadora y colores comunes y corrientes, esta obra encierra un mundo amplio y grande que le impide pasar desapercibida una vez que se le ha mirado con detenimiento: hay una

9. En la exposición "Paráfrasis" llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil de octubre a diciembre de 1983, participaron Gilberto Aceves Navarro, Carlos Aguirre, Nicolás Amoroso, Arnold Belkin, Rogelio Cuéllar, José Luis Cuevas, Jorge Pablo de Aguinaco, Xavier Esqueda, Gabriel Figueroa Flores, Manuela Generali, Ismael Guardado, Carlos Jurado, Marco Tulio Lamoyi, Teresa Morán, Jorge Ochoa Romero, Arturo Rivera, Mariano Rivera Velázquez, Oscar Rodríguez, Zalathiel Vargas, Vlady, Manuel Zavala y Nahum. B. Zenil. El cuadro al que hace referencia el presente artículo fue titulado *La intimidad de los medios* y se menciona ampliamente en un artículo firmado por Tununa Mercado titulado "Paráfrasis: vino nuevo en odres viejos" publicado en la revista *México en el Arte* nueva época, No. 3, correspondiente al invierno de 1984.

10. Marimón, Antonio. "Desde mañana el pintor Nicolás Amoroso exhibe sus últimas obras en una de las galerías de la ciudad". *Unomásuno*, 25 de octubre de 1982.

pareja posando, como en las fotos antiguas, las de siempre; él, sentado, el torso derecho porque no se permite mostrar flaqueza; ella, de pie, a su lado, apoyada su mano derecha en el hombro del pilar de la casa, del marido que ya pierde pelo y requiere de lentes, del esposo que ha trabajado desde antes de casarse, del hombre maduro que no tiene empacho en dejarse retratar sentado, como sus padres y abuelos, porque también es jerarca en casa, rey que vive discreta, modestamente con una mujer sencilla, corto su pelo, llano su vestido, reina de su intimidad y sus secretos.

Ambas figuras habitan un cuarto infinito, estancia del tiempo circular. Como inmersas en el vértigo de las horas que pasan sin ocupar lugar ni producir sonidos, ambas flotan, levitan. Él sobre una silla que no existe. Ella, a su izquierda, altos los pies y lejanos del suelo (se supone están a la altura de las patas traseras de la silla) permanece de pie, de tres cuartos, mirando tras sus lentes a quien le mire.

Historia de vida cuenta algo más: esta obra posee una composición verdaderamente interesante y, a mi juicio, representativa del trabajo al óleo de Amoroso; en la parte derecha del cuadro, vemos cómo, cual si fueran espejos o entradas de habitaciones que en realidad no existen, se han colocado objetos representativos para conformar una historia: una pelota escondida tras una columna, bien podría representar la infancia; una mesa de billar con una bola roja a punto de caer en la buchaca del rincón nos puede remitir a la juventud, donde se suele tener tiempo y humor para juegos donde se domine una técnica y una estrategia; por último, un portafolio, elemento clásico (representativo lugar común de los ejecutivos) de quienes están afiliados a un sistema y decididos no sólo a no cuestionarlo sino hacerlo llegar hasta sus últimas consecuencias, prolongarlo hasta la pared que sea capaz de parar su carrera desenfadada.

Así se cuenta la historia de una vida; la historia la forman también las cosas que nos acompañaron, a las que se accedió en un momento dado y que ahora viven tal vez sin ser usadas como antes, pero cargadas de nostalgia y de recuerdos. La historia la forman también, por supuesto, las personas, sus horas, sus cuerpos, sus palabras, su ropa, su silencio



General

intemporal, habitante de un espacio circular y claro, en primer plano por su color, lejano por donde ha sido situado, foto de familia que no existe en el archivo de la casa, que habita en otro, personal y secreto, pintado recién para constatar una historia de vida. "Personajes, objetos, relaciones, espacio, tiempo, parecen elementos propios de un novelista. Existe un espacio común, lo narrativo, pero mi lenguaje es otro. Quiero contar historias con situaciones abiertas. Hasta ahí la coincidencia nada más; es un camino diverso. Una vez establecidas las contingencias del relato, me sumerjo en la tela de la misma manera que lo haría un pintor abstracto. Lo que manejo son formas y colores. Las nociones de armonía, composición, textura, hace tiempo aprendidas y ya olvidadas, funcionan en este contexto que llamamos intuición. Nada debe distraernos de esa actitud. Definida la estructura de lo que queremos decir, importa el modo en que lo hagamos. Ese es el compromiso con la pintura. La pintura-pintura. El resto es silencio."¹¹◇

11. Amoroso, Nicolás. Op. Cit.