

**UNIVERSIDADE FERDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

NÉSTOR OMAR DEL PINO SALAS

**POESÍA VERBAL Y VISUAL DEL SURREALISTA CHILENO:
ROBERTO SEBASTIAN MATTA EUCHAUREN**

PORTO ALEGRE – RS

2015

NÉSTOR OMAR DEL PINO SALAS

**POESÍA VERBAL Y VISUAL DEL SURREALISTA CHILENO:
ROBERTO SEBASTIAN MATTA EUCHAUREN**

Tese de Doutorado em Literatura Francesa e Espanhola (Área: Estudos de Literatura; Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas), apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientador: Prof. Dr. Robert Ponge
Co-orientador: Prof. Dr. Daniel Castiglioni

PORTO ALEGRE – RS

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Del Pino Salas , Nestor-Omar

La poesia verbal y visual del surrealista
chileno: ROBERTO SEBASTIAN MATTA EUCHARREN / Nestor-
Omar Del Pino Salas . -- 2015.

181 f.

Orientador: Dr, Robert Ponge.

Coorientador: Dr. Daniel Castiglioni.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Matta, Roberto. 2. Surrealismo. 3. poesia
visual e pintura. 4. pensamento e ideias. I. Ponge,
Dr, Robert, orient. II. Castiglioni, Dr. Daniel,
coorient. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Este trabajo ha sido posible, gracias al apoyo y ayuda de mi orientador, amigo y profesor, Dr. Robert Ponge. Su visión panorámica me hizo ver la geografía del surrealismo en el continente Americano, así pude enfocar mi investigación. Por supuesto, su paciencia y perseverancia, para que este trabajo creciese, fue determinante.

También su compañera y esposa, Dra. Nara Machado, su amistad y sugerencias pertinentes, dieron más luz al presente trabajo, y siempre muy atenta. Al también amigo, profesor Dr. Rubén Daniel Castiglioni, académico de gran porte que ayudó en el complemento de las notas bibliográficas, a él también estoy muy agradecido.

No puedo tampoco dejar de agradecer a mi excolega de postgrado del curso del Instituto de Letras de la UFRGS, y que gentilmente haya aceptado ser examinadora de la mesa de evaluación, Profa. Dra. Erika Azevedo. Además por esos días, ella fue madre. Por tanto, un pequeño miembro clandestino en mi evaluación de mesa.

Sin Duda, ha sido un enorme desafío llevar adelante esta investigación. Pero sin el respaldo estratégico de la coordinación del Instituto de Letras de la UFRGS, sería imposible. La persona amable y simpática del Sr. Caniso, del CNPq por haberme auxiliado con una bolsa para que este trabajo se concretizase. Así como, junto a los departamentos de Lenguas Modernas: Español y Francés, en especial al profesor Dr. Félix Valentín.

A todos: agradezco, Néstor Omar Del Pino Salas.

RESUMO

Este é um estudo entre o poema e a tela pintada, um jogo de relações mentais, onde o artista Roberto Matta Echaurren se inventa a si próprio. Artista que muito influenciou a última fase do surrealismo pós-guerra. Foi um pintor, um pensador, ativista e poeta de luz própria. Bem cedo se forma em arquitetura, deixa seu país natal (Chile) em 1936. Em Paris, depois de trabalhar com Le Corbusier, se integra aos surrealistas, ao grupo de Breton. Este presente estudo se propõe situar às bases do surrealismo, através e da vida e obra deste artista, analisar a trajetória do exílio deste movimento nas Américas. O impacto que alguns surrealistas vão ter, como Ernst, Tanguy, Dalí, Masson, Miró e Lam, estes influenciarão muitos jovens artistas do continente. O caso de Matta exercerá forte influência sobre a geração que virá mais tarde: The School of New York, entre eles, Pollock, Motherwell e Gorky. A poética de Matta se consolida a partir da arte espacial à dinâmica do *ver* e as idéias do *verbo*. Assim, através deles, haverá novas explosões nucleares em suas telas, precedida pelos cubistas, fauvistas e pós-impressionistas. Matta surge como a explosão vulcânica, criando novas estruturas multidimensionais. Este estudo marca as diferentes fases da produção do artista até sua morte em 2002. Algumas de suas obras mais importantes carregam títulos poéticos, deixando assim, pistas profundas na história da arte contemporânea.

Palavras-chave: Surrealismo, Europa/América; Artes visuais/Literatura comparada; Roberto Matta Echaurren.

RÉSUMÉ

C'est un étude entre le poème et la toile, un jeu de rapport mental où l'artiste Roberto Matta Echaurren s'invente à soi même. Il était l'artiste qui a beaucoup influencé la dernière phase du surréalisme post-guerre. Il était aussi un peintre, un penseur, un activiste et poète de lumière unique. Très tôt, formé en architectura, abandonne son pays natal (Chili) en 1936. À Paris, après travailler avec Le Corbusier, il s'intègre aux surréalistes, au groupe de Breton. D'abord, cet étude propose situer les bases de ce mouvement, par la vie et oeuvre de cet artiste, en analysant la phase de l'exil du surréalisme en les Amériques. Les impacts qui sont provoqués Ernst, Tanguy, Masson, Dalí, Mirò et Lam, par exemple, furent de la majeur importance en touchant beaucoup des jeunes artistes. Dans le cas de Matta, son influence sera fortement marquée sur la génération qui comprendra plus tard The School of New York, parmi eux, Pollock, Mothewell et Gorky. Voilà la poétique de Matta, son art espacial, leur dynamique du *voir* et les idées du *verbe*. Avec lui, on aurait plusieurs explosions nucléaire sur leurs toiles, après les cubistes, fauvistes et post-impressionnistes. Matta apparaît comme une explosion volcanique en créant des nouvelles structures multidimensionnelles. Donc, cet'étude marque les différentes phases de la production de l'artiste jusqu'à sa mort en 2002. Quelques oeuvres plus importantes, chargées de titres poétiques, nous laissent traces profondes dans l'histoire de l'art contemporain.

Des mots-clés: Surréalisme, Europe/Amérique ; Beaux-Arts/Littérature comparée; Roberto Matta Eucharren.

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	10
--------------------	----

PARTE I

CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS DEL SURREALISMO A TRAVÉS DE BRETON

1.1. Breton, alma del surrealismo	13
1.2. El joven de Pantin	13
1.3. <i>Les Champs Magnétiques</i>	15
1.4. La agenda Dada y la ruptura	17
1.5. El manifiesto y la revolución surrealista.....	20
1.6. ¿Surrealistas o Revolucionarios?	22
1.7. <i>Nadja</i> , vasos comunicantes y más rupturas	24
1.8. Exposición internacional, surrealismo y pintura.....	26
1.9. El surrealismo <i>más allá</i>	28
1.10. El regreso a Paris	30

CAPÍTULO 2 – UN BOCADO DE TEORÍA

2.1. ¿Qué es el surrealismo?	32
2.2. Poesía (el sentido surrealista de la palabra)	33
2.3. Rebeldía (no-conformismo)	34
2.4. Automatismo.....	35
2.5. Modelo interior	36
2.6. Humor (humour noir).....	37
2.7. El objeto poético	38
2.8. El objeto de deseo y Gradiva	44
2.9. El objeto matemático y crisis del objeto	45
2.10. El objeto mental	49

PARTE II

CAPÍTULO 3 – ALGO DEL SURREALISMO CHILENO

3.1. Modernismo y vanguardismo hispano-americano, um esbozo	52
3.2. Delineamiento de las Letras en Chile	55

3.3. Huidobro, el poeta de la vanguardia chilena y latino-americana, por excelência ...	56
3.4. Las artes visuales en el modernismo y vanguardismo	57
3.5. Algunas palabras sobre el surrealismo hispano-americano	58
3.6. Grupo Mandrágora y el surrealismo en Chile.....	62

CAPÍTULO 4 – MATTA: UN SALTO AL ABISMO

4.1. Trayectoria de Roberto Matta	65
4.2. Sorprendido por el Surrealismo	69
4.3. Les Grands transparentes	74
4.4. Una nueva imagen del hombre	77
4.5. El horror y la angustia.....	79
4.6. De regreso a Europa.....	82

CAPÍTULO 5 – ARQUITECTURA TRANSFINITA O DE CAMPOS VECTORIALES

5.1. Fulguraciones en el labirinto.....	104
5.2. Un joven arquitecto en París	107
5.3. Gordon Onslow Ford, el amigo de aventuras	110
5.4. Poesía en dibujos y primeras telas	112

CAPÍTULO 6 – LA POESÍA VERBAL Y VISUAL DE MATTA

6.1. Europa a las puertas de la Segunda Guerra.....	114
6.2. Las artes en Estados Unidos	116
6.3. Un joven surrealista en Nueva York.....	118
6.4. Partes y fases de la obra de Matta.....	120
6.5. 1ª fase, las <i>Morphologies Psychologiques</i>	121
6.6. 2ª fase, de <i>Years of Fear</i> a <i>Les Grands Transparents</i>	124
6.6.1. « Mañana será Matta » en los <i>Prolégomènes</i> de Breton	129
6.7. 3ª fase, <i>Être avec</i> , tomar partido (1945 a 1948).....	131
6.7.1. Matta y The School of New York.....	132
6.7.2. Gorky, una flecha de luz	136
6.8. 4ª fase, los títulos-juguetones de sus telas y <i>Le Cube ouvert</i>	139
6.8.1. El neologismo poético de Matta	140
6.8.2. Un poema de las pinturas de Matta.....	142
6.8.3. Los campos vectoriales	143

6.9. 5ª fase, Éros semens (1960-1969).....	146
6.9.1. La alquimia del <i>Ver</i>	146
6.9.2. Títulos-jugueteros: pistas para <i>hacer ver</i>	148
6.10. 6ª fase, <i>United anakes of America</i> (1970-1979)	150
6.10.1. Arte y revolución	151
6.10.2. « <i>Le Vertige d'Éros</i> ».....	153
6.11. 7ª fase, (<i>l'homme descend du signe</i>) y el errante geodésico	155
6.11.1. Matta, peregrino y nómada	156
6.11.2. Corredores de hilos comunicantes	160
CONCLUSIÓN	163
BIBLIOGRAFIA	166
ÍNDICE DE IMÁGENES	170
ALGUNAS OBRAS DE ROBERTO MATTA	178

INTRODUCCIÓN

Este trabajo intenta trazar el perfil singular de uno de los artistas que fuertemente influenció la última fase del surrealismo postguerra. La figura de Roberto Matta Echaurren es una valiosa joya de luz propia, dentro y fuera del surrealismo. Lo que carga consigo son caminos nuevos de una pintura densa y visceral, rellena con una extraordinaria visión lingüística muy poética que la acompaña. Prueba de esto son sus títulos-jugueteros y sus pensamientos figurados.

Jugamos atravesar el Atlántico de ida y vuelta. De esta travesía, en tierra firme, divisamos el aporte sustancial de varias vías del surrealismo en el continente Americano, tierra surrealista por excelencia. El hombre que aquí navega, camina, se adentra a las entrañas planetarias de un nuevo mundo. Mundo éste que pasa a poseer, con una poesía suprema de diversos estados de espíritu, por veces, con antipatía poética, transformada en cristales maravillosos. Éste artista y poeta une el imaginario inmediato a los vientos mitológicos de fósiles empolvorados de nuestro cotidiano, entre instrumentos indígenas y botones fonográficos.

El mundo siempre estuvo en oscuras noches y en constantes luces. La oscilación entre sombra y luz, nos permitieron *ver* este mundo (tan imperativo del artista), y a nosotros mismos. La idea de Gustav Hocke de ver el mundo como laberinto es muy pertinente, obcecada y fascinante. Símbolo de vida y muerte: a perdernos en el pasaje de una y otra. Desafío y suerte, sea del mito de Orfeo o de Teseo, como de otros. No podemos huir al hábitat complejo que nos toca vivir, desde que nacemos hasta morirnos.

Los embriones y nacimientos crecen en esta colosal placenta, estructurada por pasajes de piedras. Desde los primordios el hombre todo lo imagina y lo vuelve maravilloso. Ese Minotauro que somos, *gime* en estado salvaje. André Breton no se conformó que el hombre dejase de soñar asesinando al niño. Visualiza en lenguaje e imagen, a través de la historia del arte que, este niño hace eco en el imaginario de la historia. De bello se hace convulsivo. En el subterráneo del laberinto, centellas caen en nuestro espíritu.

Breton, Soupault y Aragon, transitan por estos pasajes, donde ya otros espíritus lo transpusieron: Swift, Sade, Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Reverdy,

Vaché y otros. Ernst, Dalí, Artaud, Desnos, Péret, venían atrás. Los tres primeros hurgaron de 1919 a 1924, hacia un amanecer rebelde. Lo que parecía ser una secta anarquista dispuesta a todo, algunos dejaron facultades (en este caso de medicina), apartándose de las familias, perdieron sus empleos por actos de rebeldía, como el caso del panfleto contra Anatole France, en el día de su muerte.

El choque vanguardista se hizo presente contra todo conformismo. Breton y su grupo participan de provocaciones escandalosas, abren metáforas de fuego, para luego cerraren las puertas falsas de Dada. Definitivamente Breton y sus amigos fuerzan la puerta del surrealismo que irá dar a lugares abismantes. Fundase así, este estado móvil del espíritu. En 1924, el *Manifeste* de Breton levanta el primer pilar de la *Révolution surréaliste*. Es a través de su figura que personaliza el alma del surrealismo, y que no deja de aplanar el camino de esta modesta investigación que ahora está en sus manos.

La vida de Breton está profundamente cristalizada a la del propio surrealismo. Así, esta investigación justifica la Parte I. Un retrato del mismo y consecuentemente del surrealismo entre aciertos, desacuerdos y rupturas. Poesía, imágenes, y tomada de posiciones, multiplican la riqueza de colecciones sorprendentes del surrealismo. París, Bruselas, Praga, Londres, Canarias y Marsella, en el continente europeo. Había señales de grupos surrealistas en orbita por el mundo. Su mayor prosperidad se da en el periodo de entreguerras del siglo XX

En el postguerra veremos que éste mapa cambia y se expande por las Américas. La Parte I, termina con una discreta descripción teórica de algunos aspectos del surrealismo. En un primer momento, los puntos cardinales de su puesta en marcha, allí estaban el *automatismo*, el *humor negro*, el propio sentido de la *poesía*, en fin, entre otros puntos.

Al abrazarnos a la poesía, ésta por los campos visuales, breves tópicos se seguirán para aproximarse a los diversos sentidos que ésta produce, como ignición sobre aquello que sería el objeto surrealista (varios tópicos sobre el objeto: *fetiché*, *matemático*, *poético*). Esto es, sin duda, el punto neural de este trabajo para poder transitar y llegar hacia un lugar de convergencia entre lo verbal y visual, es decir, llegar al meollo de la obra de Roberto Matta.

Sin antes, abrimos al continente Americano, donde el surrealismo diseña nuevas vías comunicantes por estas selvas, reales o no. En estos suelos el surrealismo se hizo una metáfora planetaria. Ingresó a inhóspitos lugares de resistencia y de vanguardismo. Del

surrealismo francófono al surrealismo hispanoamericano, a su extraordinario lenguaje del imaginario, en la poesía y en las artes visuales. Pues, de esto trata la Parte II.

En la apertura de la Parte II, surge una pincelada de la geografía del surrealismo en América hispánica. Desde el modernismo al vanguardismo, con énfasis en las décadas de 1920 y 1930. Décadas no sólo del auge del vanguardismo, sino también del gran precursor surrealista, Aldo Pellegrini en Buenos Aires. Poeta y animador que acompaña los movimientos de Breton a distancia, desde la publicación del *Manifeste*. Seguirán atrás, Perú, Chile, México, y otros.

A pesar que Roberto Matta no participa directamente del grupo de surrealistas de Chile, igualmente tendrá una enorme influencia, por el hecho de pertenecer activamente al grupo de Breton en Francia y después en el exilio de Nueva York.

Tratase de un verdadero poeta visual, el chileno Roberto Matta es un pintor con formación en arquitectura y descúbrese también un gran pensador. Como hace parte del grupo de Breton, junto a artistas como Max Ernst, Yves Tanguy, Dalí, Gordon Ford, Wilfredo Lam, entre otros. Sin embargo, la amistad que más lo influenció, fue Marcel Duchamp.

Después de sobrevolar rápidamente el surrealismo en Chile y América hispánica, esta Parte II hace una cronología de la trayectoria de Matta. Abandona Chile con 20 años de edad para saltar al abismo de sí mismo, como él lo llama. Su llegada a Europa, su trabajo en el estudio de Le Corbusier, el encuentro con Breton y el surrealismo, el abandono de su carrera de arquitecto para dedicarse exclusivamente a la pintura.

La Guerra lo llevará, junto con sus compañeros, a refugiarse en Nueva York, época que marcará no sólo la producción personal de Matta, como la del surrealismo y del vanguardismo norteamericano con The School of New York, influenciando figuras como Pollock, Motherwell y principalmente Arshile Gorky.

Los próximos capítulos son un intento de marcar las diferentes fases de la producción de Matta hasta su muerte en 2002. A pesar que, en estas fases llegamos hasta la década de 1980, ya sintiendo una retracción del artista, debido a su avanzada edad en la década posterior. Su muerte se da después de dos años transponer la frontera del final de milenio y comienzo del actual, para marcarnos a fierro fraguado, como él lo hiciera marcando su inmortalidad, teniendo como testigo la convulsiva humanidad surrealista.

PARTE I

CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS DO SURREALISMO ATRAVÉS DE BRETON

1.1. Breton, alma del surrealismo

Escribir datos biográficos sobre Breton se hace imposible desasociarlo a los temas más puntuados del surrealismo [imagen 1].¹ Ambos se sustentan entre sí, sus pasos y el registro de sus manos, dejaron una intensa obra. Al lado de los grandes protagonistas y pensadores del siglo XX.

Trata esta primera parte, seguir sus pasos junto a otros que, también se unieron a él, frente a la desobediencia e inconformidad del empobrecimiento del espíritu. Así, marcaremos las páginas de esta fascinante historia del surrealismo, en sus puntos más agudos. Especie de ingeniería mental que sirvió de base teórica al surrealismo. Su praxis como contribución de pensamiento y acción. Consecuente sustancia de ese gran espíritu que marcará el periodo de entreguerras.

Esta primera parte empieza respetando un orden cronológico que se desata de la primera guerra mundial, pasando por los años 20, donde se solidifican los pilares iniciales del pensamiento de Breton y del propio surrealismo. Como dijimos, una yuxtaposición difícil de desasociar. Esto va, a lo que concierne, de la segunda guerra mundial hasta los años 60, década de su muerte.

1.2. El Joven de Pantin

André Breton nace en Tinchebray (Orne), el 18 de febrero de 1896. Año de la muerte de Verlaine y de la publicación *La Soirée avec Monsieur Teste*, de Paul Valéry, del cual, Breton será más tarde un vivaz lector. André es hijo único de Louis Justin Breton y de Marguerite Le Gouguès.

En 1900, cuando Breton tenía cuatro años, su familia decide instalarse en Pantin, suburbio de París. Después de pasar por una institución dirigida por religiosos, frecuentó

¹ Ver índices de imágenes en anexo posterior.

el colegio Chaptal entre 1906 y 1913. Según Philippe Audoin, Breton guarda extremo pudor en desvendar los secretos de su infancia.²

A los 16 años sus lecturas personales se inclinan entre Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, Barrès, entre otros. Apasionado por los también simbolistas: Vielé-Griffin, Saint-Pol Roux y René Ghil.

A partir de 1913, Breton se encuentra con un mundo a contra-gusto. Punto de partida para su ebullición, donde su personalidad comienza aflorar. Conoce personalmente al poeta simbolista Jean Royère, de la revista *La Phalange*. Ahí publica sus primeros poemas. Ese año también conoce e inicia una copiosa correspondencia con Paul Valéry.

Por esta época frecuenta el Museo Gustav Moreau (mencionado en *A Rebours*, de Huysmans). También frecuenta el Salón de los Independientes. Es tocado por la obra de Pierre Bonnard, Henri Matisse y de los cubistas Georges Braque y Pablo Picasso. No deja de ser menos tocado por la publicación d'*Alcools*, de Guillaume Apollinaire [imagen 30], entusiasta poeta denominador del arte moderno por excelencia.

En 1914, en carta a su amigo Théodore Fraenkel, Breton comenta dos episodios que marcaron esa época: el asesinato de Jean Jaurès y la declaración de guerra entre Alemania y Francia. Esta última toma una proporción mundial. Irremediablemente, él y su generación serán sorprendidos y convocados para la misma. Legrand lo define por entonces, un « étudiant à contrecœur, plongé dans les problèmes de la poésie, dévoué à la cause symboliste et au monde du rêve, assoiffé de liberté.»³ La guerra viene a despojar todas las ilusiones de la generación de Breton.

Durante la guerra, en 1915, Breton es llamado al ejército de artillería en Pontivy. Mantiene contacto epistolar con Apollinaire. Por aquellos tiempos, relee Arthur Rimbaud y Alfred Jarry [imagen 2]. Sin embargo, resiste contra la resignación que se instala, surge un sentimiento de profunda rebeldía, tratábase de un profundo estado del alma. Un estado de rebeldía.

En plena guerra, a comienzos de 1916, Breton es enviado a Nantes. En esta ciudad, llamado como estudiante de medicina, conoce a un paciente muy especial, una compañía remarcable que lo conmueve por el resto de su vida. Esta figura especial es Jacques Vaché. Breton, impresionase con la manera que Vaché se liga muy poco a la importancia de las cosas.⁴ Una personalidad que para Breton será *l'esprit même de l'humour*. No será

² AUDOIN, Philippe. *Breton*. Paris : Gallimard, 1970, p.8.

³ LEGRAND, Gerard. *Breton*, Paris: Ed. Belfond, 1977, p.34.

⁴ BRETON, André: "La confession dédaigneuse", in : *Les pas perdus*. Coll. « Imaginaire, Paris : Gallimard, 1997, p.16.

cualquier humor, sino al que Breton establece y nos dará a conocer en *Anthologie de l'humour-noir* (1939-1940).

En ese año de 1916, Breton expresa en una carta a Valéry, sobre su fascino por la cólera de Rimbaud. Las palabras del joven de Charleville a sus oídos, sonaban como respuestas al ruido de cañones. Una catarsis de cólera que sintió en las entrañas verbales de Rimbaud. Un nuevo impulso se encendía en Breton. La urgencia de un *Adieu*, un desvío de búsqueda, al mejor estilo del joven poeta de Charleville, cuando lee:

« (...) Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de moeurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.»⁵

Este *encanto* toma una especie de duelo simbólico, entre Mallarmé y Rimbaud, dentro de Breton. El triunfo del azar sobre el primero, opuso al joven que colocó lo fortuito a su frente, al centro de su obra y de su vida.⁶ Al regreso de Nantes, Breton visita Apollinaire y conoce su círculo de poetas. En especial, al poeta gráfico: Pierre Reverdy, amigo personal de Huidobro. Luego Breton es convocado al centro psiquiátrico de Saint-Dizier, pasa a ser asistente del Dr. Raoul Leroy. Pasa también, a familiarizarse con el método catártico de Freud, principalmente la *asociación libre* de ideas y palabras. Esa experiencia, lo hace tomar una nueva conciencia.

Entre 1917 y 1918, trasladase a Paris, al hospital de Val-de-Grâce, publica regularmente en *Nord-Sud* (dirigida por Reverdy). Frecuenta asiduamente el *café Flore*, donde se reunía el grupo de Apollinaire. En este medio conoce Philippe Soupault y Louis Aragon. Este último lo familiariza con la lectura de Lautréamont. Rápidamente, en torno de Apollinaire, constituyese un trío entre Soupault, Aragon y Breton. Antes del término de la guerra, se detona en Rusia la insurrección bolchevique. Los episodios de esta revolución se propagan por todos los países.

1.3. *Les Champs Magnétiques*

Cuando la guerra termina, también termina la vida de Apollinaire. Ausencia muy sentida por el trío. Muerte que, pasó a ser compensada por las lecturas de Rimbaud y

⁵ RIMBAUD, Arthur. "Delire", in Poésies: Derniers vers. Paris : Liv. Générale Française, 1972, p.186.

⁶ ZOTZ, Valter. *André Breton*. Traduit de l'allemand par Catherine Metais, préface de José Pierre, Paris : SOMOG 1991, p.36.

Lautréamont. Así terminaba la guerra, no había mucho a conmemorar. Breton comenta más tarde sobre este periodo postguerra represivo y de inconformidad:

« (...) la censure avait tenues à l'abri de toute communication de quelque envergure, non plus que de découvrir l'ampleur des ravages de la guerre, la passivité avait tenté de se secouer, l'affreuse rigueur de la répression qui s'en était suivies. »⁷

Claude Abastado nos hace recordar de hecho que, Francia después de la guerra, no estaba favorable para rebeldías, pues « l'euphorie de la victoire permet au pouvoir politique de se maintenir. Le 'Bloc national' coalise, sous couleur de patriotisme, des forces conservatrices. »⁸ En contrapunto: Hegel, Marx, Proudhon, Lenin, trotsky y Freud pasan a ser leídos y discutidos en los círculos intelectuales y laborales.

En una conversación con Picasso en el conservatorio Maubel, Breton conoce al poeta Paul Éluard. Época en que, se exhalaba en el aire un aliento de revuelta para los espíritus inconformados. La idea de revolución toma mayor proporción entre el medio artístico e intelectual, y los seguidores de Apollinaire deseaban verla en una praxis.

Después de la muerte de Apollinaire, al año siguiente, Vaché suicidase en Nantes con una exagerada dosis de opio. Así, Breton pierde un gran amigo. Estas pérdidas hacen renovar sus fuerzas para seguir al lado de las lecturas de Vaché y Apollinaire, aunque sin ellos. Levanta como bandera el verso de Rimbaud: *il faut être absolument moderne*. Bajo esta bandera sigue acompañado ahora por los fantasmas de sus amigos idos, y con ellos, también el de Lautréamont.

En ese año de 1919, Breton publica su primer libro de poesía, reunida en “Mont de piété,” Ese mismo año con Aragon y Soupault, mal grado que escribiesen en varias revistas (*Nord-Sud*, *SIC*, *391*, y *N.R.F.*), el trío inaugura la revista *Littérature* (título sarcástico). Revista que pasará a ser prestigiada por Gide, Rivière, Valéry, entre otros. En ella aparece el primer texto considerado surrealista “Les Champs magnétiques,” de Breton, en colaboración con Soupault.

Cuando Aragon permanecía en el frente de Alsacia, Breton y Soupault, se entregan a una experiencia singular. Experiencia innegable del surrealismo, a través del cual, será la *escritura automática* de aquí en adelante. Una escritura sin sujeto. Influenciados por las

⁷ BRETON, André. *Entretiens*. Ed. Gallimard, Paris: 1978, p.56.

⁸ ABASTADO, Claude. *Le surréalisme*. Coll. «Espace littéraires», Faire le point, Paris: Hachette, 1975, p.7.

teorías de Freud y del psicoanálisis. Automatismos y asociaciones libres del pensamiento y del lenguaje, sin previo plan.

A su regreso, Aragon no conseguía distinguir de quién era la escritura de uno o del otro. Pero sí, reconoce más tarde que encontrábase frente a una escritura poética desconcertante. Dirá más tarde que a la aurora del siglo XX, la historia de la escritura incumbía al mundo en *Un coup de dès* de Mallarmé, por donde todo comenzaba. En la otra margen se abría *Les Champs Magnétiques*, donde todo daba al azar-objetivo.⁹

Jean-Louis Bédouin comenta que :

«le surréalisme a jeté les premières bases pour un ‘calcul approché des n combinaisons’. L’art, dans son plus récent développement, est encore à peu près seul à tenir lieu de ce symbolisme [la analogía poética] dans lequel l’homme redécouvre le véritable véhicule de sa pensée. »

Aún era un periodo en que se confundían surrealismo y automatismo. Sin embargo, como nuestro comentarista irá a conjeturar y afirmar que « l’esprit moderne tout entier suivra le mouvement de l’art –la poésie à ce compte précède bien l’action- ce mouvement qui le portera à l’instauration d’une science de l’analogie, capable de se soumettre toute l’activité intellectuelle ». ¹⁰

1.4. La agenda Dada y la ruptura

En 1920, Breton era alumno aplicado de Joseph Babinski en el hospital de la *Pitié*. Pronosticado por éste, tendría un brillante futuro médico. Sin embargo, decide abandonar sus estudios de medicina. Esta decisión lo hará romper con sus padres que sustentaban sus estudios. Soupault admira la firmeza de la decisión de su amigo, aún no teniendo otros recursos de aquellos que lo sustentaban. Simbólicamente, esto representó para Breton, salir del yugo de sus padres, para salir a la calle y abrazar públicamente la poesía, en sus derivadas formas.

Tampoco Breton demostraba satisfacción con *Littérature*. Antes, por medio de Apollinaire, en 1918 ya había tomado conocimiento de Tristan Tzara, de Dada y del ruidoso Cabaret Voltaire en Zurich. Luego se establece así, una rápida correspondencia

⁹ ARAGON, citado por AUOIN, Philippe: in *Breton*. Paris: Gallimard, 1970, p.17.

¹⁰ BÉDOUIN, Jean-Louis. *André Breton*. Coll. Poètes d’aujourd’hui. Ed. Pierre Seghers, Paris : 1955, p.41-42.

entre los dos. Después los vientos de Dada se dejan llegar al *café de Flore* en París. Muchos artistas refugiados de la guerra, entre ellos Hans Arp, Max Ernst, y más tarde el propio Tzara.

De 1919 a 1921, desde la llegada de Tzara, Breton y sus amigos participaron de las actividades del movimiento Dada en París [imagen 3]. *Littérature* abre sus páginas a esta aventura como un embrujo. El grupo francés abraza esta “fiebre” y avanza para la necesidad de una agenda de acción pública.

Por esta época, también aparece por París, venido de Nantes, Benjamin Péret [imagen 6]. Va a juntarse al grupo de Breton. A partir de entonces, éste será fiel amigo y nunca lo abandonará. Inevitablemente, también de Nantes, el fantasma de Vaché resurge y se yuxtapone al eco destructor de Dada. Breton recuerda que la verdadera fortuna de Vaché, era no haber producido nada (o casi nada).¹¹

El grupo Dada escupe fuego e inconformismo, antiarte, ironía, rebelión, y negatividad. Así se expresa Tzara en uno de sus *Manifestes*:

«Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles [...]exclusivité que le fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté ; nécessité severe sans discipline ni morale et crachons sur l’humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c’est tout de même de la merde [...]»¹²

Una sucesión de acciones públicas y de escándalos, sostendrán palabras de orden aparentemente irracionales. Éstos jóvenes sobrevivientes de la guerra leían manifiestos y declaraban la muerte clínica del arte, y con ello, la muerte de todos sus valores.

Breton se une en matrimonio con Simone Khan, y viajan a Viena para visitar Freud, a lo que todo indica que tal visita no fue muy entusiasta.

La *Nouvelle Revue Française (N.R.F.)* acoge el texto “Pour Dada” de Breton. La fiebre Dada cambia el curso de *Littérature*. Pareciendo un navío enfurecido en llamas, sus colaboradores más conservadores saltan como roedores asustados en tierra firme (luego, seguidos por Valéry, Gide, Max Jacob, Cendrars y Monrand). Este era el nuevo estado de espíritu de *Littérature*. Un espíritu callejero y de acción pública.

En 1921, Max Ernst se muda de Colonia para París y se integra al grupo. Breton, Tzara y sus amigos, simulan el “juzgamiento de Barrès”. Asimismo, surgen también las divergencias entre Tzara y el grupo de Breton. Barrès es acusado públicamente de “crimen

¹¹ BRETON, André. «Pour Dada», in: *Les pas perdus*. Coll. «l’imaginaire», Paris: Gallimard, 1997, p.71.

¹² TZARA, Tristan. *Lampisteries, precedes des sept manifestes dada*. Paris: Prauvert, 1979, p.15.

contra la seguridad del espíritu” y de haber producido textos patrióticos contra la juventud de su época. De los escándalos de Dada, éste toma otra dimensión frente a la negatividad de Tzara, tratase esta vez para Breton de una cuestión ética. Si Dada no digería y escupía todo, Breton no quiere deshacerse ni perder el espíritu crítico. Al final, este juzgamiento devela la disonancia negativa de Tzara y la seriedad de Breton.

El año de 1922 es el año de la ruptura definitiva con Dada y el inicio de los *sueños hipnóticos*. Breton intenta reunir en la ciudad luz, un « Congrès International pour la détermination des directives et la défense de l’esprit moderne ». A partir de esta iniciativa, experimentará reacciones contradictorias que desencadenarán la desagregación de Dada. Y éste, ante la insistencia de dar vueltas en círculos, Breton y su grupo abren una puerta de *escape*, para un nuevo campo de experiencias y posiciones.

El grupo adquiere nuevos bríos: « maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame », dirá Breton en su texto « Clairement ».¹³ El grupo retoma las experiencias de la escritura automática y la de los sueños inducidos por la hipnosis, practicados desde entonces. Iniciado al espiritismo, la experiencia de René Crevel ayuda. En las invocaciones del *pensamiento-hablado*, Robert Desnos se sobresaie como el más mediúnico. Breton llamaba esto de *zona de iluminación y de efusión poética*.¹⁴

El grupo empieza a reivindicarse de *surrealista*. Cada vez que se interiorizaba a caminos desconocidos, Breton buscaba una mayor precisión a ésta denominación tan vaga y vasta:

«Ce mot, qui n’est pas de notre invention [término venido de Nerval y Apollinaire] et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l’état de rêve, état qu’il est aujourd’hui fort difficile de délimiter.»¹⁵

Al año siguiente (1923), la revista *Littérature* pasa al control estricto de Breton. Tiempo que se consagra con los amigos René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernst, Morise, Bénjamin Péret, Francis Picabia. Al igual que otros, en el dominio de la exploración del automatismo psíquico. Luego, abandonan los riesgos de las experiencias de las sesiones de *sueños-inducidos*, apegándose a las posibilidades de la escritura automática y los relatos de sueños.

¹³ BRETON, André. «Clairement», in: *Les pas perdus*. Coll. «l’imaginaire», Paris: Gallimard, 1977, p.108.

¹⁴ BRETON, citado por AUDOIN, Philippe, in: *Breton*. Éd.Gallimard, Paris, 1970, p.31.

¹⁵ BRETON, André: «Entrée des médiums», in: *Les pas perdus*. Coll. «l’imaginaire», Paris: Gallimard, 1977, p.117.

1.5. El manifiesto y la revolución surrealista

En los años de postguerra (1922 y 1923), constituyese formalmente el primer grupo surrealista en torno de Breton. Entre ellos, amigos y poetas: Aragon, Soupault, Éluard, Ernst y Péret. Como Breton, todos entrados y salidos de Dada. Agregándose después, a partir de las experiencias de los *sueños hipnóticos*: Crevel, Desnos, Morise, Baron, y Vitrac. Juntaron sus pasos a ese estado de espíritu que tomaba cuenta de ellos como seguidores de una secta gótica.

Para compensar la falta de dinero, Breton y Aragon (donde éste último, también abandona la escuela de medicina), empiezan a trabajar para el conocido costurero de moda Jacques Doucet. Ambos preparan el acervo de obras de arte y antropológicas, como también el acervo de la biblioteca de la Fundación Doucet. Momento que se instala en Breton un interés no solo poético y científico, además de un interés por la investigación de forma ecléctica. Y dentro del grupo, se irá constituyendo una *Babel secreta* del surrealismo.

Por momentos, se juntaba al surrealismo el grupo aliado *Aventure*. También juntanse André Masson, Georges Limbour, Antonin Artaud y Michel Leiris. El grupo surrealista, crece y se enriquece por el aporte de cada uno. Entonces Breton publica *Clair de terre*, una reunión de cuadernos de poemas automáticos, dedicados al poeta simbolista Saint-Pol Roux.

De todas estas experiencias, hay una nueva predisposición y un nuevo ánimo tomando cuenta del grupo. Ese nuevo estado de espíritu pasará a solidificar al surrealismo. Durozoi y Lecherbonnier caracterizan este momento del grupo sobre el interés de la materia mental:

« Par la connaissance psychique de l'homme, et particulièrement en suivant la voie *poétique* que suppose le surréalisme on atteindra le but moral de tout le système : la libération de l'homme mental, puis la libération totale. »¹⁶

Esta vía poética y de aspiración de libertad, pasa por posturas vehementes. Hay una explosión de panfletos por parte del grupo, con tomadas de posición, por veces violentas.

¹⁶ DUROZOI, G. et LECHERBONNIER, B. *Le surréalisme ; théories, thèmes, techniques*. Paris : Larousse, 1972, p.38.

El episodio bien marcado se da por la ocasión de la muerte de Anatole France, donde Aragon, Breton, Delteil, Drieu la Rochelle y Éluard, firman un panfleto titulado: *Un cadavre*. Dirigido al propio France y a los ingloriosos escritores nacionalistas (de Noalles, Loti y Barrès). Aragon escribe: “Avez-vous déjà giflé un mort?” (¿habéis ya bofeteado un muerto?), y Breton clasifica los tres nacionalistas en idiota, traidor y el policial.

Esto tuvo repercusión judicial y de reprensión. Aragon y Breton son dispensados de la asesoría de Doucet. Éstos que habían abandonado la carrera de medicina, ahora estaban desempleados. Al encontrarse en tal situación, experimentan paradójicamente un cierto aire de libertad y de desacuerdo con la sociedad, identificando así, una *manera* surrealista de ser. Todo o nada, parecía ser la misma cosa.

Ni por eso Aragon deja de trabajar en su libro *Le paysan de Paris*; Breton reúne sus textos en *Les pas perdus*, lleva adelante también la publicación de *Poisson soluble* y el *Manifeste du surréalisme*. El surrealismo llega a la cumbre más alta del movimiento. Artaud publica *l'Ombilic des limbes*; Éluard, *Mourir de ne pas mourir*; Péret, *Immortelle maladie*. Desde que deja de aparecer *Littérature*, todo desemboca ahora en la nueva revista del grupo: *La révolution surréaliste*, y su primer número proclama una nueva declaración de los derechos humanos.

1924, con un *bureau* de investigaciones surrealistas, pasa a ser el año decisivo para el movimiento, y consecuentemente para Breton y sus amigos. En el *Manifeste du surréalisme*, Breton hace una defensa pública a la invitada suprema: la imaginación. Y coloca al hombre como *soñador definitivo* y éste soñador, desencantado abandona al hombre a un destino sombrío, donde parece que la imaginación no puede retomar sus derechos.¹⁷

El *Manifeste du surréalisme* deja un gran acervo histórico de las relaciones más diversas del campo de los sueños. También otro, inmaterial y de juegos. Un hilo imaginario que costura el gran *demonio* de la analogía. También deja una piedra inaugural:

«SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»¹⁸

¹⁷ BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : éd. Gallimard, coll. « Folio », 2004, p.13-14.

¹⁸ BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : éd. Gallimard, coll. « Folio », 2004, p.37.

Sin embargo, como Breton en la busca del oro del tiempo, se da en cada uno de los miembros del grupo, un consenso coexistente entre los surrealistas. Dirá más tarde en “*Entretiens*”, que había una recusa en admitir el empobrecimiento del espíritu y, recuerda que:

«Tel est le sens dans lequel demande à être entendue la déclaration qui figure sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*: ‘Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l’homme’, [...], aussi bien que du projet de libérer l’homme par l’appel à la poésie, au rêve, au merveilleux, ou du souci de promouvoir un nouvel ordre de valeurs, sur ces différents points l’accord est, entre nous, total. »¹⁹

1.6. ¿Surrealistas o Revolucionarios?

A partir de 1925, habrán grandes debates con otros grupos de intelectuales, principalmente con el grupo *Clarté*, ligado al partido comunista francés. El episodio del escándalo del banquete de Saint-Pol Roux, como protesta de las declaraciones anti-surrealistas del diplomático francés Paul Claudel, y también contra la guerra en Marruecos. Breton recuerda más tarde que este episodio marca la ruptura definitiva del surrealismo con todas las formas conformistas de la época.²⁰

Ante la fuerte influencia de la organización bolchevique, visando los trabajadores y el trabajo, surge la visión de mundo según el marxismo, con su materialismo dialéctico e histórico. No había desentusiasmo, al contrario, había la alegría de la necesidad revolucionaria. Ante ese canto de sirenas y antes de caer en tentación, los surrealistas firmaron un pacto simbólico. Claude Abastado cita Nadeau, sobre documentos inéditos sobre el afán de la revolución y el surrealismo: en acta del día 2 de abril de 1925, los signatarios de la *Révolution surréaliste*, firman ante la preocupación del dominio de uno o del otro, y declaran que, lo que realmente los domina, es un cierto estado de espíritu de furor (o demasiada racionalidad revolucionaria). Si el surrealismo no se propone cambiar el orden físico o aparente de las cosas, la decisión firmada era que:

¹⁹ BRETON, André. *Entretiens*. Ed. Gallimard, Paris: 1969, p.109.

²⁰ BRETON, André. *Entretiens*. Éd. Gallimard, Paris: 1969, p.117.

«L'idée d'une révolution surréaliste quelconque vise à la substance profonde et à l'ordre de la pensée [...]. Elle vise à créer avant tout un mysticisme d'un genre nouveau [...].»²¹

Lo que será luego un *nouveau mythe* para los surrealistas, más tarde Breton denominará de: *Grands transparents*.

También, ante los debates y posiciones, parte de algunos integrantes será el inicio de expulsiones y deserciones, Mismo que con la furia de Artaud, Breton toma partido en el nº 5 de la revista (*R. S.*) por la lucha de clases y el marxismo. En ese mismo número, comenta la obra de Trotsky sobre Lenin. Muchos firman un texto en común con otros grupos: “*La Révolution d'abord et toujours*”.

Al año siguiente, los debates se prosiguen con muchas presiones, principalmente por parte de los comunistas. Es el año que Breton conoce Nadja, y ésta enseguida lo hace cómplice de sus juegos callejeros. La sigue por escapes, del cual, Breton toma nota de sus encuentros al azar. Tornase por ese entonces, una especie de mapa surrealista de la ciudad de Paris. De estas anotaciones nacerá la obra singular (y de lugar común del surrealismo): *Nadja*.

Publica también el primer cuerpo textual de *Le surréalisme et la peinture*, donde aparece un Breton inspirado, roe los criterios habituales de la crítica del arte.

Ante las discusiones con Naville, los comunistas acusan a los surrealistas de poseer una actitud anarquista, y que defendían una moral individualista. La fuga en el arte y de debilidades pequeño-burguesas, desviándose así, del proletariado. Frente a este desconformo con los miembros de *l'Humanité*, Breton los critica en su artículo “*Légitime défense*”, desenmascarando la estreches intelectual de ese vehículo puramente propagandístico.

Por tanto, después de las polémicas, una carta pública puso un fin momentáneo: “*Au grand jour*”. Dirigida a Naville, se anunciaba la entrada de Aragon, Breton y Éluard al partido comunista francés. Artaud, Soupault y Vitrac, inmediatamente se excluyen del grupo. ¿Un paso en falso dado por Breton? Se preguntará más tarde en “*Entretiens*”. Aunque su adhesión al partido fue breve, esto tendrá consecuencias drásticas para el grupo.

Por entonces, la palabra revolución se infectó de dogmas, y fue asociado al comunismo y después al estalinismo. Breton afirmará más tarde en “*Entretiens*”,²²

²¹ Les membres sousignés de *La Révolution surréaliste* réunis, le 2 avril 1925 (texte de NADEAU, M.). Citado por ABASTADO, Claude : in : *Le surréalisme*. Coll. “Espace littéraire”, Faire le point, Paris: Hachette, 1975, p.19.

²² BRETON, André. *Entretiens*. Ed. Gallimard, Paris: 1969, p.137.

hablando de Naville, evalúa que no cesaban los argumentos que tendían a establecer la incompatibilidad del surrealismo y del comunismo.

Para Jean-Louis Bédouin el surrealismo marca una nueva orientación del pensamiento creativo:

«Le surréalisme introduit une *volonté d'objectivation sans précédent* dans le domaine de l'art. [...] A travers l'oeuvre de ses antécédents directs –Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont- elle tend en effet à préciser sa filiation avec un courant spirituel vaste : la tradition ésotérique. [...] Dans l'ésotérisme nous voyons, sous de formes souvent très disparates, la manifestation d'un esprit d'*opposition* constant aux normes traditionnelles de la raison, de la connaissance, de la religion, etc.. »²³

Sin duda, una colosal tentativa de resituar el pensamiento, a pesar que Bédouin sabe que, el surrealismo no es el único factor, pero sí, el más activo.

Para los surrealistas, solo la poesía posee una fuerza independiente frente a los modos de pensar en curso. La única a hacer posible la transformación profunda. La redescubierta de la *analogía*, reaparecida en el siglo XIX, como la gran metáfora. Por veces, la metáfora como una orden del día: “*La poésie ne rythmera plus d'action; elle sera en avant*” Escribe Rimbaud, y se tornará una máxima surrealista.

1.7. *Nadja*, vasos comunicantes y más rupturas

Después del “*Manifeste du surréalisme*” y “*Les Champs magnétiques*”, obras expresivas que en su primer momento, consagran el pensamiento de Breton. Ahora pasa a publicar en 1928, su ensayo sobre “*Le surréalisme et la peinture*” (edición que irá crecer con los años), y la singular novela: “*Nadja*” [imagen 7]. Obras que construirán un nuevo piso superior al conjunto de la obra de Breton. El *amor* pasa a ser uno de los hilos principales del libro *Nadja*, como el libro de Desnos: *La liberté ou l'amour!* Palabra que linda con Poesía. Rompe-cabeza tríptico del surrealismo (*Poesía, Amor y Libertad* que encontraremos más tarde en *Arcane 17*, de Breton). En ese mismo año, redacta con Aragon un panfleto de conmemoración del cincuentenario de la histeria.

Al año siguiente, Breton se divorcia de Simone Khan. Ábrese la década del 30 para un Breton de posiciones más severas en su *Second Manifeste du Surréalisme*. Esto

²³ BÉDOUIN, Jean-Louis. *André Breton*. Coll. Poètes d'aujourd'hui. Ed. Pierre Seghers, Paris : 1955, p.22.

producirá más exclusiones de algunos miembros del grupo. *La Révolution surréaliste*, por presiones comunistas y de Aragon, pasó a llamarse en ese entonces: *Le surréalisme au service de la Révolution*. La revolución se desplaza en el apelo para una condición mayor que el surrealismo. Así, este queda sumiso a esta subordinación. Felizmente, esta subordinación durará poco.

Por esta época, Breton publica con Paul Éluard [imágenes 5 y 34]: *L'Immaculée conception*, textos automáticos reunidos. En 1931 Breton escribe *Union libre*. Al año siguiente *Les Vases communicants*. Más tarde, en 1952 declara guardar una indulgencia particular por este libro: "1932 -Avant les procès de Moscou -1952 -Mais les vases communiquent toujours".²⁴ Libro consagrado a la magia cotidiana y a la vida onírica. Amor por la vida, en un mundo acoplado entre la vigilia y el sueño, el conocimiento, el amor y la revolución:

«s'opposant à l'appel à une 'vie surnaturelle' et à un autre monde (...) doit retourner le sens d'une beauté qui soit 'comme une fleur axiale par rapport au temps'»²⁵

El movimiento viene a tener repercusión fuera de la frontera nacional. Breton se envolverá con Bruselas, Islas Canarias, Praga y Londres. Elabora un cuestionario sobre el avance del fascismo en Francia, a propósito de l'Âge d'or de Buñuel. Colabora con la revista *Minotaure*, donde también colaboran Francis Picabia y André Masson. Tiempo en que Aragon abandona el surrealismo, y año en que Breton escribe: *Misère et poésie*.

Si la subordinación al marxismo no durará mucho, una frase que Breton debería pronunciar y que sería la conclusión de un discurso en el *Congrès des écrivains et artistes révolutionnaires*, en junio de 1935:

«Transformer le monde a dit Marx; Changer la vie, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous [los surrealistas] n'en font qu'un.»²⁶

Sin embargo, Breton no lo pudo pronunciar, así como el resto de su discurso. Su lugar a la palabra le fue retirada por influencia del poeta ruso y estalinista: Ilya Ehrenbourg, que en un texto anterior había condenado al surrealismo. Por su vez Breton era también excluido de la asociación de escritores y artistas revolucionarios (A.E.A.R.),

²⁴ Biro et Passeron. *Dictionnaire Général du Surréalisme et ses environs*. Paris: 1982, Éd. Presses Universitaires de France, p.422-423.

²⁵ Idem, p.422.

²⁶ BRETON, André. *Entretiens*. Ed. Gallimard, Paris: 1969, p.137.

por publicar en *Le Surréalisme au service de la révolution* un artículo de Ferdinand Alquié, de contenido antiestalinista.

Este episodio se dio dentro de una atmosfera dramática: el suicidio de René Crevel. Las relaciones con el partido comunista iban de mal a peor. La delegación soviética apoyó Ehrenbourg y consiguieron la exclusión de Breton del Congreso. Esto precipitó la ruptura definitiva de Breton con los comunistas.

Bédouin sintetiza bien esta polémica:

«La fossé n'a cessé de se creuser entre l'idée de transformation économique du monde et l'idée d'une transformation de la vie, les moyens préconisés et mis en oeuvre par la première allant jusqu'à la négation de tout espoir attaché à la seconde. [Luego Bédouin preguntase : Cuál es el valor mismo que le atribuimos a la revolución?]: "La première tâche qui s'offre à la conscience est donc de *repenser* l'idée même de révolution en fonction du drame actuel. »²⁷

En este sentido *l'esprit surréaliste* consigue consagrarse.

En la visión de Bédouin, ese espíritu es sobretodo *psychologique*. Gran parte de los artistas irán hacer para sí, su trinchera de vida y sueño. No menos serán las tendencias revigorizantes del surrealismo al final de los años 30. Es en este momento que se hace necesario la construcción de un *Nouveau Mythe*.²⁸ Alargar el campo de la vida y del conocimiento.

Bédouin nos invita a releer la declaración colectiva de *Rupture Inaugurale*, de 1947, donde se incluye la dirección pasional del inconsciente:

«-d'agir sans aliéner l'acquis de la connaissance. Il est l'heure de promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale. Cette entreprise est spécifiquement celle du surréalisme. Elle est son grand rendez-vous avec l'Histoire. »²⁹

1.8. Exposición internacional, surrealismo y pintura

Breton conoció Jacqueline Lamba en 1934, del cual, en corto tiempo la toma como esposa. De esta unión surge el tema central de *L'Amour fou*, y consecuentemente nacerá la pequeña Aube (1936), hija de esta unión. Al año siguiente, Breton y Eluard visitan al grupo

²⁷ BÉDOUIN, Jean-Louis. *André Breton*. Coll. Poètes d'aujourd'hui. Ed. Pierre Seghers, Paris: 1955, p.30.

²⁸ BÉDOUIN. *André Breton*. Coll. Poètes... 1955, p.31.

²⁹ BÉDOUIN. *André Breton*. Coll. Poètes... 1955, p.27.

surrealista checo en Praga. Viaja también a las Islas Canarias. Realiza breve colaboración con Georges Bataille para la revista "Contre-attaque".

En 1936 es la Exposición Internacional del surrealismo en Londres, además de una exposición de objetos surrealistas en París. En 1937, Breton pasa a dirigir por un tiempo la galería surrealista *Gradiva* en París. Por esta época aparece Roberto Matta Echaurren con una carpeta llena de dibujos a visitarlo a la galería [imagen 33], del cual Breton no comprendió bien lo que éste hablaba, pero sí, le compró algunos de sus dibujos fascinantes. Así, Matta pasa a frecuentar el grupo.

Al año siguiente será la Gran Exposición surrealista en París, del cual será incluido el joven Matta, junto a Ernst, Dalí, Duchamp, Magritte y otros. Ese mismo año de 1938, Breton viaja a México, donde es recibido por los anfitriones Frida Kahlo y Diego Rivera. Estada donde conoce personalmente a Trotsky, y juntos redactan un manifiesto en común: "Un arte revolucionario e independiente".

Se agudizan los acontecimientos en España, y el intento de Breton ante el gobierno de Léon Blum, de crear un frente antifascista, se frustra. En Chile se funda la Alianza de intelectuales contra el fascismo, a la que hacen parte la generación del 38. Al año siguiente, en Santiago, Braulio Arenas, Teofilo Cid y Enrique Gómez-Correa, crean el grupo surrealista chileno "La Mandragora" [imagen 25], del cual, el joven Jorge Cáceres, hará parte.

Desde el inicio, los surrealistas apoyaron a los republicanos y anarquistas españoles. Algunos, en sus trincheras. Apoyaron la lucha antifascista que se abrió con la guerra civil, en grupos antiestalinistas, sea en las filas trotskistas o anarquistas. Jean Schuster afirma que Benjamin Péret, Achille Chavée, Marcel Noll, Eugenio Granell, Octavio Paz, Wilfredo Lam, Remedios Varo, tomaron en armas en la lucha contra Franco.

Después de la muerte de los poetas García Lorca y Lopes Torres por la Falange, los surrealistas en París y otras partes del mundo, se lanzan en esa lucha común "contra la cólera nazista y la peste estalinista"³⁰ Cabe recordar que el movimiento surrealista nace justamente contra la repulsión carnificada de la Primera Guerra (1914-18). De esta vez, con Hitler todo cambia. Había una voluntad de dominación absoluta, la eliminación de todos los no-ariáneos, un delirio racista no menos absoluto.

³⁰ SCHUSTER, Jean: "A diáspora surrealista na América durante a Segunda Guerra Mundial". Ver in: PONGE, Robert, Org.. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999, p. 108.

Del otoño de 1939 al verano de 1940, Polonia ya fuera invadida por las tropas de Hitler. Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania. Periodo que se denominó de “Estraña guerra”, hasta el ataque efectivo de las tropas del Führer. ¿Entonces, qué pasa con los surrealistas? Para aquellos que hacían parte del grupo en esa época, lleva Breton a Potiers; Péret a ser encarcelado en Rennes por subversivo; Ernst que era ciudadano alemán, se interna en un campo de concentración en el sur de Francia; Matta y Tanguy parten para los Estados Unidos, donde ya estaba Duchamp; por otro lado Paalen y Paz, parten para México.

Desde la invasión nazista en Francia, el sismo de la guerra hace unir y separar manos familiares y amigas. Las tropas nazistas instalan su Comisariado central en París y en Vichy un gobierno fantoche, presidido por el mariscal Pétain, en una zona contradictoriamente llamada de “libre”, donde artistas e intelectuales antifascistas corrían peligro.

El americano Varian Fry, crea el Centro Americano de Ayuda en una casa alquilada en Marsella, para acoger a los amenazados y darles protección y encaminarlos a otros países. La casa se llamaba Air-Bel, donde se refugiaron muchos intelectuales, entre los surrealistas estaban Breton, Dominguez, Ernst, Hérold, Lam, Masson, Péret y otros. Allí nacieron varios juegos de tarot y *cadáveres exquisitos* del surrealismo.

A modo de curiosidad, de este episodio nace el libro conmovedor de Daniel Bénédite: “La red Marsella” (escrito posteriormente en 1984). Joven que fue asistente de Varian Fry. Mucho aconteció de la actividad surrealista en la espera vigilada por el régimen de Vichy, antes de la partida, ahora hacia *otro lugar*.

1.9. El surrealismo más allá

El 25 de marzo de 1941, Breton deja Marsella para alcanzar Nueva York, vía las Antillas. En el mismo barco partieron Victor Serge, Wilfredo Lam y Claude Lévi-Strauss. Otros tendrán diversos destinos, Leonora Carrington [imagen 42] que estaba unida a Ernst, éstos se separan. Ella que era inglesa se va para una clínica psiquiátrica en España, luego partirá para México, a juntarse con los Paalen y Péret. Ernst esposa Peggy Guggenheim, obteniendo así, visto norteamericano.

Schuster sustenta que, la diáspora surrealista sobrevivirá a la voluntad de substituir el estatuto del artista individual por un pensamiento común. No solo reiterado por Breton, sino también apoyase en lo que Blanchot llamó de “palabra plural”³¹ Otros permanecerán en la clandestinidad de París (J. Hérold, A. Acker, J.F. Chabrun, N. Arnaud, E. Jaguer y J.V. Manuel) y publican en la revista *La Main à la plume*, escapando con astucia a la censura. No tuvieron la misma suerte R. Rius, M. Menegoz y J. Simonpoli que fueron fusilados por la Gestapo en 1944.

En Nueva York, Breton participa como locutor en *La voz de América*, en propaganda anti-nazista dirigidas a Europa. En 1942, organiza con Marcel Duchamp [imagen 19] la 5ª Exposición Internacional del surrealismo: *Frist papers of surrealism*. La anterior había sido realizada en México con Wolfgang Paalen y Cesar Moro.

De 1942 a 1944, Duchamp y Ernst mantienen la revista *VVV* (3 números), como vehículo de resistencia del grupo surrealista [imagen 44]. Muchos colaboran, entre ellos Roberto Matta y los chilenos del grupo Mandrágora, liderados por Enrique Gomez-Correa. Breton redacta *Prolegomenos hacia un tercer manifiesto del surrealismo o no*, y el *Discurso a los estudiantes franceses de Yale*.

En 1943, Breton encuentra Elisa, su última mujer. Viajan juntos al Canadá y en agosto empieza a escribir *Arcane 17*, en Gaspésie y publicado en Estados Unidos. Tantas otras obras hechas fuera del continente europeo. La más emblemática es aquella publicación de Péret, dedicado a los mitos y leyendas de los indios de América, intitulado por sugestión de Breton: *La parole est à Péret* [imagen 6]. Introducido y firmado por los amigos, distribuidos por varios países, en *otros lugares*. Símbolo de la separación y al mismo tiempo de la profunda unión del movimiento surrealista.³²

Luego Breton visita las reservas indígenas de Navajos y Hopis en los Estados Unidos. En diciembre viaja a Haití, en un hecho jactancioso que parece haber dado un efecto de huelga general, después de haber emitido una Conferencia en aquél país, seguida de elecciones generales.

³¹ Schuster, Jean: *Ídem*, p. 111.

³² Schuster, Jean: *Ídem*, p. 114.

1.10. El regreso a París

En 1946 y con 50 años, Breton regresa a París. Su primer acto público a su regreso, es un discurso en homenaje a Artaud que venía de salir del asilo de Rodez. Al año siguiente, organiza la Exposición Internacional del surrealismo, no menos provocante que las anteriores. Concebida bajo el doble signo del pensamiento analógico, con referencias a las ciencias “tradicionales” y a la utopía social de Charles Fourier. Una ruptura completa con el modo intelectual del existencialismo.

Por estos años, Breton recibe constantes injurias y amenazas, por parte de los estalinistas. Un nuevo grupo se constituye alrededor de Breton y de amigos del primer rango, como Péret. Breton empieza a pasar sus vacaciones con frecuencia en Saint-Cirq-la-Popie.

En 1952, sale la publicación de sus *Entretiens* radiofónicos. Surge en él, una renovación de interés, en un pensamiento más allá del surrealismo. En los años 60, escribe inúmeros prefacios de amigos y jóvenes, a ejemplo de descubiertas como “Melmoth” de Maturin, “Le concile d’amour” de Panizza, también como catálogos de exposiciones de pinturas, fuera de firmas de panfletos en apoyo a Hungría y Checoslovaquia.

Organiza dos grandes manifestaciones del movimiento, una en 1959 y otra en 1965. Marca el inicio de su participación en R.D.R., inicio del “mondialisme” con Gary Davis, y la firma del gran Manifiesto de los 121 de 1960.

En 1965, Breton preparaba con sus amigos el lanzamiento de “L’Archibras”. Al año siguiente, el 27 de septiembre, Breton es atacado fuertemente por el asma, ha debido trasladarse de urgencia a París. Sin embargo, pierde la vida en el hospital Lariboisière el 28 de septiembre. El 1º de octubre, surge un meeting de aglomeración considerable en apoyo y homenaje al gran pensador del surrealismo.

Para Breton, el acto de escribir, fuera de ser una práctica literaria y, aún más, “la diferencia de un ‘métier’, no tardarán entonces en ser reconocidos sus méritos formales, por tanto, consideradas brillantes por su estilo. Recordamos la proporción de su modestia en este dominio, del cual, su actividad propiamente poética ha sido una de las más alta del siglo XX”.³³

³³ Legrand, Gérard: “Breton”. In: *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. A. Biro et R. Passeron. Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p. 67.

Una multitud de jóvenes y desconocidos se juntaron para acompañar el cortejo fúnebre del gran poeta dedicado enteramente al surrealismo. Muchas sombras y pasos, acompañaron el cuerpo ya sin vida de Breton, transponiendo *más allá* de los portones del cementerio des Batignolles como un preanuncio de mayo 1968.

CAPÍTULO 2 – UN BOCADO DE TEORÍA

2.1. ¿Qué es el surrealismo?

En “Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme”, de 2009, los profesores Robert Ponge y Nara Machado definen sucintamente el surrealismo:

« Rappelons brièvement que, né en 1919 avec la découverte de l’automatisme, le surréalisme n’en reste pas là, devenant un *état d’esprit* et un *mode de vie*. Fondé sur les *valeurs cardinales* de la révolte, la poésie, la liberté, l’amour (sans oublier le merveilleux, l’humour, etc.), c’est une attitude poétique, sociale, philosophique, morale visant à susciter une révolution culturelle et à contribuer à une révolution sociale ».³⁴

Breton inicia el *Manifeste* del surrealismo diciendo que el hombre es abandonado a su destino sin luz desde la caminata del niño al hombre, abandonando la infancia y la imaginación.³⁵ Aún, el profesor Ponge [imagen 46] agrega que el hombre también es:

“Despojado de seu senso de humor, de irreverência, de contradição, de sua potência lírica, castrado em seu poder de se soltar, - de ouvir, de olhar, de ver, de se expressar -, de criar, o homem perde a alegria da vida; como que acorrentado...”³⁶

El surrealismo pretende recuperar esta alegría negada al hombre y retomar la vida a contrapelo. Esto lo hace diferente a otros movimientos vanguardistas, saliendo de sus entrañas, conceptos como *Automatismo*, *rebeldía*, *humor negro*, *cadáveres exquisitos*, etc. Son las diversas chispas que sostienen la actividad surrealista. El surrealismo no podía dejar de nacer, buscando el oro de los alquimistas en esta vida que nos toca, un movimiento de flujo y reflujo, en fin, de innovación y tradición.

Octavio Paz [imagen 38] destaca bien este aspecto – por ejemplo, la aventura interior – como definición del surrealismo lo que entrevemos bajo la luz del relámpago:

³⁴ PONGE, R. Et Machado, Nara. In: « De l’art nouveau au palais idéal : des architectures *en marge de l’architecture* », artículo. Lausanne : L’age d’homme, 2009, p.95.

³⁵ BRETON, A. *Manifeste du surréalisme*, Gallimard 1977, p.12.

³⁶ PONGE, R. *O Surrealismo*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991, pp. 21-22.

“como las sectas gnósticas de los primeros siglos cristianos, como la herejía cátara, como los grupos de iluminados del Renacimiento y la época romántica, como la tradición oculta que desde la Antigüedad no ha cesado de inquietar a los más altos espíritus, el surrealismo – en lo que tiene de mejor y más valioso – seguirá siendo una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos; y un signo de inteligencia, el mismo que a través de los siglos nos hacen los grandes mitos y los grandes poetas. Ese signo es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición.”³⁷

Está claro que el surrealismo no es una teoría de auto-ayuda, ni terapéutica, es el desafío del propio hombre en medio de las opresiones de su entorno, sea este externo o de carácter interno. Apoyándose en las teorías de Freud, tomase aquí el sueño como un reconocimiento de un *estado* legítimo del hombre, donde se hace inconcebible excluir los *sueños* y la *imaginación*.

“Tal vez, a melhor resposta [para definir el surrealismo] seja mais curta. Digamos, inicialmente, que é um estilo de pensar [y de practicar] ou, melhor *um estado de espírito*.”³⁸

Ese estado de espíritu no excluye la realidad ni el sueño, dos aparentes contradicciones que dan sustancia a la actividad surrealista o, mejor al *estado de espíritu surrealista*.

* * *

El surrealismo está basado en ciertos conceptos y valores, o “técnicas” y prácticas, algunas de las cuales son particularmente importantes para la investigación de este estudio. Relacionadas a seguir:

2.2. Poesía (en el sentido surrealista de la palabra)

Pese a ese *estado de espíritu* del cual el surrealismo nos desafía, esto no sería posible sin la vía de la *poesía*, pero de una poesía incondicional. Para esto, vamos a citar más una vez al profesor Ponge:

³⁷ PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas*, Ed. Vuelta, 1996, p. 33.

³⁸ PONGE, R. *O Surrealismo*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991, p.17.

“Para tal, Breton e o surrealismo convocam a ‘*praticar a poesia*’. É preciso aqui esclarecer que o conceito de poesia não pode ser restrito a, ou melhor, abusivamente confundido com a atividade de escritura ou leitura de poemas. [...] [Sino que, en el vasto concepto de poesía] *em todos os dominios da expressão humana.*”³⁹

2.3. Rebeldía (no-conformismo)

Breton en el *Manifieste* de 1924, es enfático al decir que:

« Le surréalisme, tel que je l’envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu’il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. »⁴⁰

Si el hombre está prohibido de su imaginación, abandonado a un porvenir sin luz, para entrar al mundo robotizado y utilitario, entonces esta realidad está en jaque. Al contrario de lo que se piensa, el surrealismo no huye de la realidad: la explora. Es decir, parte de *esta* exploración de la realidad y, al tomar conciencia, la actividad poética del surrealismo, hace de esta conciencia: el relámpago transformador. *Cambiar la vida*, cambiar al hombre y *transformar el mundo*. Incluyéndonos, sin renunciar a nosotros mismos. Para Breton, Marx y Rimbaud, como vimos anteriormente, no se excluían mutuamente.

Por tanto, este estado de realidad no puede cambiar sin un acto de rebeldía. Esto genera en parte, la poesía surrealista en todos sus planos. En fin, su aspecto rebelde, como coloca Octavio Paz en los *contra* y los *anti*:

“El mundo se ha convertido en una gigantesca máquina que gira en el vacío, alimentándose sin cesar de detritus. Pues bien, el surrealismo se rehúsa a ver el mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo.”⁴¹

Esta rehúsa requiere una actitud de transformación, por tanto de rebelión. “Finalmente - completa el poeta mexicano -, tampoco considera el mundo a la manera del hombre de ciencia pura, es decir, como un objeto o grupo de objetos desnudos de todo

³⁹ PONGE, R. *O Surrealismo*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991, p.22.

⁴⁰ BRETON, A. *Manifieste du surréalisme*, Gallimard 1977, p.63.

⁴¹ PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas*, Ed. Vuelta, 1996, p. 17.

valor, desprendidos del espectador. Nunca es posible ver el objeto en sí; siempre está iluminado por el ojo que lo mira.”⁴² Así, de pronto, el objeto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El famoso relámpago que nos habla el poeta. Este poder de transformación está sujeto en la rebeldía y esta por su vez emerge con la imaginación, el deseo y el sueño y, estas hacen la *furia poética* del surrealismo. Veremos más adelante esto, en el capítulo del *Objeto poético*.

2.4. Automatismo

El automatismo nace de un estado de *automatisme psychique pur*, practicado inicialmente, a través de la escritura subconsciente (o automática), por Breton y Soupault. Posteriormente, por varios poetas y también en variados campos de expresión. Este concepto se agiganta a un grado *contestador* de ver la realidad, transformándola en una realidad superior de forma accidental o no. Es decir: una realidad surrealista. Este automatismo puede surgir a través del subconsciente o a través del estado de vigilia. Esto es, de un estado muy lúcido (como será el caso de Matta).

Cabe decir que, tampoco el automatismo es una obligatoriedad para la actividad surrealista, misma que, haya sido un estopín para la creación surrealista. El propio Breton produjo textos en estos dos *estados*, como pura *poesía* y otros reflexivos, y bien elaborados.

En su ensayo sobre *Inspiración y escritura automática*, Octavio Paz describe sobre estas dos formas bien fraguadas en el surrealismo, donde el yo poético encuentra el otro yo. Es decir, la alteridad o, como prefiere Paz: la *otredad*. “La idea surrealista de la inspiración se presenta como una destrucción de nuestra visión del mundo, ya que denuncia como meros fantasmas los términos que la constituyen”⁴³

Siguiendo el raciocinio del poeta mexicano:

“Durante el ‘periodo de investigación’ del movimiento – época del automatismo, la autohipnosis, los sueños provocados y los juegos colectivos -, los poetas adoptan una actitud doble ante la inspiración: la sufren, pero también la observan. [...] La actividad surrealista denunció la penuria de muchas de nuestras concepciones – señaladamente aquella que consiste en ver en toda obra humana un fruto de la ‘voluntad’ – y mostró la sospechosa frecuencia con que

⁴² PAZ, O. Ídem, pp.17-18.

⁴³ PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas*, Ed. Vuelta, 1996, p. 38.

intervienen las ‘distracciones’ en los grandes descubrimientos. Con una fascinación que no excluye la lucidez.”⁴⁴

Entonces, ese desprendimiento de la “voluntad”, nos deja percibir la *otra voz*, una forma de aproximarse al inconciente. El profesor Robert Ponge nos ayuda a esclarecer:

“O automatismo tornou-se – sob formas e procedimentos variados e diferenciados – uma das práticas fundamentais do surrealismo, tanto na expressão escrita como nas artes plásticas, a tal ponto que parece ter-se estabelecido uma identidade entre ambos.”⁴⁵

2.5. Modelo interior

Si el surrealismo se nos presenta ante los ojos como *una destrucción de nuestra visión del mundo*, para Breton, esto genera la crisis de representación del modelo exterior. De esta crisis surge la visión (y transformación) del mundo como modelo interior.

Esta visión del modelo interior en Breton se devela en *Le Surréalisme et la peinture* (1926). Esto es, frente a la tensión de la representación pictórica de artistas surrealistas o no. Breton denunciaba que los pintores estaban siendo muy conciliadores con la tradición de sus modelos, del cual, insistían a perpetuarse. Una especie de *miseria del arte*, ante la insistencia de la *imitación*. Válido para las letras y las artes visuales.

Para esto, Breton reflexiona sobre la transformación del objeto al mirarlo:

« Certes la sensibilité humaine peut conférer à l’objet d’apparence la plus vulgaire une distinction tout à fait imprévue. »⁴⁶

Breton considera imposible en el pensamiento actual, no desechar sobretodo, que el mundo exterior cada vez más nos parece sospechoso. Entonces:

« L’oeuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent – [Profecía o sentencia de Breton ?], se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas »⁴⁷

⁴⁴ PAZ, O. Ídem, pp.39-40.

⁴⁵ PONGE, R. *O Surrealismo*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991, p.23.

⁴⁶ BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, “folio-Essais”, 1979, p.15.

⁴⁷ BRETON, A. Ídem, p.15

En el ensayo “Poemas mudos y objetos parlantes”, Octavio Paz refiérese a los emblemas y pictogramas antiguos, de figuras y palabras de los *imprese*, como “representaciones metafóricas del concepto interior”, aproximándolo al “modelo interior” de Breton: “al subrayar la función cardinal de la subjetividad.”⁴⁸ También veremos esto, en el capítulo del Objeto poético.

2.6. Humor (humour noir)

Muchas enciclopedias definen el humor negro en los términos de una forma de humor que destaca la crueldad, la amargura y a veces, el desesperar absurdo del mundo. Del cual, muchas veces constituye una forma de defensa. Aún sobre las características que opera este intercambio de placer humorístico, Breton escribe:

«Echange auquel, depuis un siècle et demi, s'est trouvé attaché un prix croissant qui tend à en faire aujourd'hui le principe du seul commerce intellectuel de haut luxe. Il est de moins en moins certain, vu les exigences spécifiques de la sensibilité moderne, que les oeuvres poétiques, artistiques, scientifiques, les systèmes philosophiques et sociaux dépourvus de *cette sorte* d'humour ne laissent pas gravement à désirer, ne soient pas condamnés plus ou moins rapidement à périr.»⁴⁹

El humor negro nota un desprendimiento, ver de forma divertida las cosas más horribles y contrarias a la moral. Crea un carácter removible o trágico, dependiendo cómo se habla. Interpela al lector o auditor y suscita una interrogación. Hace reír y sonreír sobre los acontecimientos más serios. Breton lo ve como un potencial subversivo:

«M. Léon Pierre-Quint qui, dans l'ouvrage *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, présente l'humour comme une manière d'affirmer, par-delà 'la révolte absolue de l'adolescence et la révolte intérieure de l'âge adulte', une *révolte supérieure de l'esprit*.»⁵⁰

Este concepto moderno del humor negro, atribuido a Breton cuando escribe en 1939 *L'Anthologie de l'humour noir*. En esta antología incluirá a su gran amigo Jacques Vaché (de muerte prematura que tanto lo marcará), como una figura que personificaba el humor

⁴⁸ PAZ, Octavio. “Poemas mudos y objetos parlantes”. In: *Estrella de tres puntas*, Ed. Vuelta, 1996, p. 96.

⁴⁹ BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966, p.10.

⁵⁰ BRETON, A. Ídem, p.12.

negro. Así, éste humor pasará a marcar las actividades surrealistas y se definirá como un *estado de espíritu y de rebeldía*.

* * *

Después de estos conceptos básicos del surrealismo, pasamos a una pequeña reflexión sobre la teoría del objeto en el surrealismo.

2.7. El objeto poético

Tomando como punto de partida el año 1924, Breton en el *Manifeste surréaliste* coloca algunos aspectos críticos y embrionarios sobre la cuestión de la descripción y la representación. Válido tanto para la escritura como para el campo visual. Dos años más tarde publicaba *Nadja* (libro alegórico del surrealismo). Pone en práctica este nuevo paradigma. En tal libro se sobreponen fotografías que complementan y dialogan con el texto. De un lado, evitando descripciones, del otro, introducen a través de ellas: retratos, dibujos, lugares incommunes de París, como también la fotografía de determinados objetos extraños [imagen 8].⁵¹

Llamamos la atención del creciente interés por estos objetos extraños, del cual, en la década siguiente tomará grandes proporciones. El problema fue colocado por la primera vez en 1910 y 1912, cuando el reciente cubismo analítico venía de revelar las estructuras escondidas de objetos familiares, como botellas, guitarras, mesas, ventanas, en fin, temas preferidos por los cubistas [imagen 40].

Había también el interés futurista con sus obsesiones acerca de las representaciones del movimiento y de la velocidad. El cuadro de Duchamp se hace famoso: “*Nu descendant une escalier*,” de 1913 [imagen 21]. En este estado de cosas, mucha agua pasará bajo el puente, y haciendo eco a Breton, el estudioso Édouard Jaguer pregunta sumariamente: “*Quel allait être le sort de l’objet dans la peinture?*”

De la osada y compleja pregunta, hay un consenso, y Breton lo afirma. Los pioneros de este nuevo camino, dentro de un número representativo, no pueden dejar de ser Picasso, Duchamp, y Kandinsky.⁵² Estos posibilitaron en ese camino, crear condiciones para una

⁵¹ Vea en índice de imágenes en anexo.

⁵² BRETON, André. «Genèse et perspective artistiques du surréalisme». In : *Le Surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.77.

verdadera crisis del tema y del objeto. Asunto del cual sumerge Breton, señalando ya en 1926 en *Le Surréalisme et la peinture* el antídoto a esta crisis, donde fundamenta el “modèle intérieur”.⁵³ Acoplado a nuevos senderos, transpone esta crisis abriéndose al arte moderno. Tanto del modelo externo como del objeto. Así lo colocó el autor de *Nadja*, contra el aburrido lugar común de muchos pintores.

Para Breton, este camino pasa primeramente por Picasso (1881-1973). Por sus juegos y representaciones infantiles y míticas [imagen 11], aunque éste haya teniendo una relación relámpago con el surrealismo. *Las damas de Avignon* son pintadas en 1907. De Kandinsky (1866-1944), por su espiritualidad abstracta y su analogía con la música. Elabora una autonomía del color e de las líneas como el plano [imagen 26]. En 1910 creó su primera acuarela abstracta. Pero quien realmente cambia radicalmente la escena y sale del cuadro, es Marcel Duchamp (1887-1968). Hace desertar la tela, con sus juegos mentales-poéticos y sus Ready-mades. Sobresale la primorosa y soberana *elección* del artista, y se torna para Duchamp el elemento dominante del acto creativo. Recordemos que la *Fontaine* (urinario) la expone en 1917 [imagen 24].

Abordajes y pasajes por la insurrección dadaísta, ésta es responsable desde 1918, por la presencia de estos objetos extraños. Los *Assemblages*, por ejemplo, de Raoul Hausmann, las *Machines à penser* de Salvador Dalí, y Francis Picabia. El *Fer à repasser* de Man Ray de 1921, como provocante objeto de contestación, en el estricto sentido poético del desvío. Este hallazgo de objetos (extraños o no) destituidos de su primera función, pasaban a ser metamorfosis de una función simbólica. Hacia un *depaysement* (extrañamiento) de objetos en un juego de azar.

Aún Jaguer nos hace un comentario sobre este hallazgo: “La trouvaille remplit rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu’elle libère l’individu de scrupules affectifs paralysant.”⁵⁴ De esta forma Breton propuso colocar en circulación tales objetos extraños. Entonces, nos preguntamos: ¿qué son realmente estos objetos?, ¿objetos surrealistas?

Ciertamente, objetos extraños venidos de objetos curiosos, receptados por la fotografía, gracias a los fotógrafos surrealistas, en especial a Man Ray que los descubre como modelos científicos. De objetos matemáticos hasta transformarse en objetos

⁵³ BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.15.

⁵⁴ JAGUER, Édouard. *L’objet*. In : *BIRO, Adam & PASSERON, René. *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*. Presse Universitaire de France, Fribourg 1982, p.306.

surrealistas, es decir, en objeto poético [imagen 39]. Esta es la noción de objetivación y transposición que ve Breton en la *crisis* del objeto.

La estudiosa Isabelle Fortuné nos dice:

«Breton voit dans ces objets mathématiques une transposition de la notion d'objectivation une idée poétique ou d'un rêve, qu'il préconise depuis 1924 [y cita Breton]: 'je proposais récemment de fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément'»⁵⁵

En 1933, según Dalí [imagen 35], lanza otra definición: “un objet qui se prête à un minimum de fonctionnement mécanique...basé sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients.» Pero más tarde, sobre la pregunta que coloca Gaston Bachelard sobre el concepto o idea de *realidad*, Breton la yuxtapone a la idea del objeto y él propio lo cita, y lo subraya:

«C'est essentiellement la conviction que (c'est moi qui souligne [dit Breton]) *l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat* »⁵⁶

Con tal yuxtaposición, Breton en estos términos justifica el objeto surrealista, provocando así, *la revolución total* de éste.

Relativo al objeto surrealista, pensamos que es importante también citar el artículo provocante y lúcido de André Pieyre de Mandiargue sobre *Le hasard et le jeu: Objets surréalistes*.⁵⁷ Él, parte del principio obvio que el mundo está repleto de objetos, desde la fina yerba, a cada gota de agua, grano de arena, cada neutrón, etc. Lo que pasa a denominarse (mismo que de una manera ridícula como lo dice el autor), por parte de los curadores (commisaires-priseurs), de “objeto de arte y de curiosidad,” no son todavía una forma especial de considerar o definir la relación de lo común de las cosas.

De inicio tornase difícil de hablar de “objetos surrealistas,” ni los lectores de las revistas tendrían una idea de lo que sería un objeto surrealista. Tomamos como un punto de apoyo el pensamiento y el gusto (afectivo más que estético) del propio André Breton. Ese Breton que se consagró al dadaísmo (y que en 1923 lo sepultó), para ser enseguida el fundador del surrealismo. El espíritu inicial del dadaísmo: destructivo, agresivo y escandaloso, es donde se inspira todo esto. Entre los desvíos entretenidos de Marcel

⁵⁵ FORTUNÉ, Isabelle. Man Ray et les objets mathématiques. In : *Revue d'Études photographiques*, 6 mai 1999.

⁵⁶ BRETON, André. Crise de l'objet. In : *Le Surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.359.

⁵⁷ De Mandiargues, André Pieyre. Le hasard et le jeu : Objets surréalistes. In : *revue XXe siècle*, n°42. Paris 1974, p.121.

Duchamp, de la *Roue de bicyclette* sobre un banquillo, remonta a 1913, el *Porte-bouteilles* a 1914 y la ya mencionada y provocante *Fontaine* de 1917 [imagen 24]. Posterior y más interesante: *Pourquoi ne pas éternuer*, y *Rrose Selavy*, de 1921.

Sin embargo los objetos Dada de reconocible genialidad fueron del gran maestro Man Ray, el más sutil de todos. Citamos ya *Fer à repasser* de 1921, *Auto-mobile* de 1932, *Main Ray* de 1935, etc. Por otro lado también se cita la influencia de “tels objets de subversión”⁵⁸ en las pinturas de Magritte. Un sistema de desvíos del cual Breton hará un punto de cruce esencial del surrealismo. Pero Mandiargues nos recuerda que las excepciones vendrán de los dadaístas, en especial Duchamp y Man Ray, que claro, muy temprano se incorporan al surrealismo, aportando con cuadros, esculturas, objetos, collages, etc.

Hasta ahora, todo esto que mencionamos aquí sería una gran mentira si no acoplamos la descubierta de los *objetos matemáticos*. Al instinto surrealista, son seducidos, tomando conciencia que ese instinto irá a transformarse en otra cosa, es decir, en un nuevo objeto. Objeto de una nueva consciencia.

Como se mencionó más arriba, hay un camino paralelo al de Breton que viene al encuentro sobre la representación y su modelo. Desde que *Nadja* es publicado por Breton, ese mismo año el pintor belga René Magritte pinta la primera versión de *Ceci n'est pas une pipe* [imagen 28].

Magritte inauguraba una serie de croquis llevándolo a sus pinturas *La clé des songes* [imagen 32], seguida por *Le miroir vivant*, donde en estas últimas, la representación no existe que por palabras. Una reflexión sobre la relación entre palabra y representación (veremos en Matta, en el capítulo 6 de la Parte II). Tres años más tarde Magritte pinta *La trahison des images*, un cuadro emblemático, apoyado por la metodología de ‘mise en abîme’ o del ‘trompe l’oeil,’ muy utilizado también por Dalí.

Esta crisis del objeto se va a consolidar en los años 30, pasando por el sorprendente *poema-objeto* de 1941 de Breton. Las palabras y objetos, pasan a ser intercambiables, signos concretos de cambio. Lo que más tarde Matta llamará: una economía del signo. Pero antes de ver lo qué se pasará con Matta, cuando decide abandonar el atelier de Le Corbusier para dedicarse exclusivamente a la pintura, esta otra experiencia anterior se había abierto paralelamente desde Bruselas.

⁵⁸ De Mandiargues, André Pieyre. Le hasard et le jeu : Objets surréalistes. In : *revue XXe siècle*, n°42. Paris 1974, p.121.

El trabajo de Magritte, como lo indicamos, es sobre el lugar común pero no menos conflictivo entre imagen y lenguaje. El primero como reproducción visual de un objeto, o sea, el lenguaje de imágenes. El segundo, sistema de signos, vocal (palabra), grafía (escritura), sistema de comunicación.

Esto aporta estudios interesantes frente a la representación y la percepción. Pero es un camino técnicamente opuesto y no menos interesante al de Matta, Miró, Tanguy y otros. Pero cabe señalar el estudio singular del filósofo Michel Foucault sobre *Ceci n'est pas une pipe* [imagen 22], resaltando los aportes de Klee, Kandinsky y Magritte sobre formas del discurso, recordando principalmente la *Parte VI* de su libro, sobre la constatación de: "Pintar no es afirmar." Esta reflexión del filósofo francés, lo llevará a publicar más tarde: *Les mots et les choses*.

Entonces es en *Nadja* que aparece la inteligencia de estas cosas sorprendentes y conmovedoras, encontradas en el Mercado de pulgas de París. Después Breton en *L'Amour fou* las retoma y desarrolla hasta la primera exposición de los objetos surrealistas en la Galería Charles Ratton en 1936. Primero fue en Londres en New Burlington Galleries: "International surrealist Exhibition", organizada por Penrose. También en Bélgica, Louvière, organizada por Mesens. Pero ese mismo año, la de París tuvo mayor repercusión en la galería de Ratton: "Exposition surréaliste d'objets".

La variedad de objetos surrealistas en esta exposición es enorme, un verdadero bazar de sueños extraños [imagen 4]. Sarone Alexandrian dirá que no sólo la originalidad de los artistas surrealistas es manifestada, sino también la manera de presentarse esta originalidad. Era una fiesta de la imaginación, con la intención de crear perturbaciones en el público. De rechazo o seducción, estas perturbaciones desasosiegan al espectador. Una característica propia del surrealismo y por tanto, una característica que Matta irá optar y ser adicto.

Es importante citar algunos artistas desde dentro y fuera del surrealismo: Eileen Agar, Ronald Penrose, Paul Nash en Inglaterra; Seligmann y M. Oppenheim en Suiza; Freddie y H. Heerup en Dinamarca; Magritte, Mesens y Mariën en Bélgica; A. Ferrant en España; Joseph Cornell en Estados Unidos. En el seno del grupo de París: Tanguy, Valentine Hugo, Oscar Dominguez, Marcel Jean, W. Paalen, Picasso, Matta y otros. Diríase un mágico reencuentro de objetos celebrados al mejor estilo de Lautréamont.

La mayoría de los surrealistas colgaban en sus apartamentos o talleres, objetos y máscaras de rituales venidos de los más diversos mundos, de Oceanía, África y de las

Américas, o simplemente objetos olvidados del cotidiano. Fetiches, objetos extraños, pinturas, y claro, mucha poesía. Entre ellos, había el vicio de los coleccionadores: Breton, Éluard, Péret, y el propio Matta, por ejemplo. Por esa época muchas de las obras de Freud estaban siendo traducidas para el francés: “Los surrealistas recurrieron a veces al simbolismo de la teoría de los sueños de Freud, una parte importante en su obra era, sin embargo, el que estos símbolos tenían la capacidad de ser ambiguos, de variar y cambiar sus significados según el contexto.”⁵⁹

En su ensayo sobre el “fetichismo”, Freud insiste en la idea de *fijación de la visión de un objeto*. Explica en parte estos objetos extraños como objetos de deseo y de fetichismo.

“En estos términos el fetichismo tiene tanto que ver con mirar un objeto como con el propio objeto del deseo. Algunos objetos se prestan a ser tomados como fetiche más fácilmente que otros, pero en general cualquier cosa puede convertirse en objeto de fetichismo”.⁶⁰

Cabe agregar que para los surrealistas a través del objeto no se llegaba a un fetichismo por excelencia, sino más a la preocupación de crear un efecto mágico [imagen 39].

Volviendo a la Exposición de los objetos:

“Las máscaras primitivas se yuxtaponen con obras de Picasso y con objetos surrealistas como el Globo suspendido de Alberto Giacometti; se mostraban Ready-mades de Marcel Duchamp junto con objetos surrealistas como el de Maret Oppenheim: *Desayuno de piel* [Déjeuner en fourrure]. También se incluyeron ‘Objetos matemáticos’ del Institut Poincaré de Paris.”⁶¹

Objetos matemáticos que interesaban de sobremanera a Man Ray, Ernst, y los jóvenes Onslow-Ford y Roberto Matta. “La inclusión de los ‘objetos matemáticos quería sugerir que la oposición racionalista entre objetos científicos y poéticos era superflua.”⁶² En esto veremos más abajo el interés de Freud sumado al de Breton en unir arte y ciencia.

Si había desde el comienzo en la definición del surrealismo, ligada al quehacer del automatismo, lo había también desde 1924-26 en el dibujo y la pintura, fuera de los *cadáveres exquisitos* colectivos. Los había principalmente en los dibujos de André

⁵⁹ FER, Briony. “Capítulo 3, Surrealismo, mito y psicoanálisis”. In: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Editora Akal, Madrid 1999, p.228.

⁶⁰ *Idem*, p.228.

⁶¹ *Idem*, p.225.

⁶² *Idem*, p.227.

Masson, como en Miró [imagen 13] y Ernst, seguidos más tarde por Tanguy [imagen 14], Dominguez, Paalen y Matta. En 1939, Breton dirá en relación a estos últimos que son de un “automatisme absolu”.⁶³ La interacción de poesía y artes visuales en los surrealistas era un hecho. Volveremos más adelante a los objetos matemáticos y a Matta.

2. 8. El objeto de deseo y Gradiva

Desde los años 20, para los surrealistas, el objeto de deseo siempre fue el de la mujer. Entre psicoanálisis, mito e inconsciente, la feminidad y el deseo, era una marca surrealista. Nadja ya es una alegoría que avanza, como aparecerá también Gradiva de pies descalzos, desde un pasado desconocido: el amor y lo nuevo. Surge la exaltación de la mujer como promesa, los surrealistas tomaron de Freud la novela de Jensen, adorando y usando Gradiva. Así como Nadja, también musa del grupo y siguiéndola a través de sus pasos perdidos.

Gradiva es una fantasía pompeyana publicada en 1903 por el escritor alemán Wilhem Jensen. Tal vez, pasada desapercibida si no fuese el ensayo de Freud sobre *El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen*, publicado originalmente en 1907. Sólo será traducido y publicado en Francia en 1931:

“La novela de Jensen es la historia de un joven arqueólogo, Hanold, que se enamora de un bajorrelieve clásico que va por primera vez en un museo de antigüedades de Roma. El joven consigue una copia en escayola del bajorrelieve, al que denomina Gradiva o ‘la muchacha que avanza..’ y lo coloca en su gabinete de estudio”.⁶⁴

Lo que interesaba a Freud en la narración de Jensen, era el contenido latente de “la tela de araña del delirio”. La ilusión de ese objeto amoroso escondía un amor de infancia en el personaje de Zoe. El interés de los surrealistas por el psicoanálisis trajo consigo todos estos objetos de fetiches. De objetos de deseo y, esta musa llamada Gradiva, que con su nombre se inaugura en 1937 la primera galería de arte surrealista en la rue de Seine en Paris, dirigida por André Breton.

⁶³ Breton citado por Gérard Legrand, In: BIRO, Adam & PASSERON, René. *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*. Presse Universitaire de France, Fribourg 1982, p.42.

⁶⁴ FER, Briony. «Capítulo 3, Surrealismo, mito y psicoanálisis». In: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Editora Akal, Madrid 1999, p.238.

Briony Fer nos esclarece que:

“A estas alturas ya deberían parecer suficientemente claro el interés de los surrealistas por el análisis de Freud: el deseo reprimido, el papel de los sueños, los procesos inconscientes de la mente, el doble carácter de Gradiva/ Zoe y la precaria ambigüedad entre la musa y la mujer ‘real’. Freud había insistido también en que el arte (en la forma de la novela de Jensen) y la ciencia podían ambos revelar procesos inconscientes y arrojar luz sobre el funcionamiento del inconsciente. Un punto que Breton había querido subrayar en su ensayo ‘Crise de l’objet’ y a través de la Exposición de Objetos surrealistas de la galería Charles Ratton”.⁶⁵

Entonces Gradiva fue también una galería abierta por los propios surrealistas, donde un cartel anunciaba: “un lugar sin edad, en cualquier lugar fuera del *mundo de la razón*”. Era una galería-librería, la puerta de entrada diseñada por Duchamp y la decoración por los otros miembros del grupo: un extraño bazar de arte movido por la liberación del inconsciente.

Matta por ese entonces comienza a tener encuentros en los cafés con los surrealistas. Es con sus dibujos que en esta galería irá visitar a Breton, del cual éste, inmediatamente le adquiere dos y lo invita a exponer con el grupo e ilustrar el libro *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont. Es el primer contacto formal, por así decir, con Breton. Efectivamente expone ese año junto a Paalen, Masson, Onslow-Ford, Francès, Seligmann y Dominguez. Sin embargo, la alegría de la galería durará solo algunos meses, la partida de Breton en 1938 para México obligará a cerrarla.

2. 9. El objeto matemático y crisis del objeto

Man Ray como Roberto Matta, reconocen la influencia directa de Lautréamont en sus obras. Además la ejemplar descubierta de los objetos matemáticos por los años 30 en el Instituto Poincaré, del cual Max Ernst ya era un cómplice curioso desde los años de 1910, donde incorporó varios modelos matemáticos en sus collages. “Ô mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées”, Maldoror decía en su segundo *chant*. En 1934 la publicación *Le Nouvel Esprit scientifique* de Gaston Bachelard, contribuye al debate sobre la filosofía

⁶⁵ FER, Briony. “Capítulo 3, Surrealismo, mito y psicoanálisis”. In: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Editora Akal, Madrid 1999, p.229.

científica y del arte. Más tarde en 1939, el mismo Bachelard publica su libro sobre *Lautréamont*, dentro de este mismo espíritu, y habla de un Lautréamont matemático.

El excelente trabajo de master de Isabelle Fortuné, donde publica más tarde el texto “Man Ray et les objets mathématiques”, en la revista *Études photographiques*, del 6 de mayo de 1999.⁶⁶ La autora explica que el estatus y función de los objetos matemáticos se han modificado considerablemente desde su aparición en 1937 en la Exposición del *Art et la Science*, en París, antes que la intervención de Man Ray la entrañara entre las mayores actividades del surrealismo desde ese entonces.

Actividades que intentan visualizar fenómenos complejos y *non perceptibles* al ojo, es decir, tentativas de visualizar lo invisible. Isabelle Fortuné cita los trabajos de Étienne-Jules Marey sobre registros gráficos y fotográficos o volumétricos del movimiento. Esta concretización de datos científicos abstractos ha dado nacimiento a las imágenes más insólitas que inspiraron a Max Ernst en sus novelas-collages,⁶⁷ y la connotación creciente de lo extraño, traducido en tres dimensiones que les dio en sus fotografías Man Ray, y que acaban fascinando a los surrealistas en su conjunto.

Sobre este camino, Breton escribe el ensayo *Crise de l'objet*, está estrechamente ligado a las fotografías de estos objetos matemáticos hechas por Man Ray, ilustradas en el *Cahier d'art* en los años 30. Reflexiones de Breton influenciadas por Gaston Bachelard, sobre los problemas de la geometría moderna.

Entre 1934 y 1936, afirma Isabelle Fortuné,⁶⁸ fue Man Ray quién descubrió los objetos matemáticos en compañía de Max Ernst en el Instituto Poincaré de París. Ernst pasará a realizar una serie de collages, en especial para una exposición del fotógrafo estadounidense. Consecuentemente, esto fascinará a Breton y a los entusiasmados jóvenes Roberto Matta y Gordon Ford.

El ensayo de Breton será incorporado a *Le surréalisme et la peinture*, es un texto que marcará la época. Época en que se realizó la ya mencionada “Exposition d'objets mathématiques” (1936), hecha en la ocasión por la Feria de París, hacia la convergencia de una geometría generalizada. El interés que Breton propone en este texto, es la continuidad a la propuesta de Freud, que enunciamos más arriba. Es aliar la idea de ciencia y arte, mismo que unidas en contradicciones aparentes, hacen un desarrollo paralelo de la idea científica y del automatismo inconsciente.

⁶⁶ FORTUNÉ, Isabelle. Mise en ligne 06 février 2005. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/190> consulté le 05 mai 2014.

⁶⁷ Max Ernst publicó très novelas-collages: *La femme 100 têtes*, Paris, Éd. du Carrefour, 1929 ; *Rêve d'une petite fille qui vouout entrer au carmel*. Paris, Éd. du Carrefour, 1930 ; *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*. Paris, Éd. Jeanne Bucher, 1934.

⁶⁸ FORTUNÉ, Isabelle. *Man Ray et les objets mathématiques*, In : *Revue Études photographiques* n°6, mai 1999.

Recordamos que Breton cita dos fechas significativas. Primero: 1830 en pleno apogeo del romanticismo surge el descubrimiento de la geometría no-euclidiana. Segundo: 1870, la importancia de dos autores paralelos: Ducasse (alias Lautréamont) y Rimbaud. En un primer momento implica el desprendimiento embrionario de la geometría no-euclidiana de la geometría clásica. Para algunos, se colocaba de forma antagónica sobre el eje del racionalismo *versus* lo improbable y maravilloso. Pero en la segunda fecha (1870), estas geometrías no se excluyen entre sí, y así, se crea la geometría generalizada. Más allá de las contradicciones, posibilita una nueva percepción y sensibilidad que estos últimos autores nos brindan. Entonces, en este raciocinio, Breton incluye lo improbable, también lo maravilloso y el cotidiano sorprendente.

Breton no niega el racionalismo, muy por el contrario, y al modo de Hegel, éste lo denomina a aquello que llamamos real, y ambos están íntimamente ligados. Pero Breton nos hace ver que se abre otra posibilidad, antes menospreciada en la primera fecha:

«ces dates coïncide avec celle de la decouvert de la geometrie non-euclidienne qui ébranle à sa base même l'édifice cartésien-kantien et 'ouvre', comme on a fort bien dit, le rationalisme. À cette date 'ouverture' du rationalisme me parait correspondre étroitement l'ouverture du réalisme antérieur sous la pression des idées romantiques proprement dites : nécessité de fusion de l'esprit et du monde sensible, appel au merveilleux.»⁶⁹

La investigación de Man Ray irá en este sentido, como veremos también los dibujos de Matta y de su amigo Gordon.

Aquí la palabra *Crise* parece se contraír, y la palabra *objet* la materialización concreta de una forma o de una actividad. Un tema, una (des)función, también incluyendo su contrario, lo amorfo, lo transformable y lo irreal. La personalidad geométrica, según Breton, se divide simultáneamente con la personalidad poética, donde lo mencionamos en el ingenio cubista. Las diversas geometrías se empeñaron no solo en superar y desconcretizar lo ya visto, sino también superponer la necesidad del arte de lo improbable.

Sobre la plasticidad de los objetos, Marcel Jean comenta sobre esta repercusión de efecto *surprise* en los surrealistas: “la plastique exprimait un problème mathématique précis et suggérait en même temps quantité d'associations d'idées et d'images d'analogies.”⁷⁰ Estas analogías definen muy bien las relaciones que los objetos matemáticos pueden hacer nacer con otros objetos en caminos muy imaginativos,

⁶⁹ BRETON, André. “*Crise de l'objet*», In: *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.353.

⁷⁰ JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*. 1959, citado por Isabelle Fortuné in *Man Ray et les objets mathématiques*. 1999.

integrándose a un principio más amplio de analogías pregonadas por los surrealistas, sobretodo en el dominio poético. Breton denominará de juegos de metáforas visuales al infinito.⁷¹

Breton escribe:

«La pensée scientifique et la pensée artistique modernes presentent bien à cet égard la même structure : le réel, trop longtemps confondu avec le donné, pour l'une comme pour l'autre s'étoile dans toutes les directions du possible et tend à ne faire qu'un avec lui. [Lo racional es llamado a reorganizarse constantemente, por tanto la razón asimila intermitentemente lo irracional]: il faut admettre que le surréalisme s'accompagne nécessairement d'un *surrationalisme* qui le double et le mesure. »⁷²

Así, usando Breton el término de *superracionalismo*, emprestado de Bachelard, da un vigor singular a la palabra surrealismo. Mismo que ésta acepción esté dada más al quehacer artístico.

Pero Breton somete estos procedimientos analógicos a un concepto teórico, condición necesaria de la *belleza convulsiva*. Frase final en *Nadja* y prolongada en *L'Amour fou*, donde en estos dos libros, la fotografía tiene un papel importante. La fotografía con los surrealistas abre un sin número de correspondencias. Después que son fotografiadas por las manos lucidas de Man Ray, Breton constata que “[il] a porté ces objets presque inconnus jusqu'à nous, il ne nous reste plus qu'à les interpréter à notre guise pour nous les approprier »

Estas correspondencias fotográficas nos llevan a las esculturas. Brancusi fotografió sus estudios escultóricos con numerosas variantes.⁷³ Las esculturas de Henri Moore son menos accidentales. Posteriormente la pintura de Gordon Onslow Ford en 1940, recuerda en efecto la obra de este escultor, debido al conocimiento y la influencia de modelos científicos semejantes.⁷⁴ La expresión *sculptures mathématiques* es empleado por Jean Dewasne en *Espaces mathématiques et art abstrait*, XXe siècle, de enero de 1952, n°2 páginas 39-42.

El interés del joven Roberto Matta por los objetos matemáticos, también no es un ejemplo aislado. Los surrealistas son seducidos por ciertos productos de la ciencia. En el caso de Matta es el carácter “poético-científico.” Ya vimos, encarnados en las fotografías

⁷¹ BRETON, André, « La Beauté convulsive », ver. Minotaure, 1934. Citado por Isabelle Fortune. Ídem.

⁷² BRETON, André. « Crise de l'objet », In: *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.355.

⁷³ LEENHARDT, Jacques. *Au-delà de la matière, Brancusi et la photographie*. Et BROW, Elizabeth A. *L'atelier métaphorique*, In *Sculpture Photographier*. Citado por Isabelle Fortuné. Ídem.

⁷⁴ FORD, Gordon Onslow. « The Wooden Giauless of Nenri Moore ». London Bulletin, juin 1940, n°18-20. Cit. Por I.Fortuné. Ídem.

de Man Ray, en los collages de Max Ernst, las reflexiones de Duchamp (preliminares al *Grand Verre*), y en los textos de Breton y Dalí.

Sin duda, el acceso a la geometría no-euclidiana por medio de Henri Poincaré, muy a la moda en los años 20, es tendencia en los años 30. Será más explícita a través del filósofo Gaston Bachelard que, aporta mayores esclarecimientos sobre los fundamentos teóricos de esta geometría. Después condensado por Breton en “Crise de l’objet,” donde los objetos matemáticos están en el epicentro de las relaciones entre el objeto y la ciencia, y por supuesto, los objetos surrealistas. La fotografía es el atestado de paternidad de este hallazgo, donde Matta, Onslow-Ford, Paalen y Dominguez, lo irán explorar en la pintura.

Un pensamiento de movimiento independiente, también caracteriza, según Breton, en una voluntad sin precedentes:

«Que l’on comprenne bien en effet, que les ‘objets’ mathématiques, au même titre que les ‘objets’ poétiques, se recommandent de tout autre chose aux yeux de ceux qui les ont contruits, que de leurs qualités plastiques... »⁷⁵ [Recordemos que en *L’Amour fou* Breton escribe que :] « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas »⁷⁶

Matta refuerza la idea de Breton, donde en estos objetos hay campos de fuerza diferentes, creados por la imaginación para reaproximarlos a imágenes diferentes. Los artistas, los poetas y sabios, estarán en el seno de estos campos de fuerza. Así, la convicción del objeto representado desaparece, a lo que Breton dice que a nuestros ojos hay una realidad escondida, una ininterrupción latente. Breton subraya: “l’on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat.»⁷⁷ A la vista de Breton, *una revolución total* del objeto.

2. 10. El objeto mental

Hemos analizado la transformación del objeto poético en su percurso estético, matemático, de fetiche, de deseo, crítico y sorprendente. Ni dialéctico, ni biológico – dirá Octavio Paz en *Corriente alterna*, – sino un materialismo matemático, lingüístico y mental. Un sistema de relaciones de símbolos matemáticos y verbales:

⁷⁵ BRETON, André. « Crise de l’objet », In: *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.355.

⁷⁶ BRETON, André. *L’Amour fou*. Gallimard, Paris 2011, p.26.

⁷⁷ BRETON, André. « Crise de l’objet », In: *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.359.

“Antes nos regía una Providencia o un logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa. Una estructura matemática nos determina – nos *significa*.”⁷⁸

Comentamos la unidad entre la ciencia y el arte. Observamos que Breton hizo eco al interés de Freud sobre el hombre de ciencia y el poeta. El primero es traductor universal, transforma correspondencias reales en ecuaciones simbólicas. El otro también es un traductor universal, transforma las equivalencias matemáticas en símbolos sensibles. Si los objetos son símbolos para la ciencia, estos son objetos sensibles para el poeta.

La discordia analítica y analógica fue un tema central de la literatura poética de la modernidad, según Octavio Paz. Estos últimos legados fueron el romanticismo y el surrealismo. Otra convulsión estética se despliega. Vimos la importancia de Ray Man, de Dalí en los años 20, la de Max Ernst y Miró, pero sin duda la más aguda ha sido la de Marcel Duchamp.

Con Duchamp, el objeto sufre una operación mental de carácter causal: “(objets manufacturés promus à la dignité d’objet d’art par le choix de l’artiste)”.⁷⁹ La inteligente obra de Duchamp tiene un conocimiento histórico y una tradición venida desde muy lejos. Veremos más adelante este vínculo con la historia del arte y paradójicamente, una disidencia radical en la aventura mental de Duchamp.

Contemplador, gran fumante y jugador de piezas, sean de ajedrez o no importa que objetos. Cambia el paisaje artístico con causas profundas, desvíos y jaque-mates. Un jaque al pensamiento contemporáneo. Para Duchamp, en su contemplación hay territorios minados. Él mismo pasó a ser una bomba de reloj, desde Dada al arte de hoy.

Breton reconoce tempranamente la extensa y fecunda influencia de Duchamp, como un “saint patron” del surrealismo. La determinante y particular influencia sobre Roberto Matta (del cual mantendrá una amistad duradera). Desde 1939, también fue un personaje de primer plano para los surrealistas exilados en Nueva York. Organizador de la primera Exposición surrealista en París y en las Américas. Personalidad importante de la creación de la revista, también surrealista, *VVV*, sitiada en Nueva York.

La obra de Duchamp es amplia y variada, va desde su fase cubista-futurista, a Dada y de sus Reddy-made. Sus investigaciones ópticas y verbales, sus intenciones de cine en

⁷⁸ PAZ, Octavio. “Corriente alterna”. Citado por RIOS, Julian. *Octavio Paz: teatro de signos*. Madrid, Felmar, 1974.

⁷⁹ BRETON, André. “Marcel Duchamp: Phare de La « Mariée »”. In : *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 2006, p.120.

roto-relief y *coeurs volants*. Desde 1920, una variedad de nombres en una investigación verbal, en juegos de palabras, publicadas en el n° 5 de *Litterature*.

Sin duda su obra más compleja y monumental, fue el Gran Vidrio (*La Mariée...*), que lo ocupó durante diez años en su elaboración, desde 1913 a 1923 [imagen 18]. Después la abandona, dejando un legado inteligente de incertidumbres como la *caja-verde*, el hilo de Ariadna como croquis de nuestro propio laberinto contemporáneo.

El ejercicio del dibujo y la pintura, los toma como un juego tramposo. Los utiliza como medio de apoyo a sus investigaciones, no como la glorificación de la mano. Colocase así, a una tal negación, la de *desaprender* a pintar y a diseñar: «C'est la main la grande coupable, comment accepter d'être l'esclave de sa propre main? »⁸⁰

Sin embargo, en la actitud de Duchamp, el acento está en la *originalidad* del artista como una fuerza insólita. Tanto cuanto el instinto del automatismo, esta originalidad está también en una profunda búsqueda laboriosa, bien merecida y elevada a un alto rango la actividad artística. Esta influencia será decisiva, como veremos, en la obra de Roberto Matta.

⁸⁰ BRETON, André. « Marcel Duchamp: Phare de «La Mariée» ». In : *Le Surréalisme et la peinture*. Gallimard, 2006, p123.

PARTE II

CAPÍTULO 3 – ALGO DEL SURREALISMO CHILENO

3.1. Modernismo y vanguardismo hispano-americano, un esbozo

Muchos dudan sobre la frontera precisa del impulso de la modernidad: “Algunos piensan que se inició con el Renacimiento, la Reforma y el Descubrimiento de América; otros suponen que comenzó con el nacimiento de los Estados nacionales...”⁸¹ Y así por delante, como otros, dice Octavio Paz, desde el nacimiento de la Banca, del capitalismo mercantil y el nacimiento de la burguesía.

Por lo cierto, lo más decisivo fue la revolución científica y filosófica que se descortinó desde el siglo XVII. Éste aplanó los cambios que vendrían en los siglos posteriores. Para el autor mexicano, la modernidad comienza como crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. El autor expande y condensa la *crítica* en Hume y Kant.

Por tanto, de la metafísica a las pasiones, de la historia hacia el conocimiento del *otro*. En la *razón* de la Revolución francesa, estarán los pensamientos pilares y los siguientes autores: Rousseau, Diderot, Laclos, Sade, Gibbon y Montesquieu. Y el *otro* era, según Paz, el chino, el persa y el indio americano, fuera de los autóctonos de Oceanía y Asia.

Sin embargo, los movimientos de Independencia de las colonias españolas y portuguesa en América, fracasaron en lo político y social, como el autor mexicano coloca en otros de sus textos. Dando así, según él, una historia híbrida y de una modernidad incompleta.

Las Utopías que vinieron del siglo XVIII, fueron el gran detonador de los siglos posteriores. Utopía como la otra cara de la crítica: “...sólo una edad crítica puede ser inventora de utopías; el hueco dejado por las demoliciones del espíritu crítico lo ocupan casi siempre las construcciones utópicas.”⁸²

⁸¹ PAZ, Octavio. La otra voz, *Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990, p.32.

⁸² PAZ, Octavio. La otra voz, *Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990, pp.33-34.

José Olivio Jiménez nos coloca dos grandes fases de la modernidad en Hispanoamérica, final de siglo XIX y primera mitad del XX.⁸³ Para él, como el autor del *El arco y la lira*, estas dos fases sucesivas serán: modernista y contemporánea. Octavio Paz ofrece un delineamiento sistemático: “El periodo moderno se divide en dos momentos: el ‘modernista’, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas, y el contemporáneo.”⁸⁴

Así, cambios, revoluciones, perfecciones y el futuro en evolución: “El camino hacia lo absoluto pasó por el tiempo, fue tiempo. A su vez, entre los diversos modos del tiempo, la siempre diferida perfección residió en el futuro.”⁸⁵ De este modo, el poeta mexicano, nos recuerda que la modernidad resbaló hacia el tiempo, o sea, hacia el futuro y la historia, hacia un motor mutuo de *evolución*.

Cabe decir que el romanticismo es hijo rebelde de esta modernidad, pues aquí se rehace el pensamiento analógico, es decir, la gran analogía. Y del otro, la ironía como prima hermana, que también inundará la poesía como se autoproclamará moderna, dentro de este ciclo que le toca manifestarse.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz desarrolla esta primera idea de la analogía como *correspondencias*, como espejo del universo del cual Baudelaire se contempla. Correspondencias heredadas del neoplatonismo de los siglos precedentes en el tejido de las analogías [imagen 43]. Como dice el poeta, desde los primeros románticos a Yeats, Rilke, llegando a los surrealistas. Posteriormente, la ironía de los surrealistas será la disonancia de la armonía de estas correspondencias.

Desviándonos hacia la herencia de esta modernidad poética en el continente iberoamericano, hay discrepancias en relación a cuanto esto se expande en el tiempo. Para Juan Ramón Jiménez es todo el siglo XX. Con cautela Ricardo Gullón e Iván Schulman, arriesgan fechas más parecidas. El primero va de 1890 a 1940, el segundo de 1882 a 1932. Muchos resaltan la segunda porque contiene la gestión literaria importante de 1880 y 1890.

En fin, ambos incluyen la década de 1920 a 1930, como modernista en el sentido absoluto del término. Para J. Olivio. Jiménez, esto es, la época de *Trilce*, de Vallejo, de *Altazor*, de Huidobro y la primera *Residencia en la tierra*, de Neruda.

⁸³ JIMENEZ, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1973, p.8.

⁸⁴ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 2ª edición México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p.92. Citado por J.O. Jiménez, In: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1973, p.8.

⁸⁵ PAZ, Octavio. *La otra voz, Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990, p.35.

Sin querer entrar en el mérito de estas fronteras y tendencias, levantan algunos autores como Jiménez, a pesar de actitudes y sentimientos básicos, lo que se descubría en definitiva. Estos son los “materiales lingüísticos” de que se vale la expresión. Fronteras borrascosas que se quedan en sus antecámaras, citando a José Mármol y Rubén Darío.

Sobre éste último, Jiménez nos dice:

“tantos momentos dominados por la angustia metafísica como encontramos en *Trilce* (1922), de Vallejo, que ya son puro balbuceo o puro hermetismo, y los fragmentarios chisporroteos reflexivos e imaginísticos del *Altazor*, de Huidobro (publicado en 1931, pero escrito a lo largo de los diez años anteriores).”⁸⁶

Un resultado estético bien diferente al del parnasianismo, simbolismo, impresionismo y expresionismo. Otra vez, en *El arco y la lira*, Paz nos advierte que: “es una poesía antipoética porque su lenguaje es el de la urbe cosmopolita, en el que se mezclan todos los idiomas y dialectos, del *slang* al sánscrito..”⁸⁷

Sobre el vanguardismo, podemos decir que: “el escritor chileno Vicente Huidobro instituyó el creacionismo, cuya acta de fundación leyó en el Ateneo Hispano de Buenos Aires en junio de 1916.” Ahora, “el ultraísmo fue igualmente una reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación y un querer ir *más allá*.”⁸⁸ Muchas revistas empezaron a aparecer en Argentina, a ejemplo de dos, *Prisma* y *Martín Fierro*.

De estas revistas salieron los poetas Oliverio Girondo, Evar Méndez, para mencionar algunos: “conforme el crítico Carlos Mastronardi, el ultraísmo y el creacionismo se alteraron en *Martín Fierro*.”⁸⁹ De su estudio sobre el pionero del surrealismo en América, el profesor Ruben Méndez Castiglioni. escribe que “en esta coyuntura surgió el grupo surrealista argentino que tuvo como líder a Aldo Pellegrini [1903-1973]. Quienes se volcaron en el surrealismo no se unieron a ninguna revista de las mencionadas, fueron independientes...”⁹⁰

Sólo en 1928 apareció la revista *Qué*, la primera surrealista, entre ellas, en Argentina y América Latina. Aldo Pellegrini “conoció las obras de Alfred Jarry (a quien ‘admiraba’) y de Guillaume Apollinaire (por quien se ‘interesaba especialmente’), que compartió sus

⁸⁶ JIMENEZ, José Olívio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1973, p.11.

⁸⁷ ⁸⁷ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 2ª edición México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p.181. Citado por J.O.Jiménez, In: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1973, p.12.

⁸⁸ MÉNDEZ CASTIGLIONI, Ruben Daniel. *SURREALISMO: Aldo Pellegrini, El pionero en América*. Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2014, pp.44-45.

⁸⁹ MÉNDEZ C., R. D. *Ídem*, 2014, p.46.

⁹⁰ MÉNDEZ C., R. D. *Ídem*, 2014, p.51.

conocimientos, informaciones y gusto poético con algunos de sus compañeros de facultad de Medicina.”⁹¹

Entre fechas y autores, por cierto, la época modernista se extiende hasta 1930. De cuerpo y alma, muchos reclamaban como modernista a José Martí. De los mexicanos, un lugar para José Juan Tablada y a los jóvenes españoles del 98, al entonces premiado José Echegaray. Hay también mucho legado romántico que acogió el modernismo.

Para muchos sin duda, el modernismo fue la hazaña artística mayor de América. De su experiencia definitiva del lenguaje, empieza a surgir la diferenciación del vanguardismo, a un costo no muy fácil y no menos dificultoso.

Acabamos de hablar de la década de 1920 a 1930. Siendo así desde 1914, Huidobro es el más importante. Entre el *ultraísmo* en Argentina y España, el *estridentísimo* en México, por ejemplo. Entonces vinieron las máquinas, las nuevas metáforas, repertorios y manifiestos. Entre vigilia y automatismo subconsciente. El vanguardismo como un todo sobrevivió. Con él, Huidobro [imagen 29] también sobrevivió con su nave *creacionista*, de tantas tempestades enfrentadas, desde el Atlántico austral al Mar del Norte.

3. 2. Delineamiento de las Letras en Chile

La República de las Letras gana autonomía y el género de ficción es muy cultivado. Desde inicio del siglo XX se produce paralelo al modernismo, la emergencia del *criollismo* e incorpora una óptica naturalista y realista, por veces llega a inhibir al modernismo. Ante el panorama de la época Jocelyn-Holt escribe:

“Otro acicate en tal sentido fueron los concursos literarios que marcaron la irrupción pública de figuras de la talla de Gabriela Mistral, célebre a contar de su triunfo en los juegos florales de Santiago organizados en 1914: así también los espacios ofrecidos en revistas como Claridad, editada por la FECH [Federación de Estudiantes de Chile], donde publicó, entre otros, el entonces joven poeta Pablo Neruda.”⁹²

Hubo una independencia mayor no sólo en la originalidad de sus producciones, como también en sus orígenes sociales, sectores medios y extracción popular. Así ahuyenta la supremacía de representantes de la oligarquía. Grandes nombres como Baldomero Lillo,

⁹¹ MÉNDEZ C., R. D. *Ídem*, 2014, p.53.

⁹² CORREA, Sofía; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. *Historia Del siglo XX chileno*. Ed. Sudamericana, 2001, Santiago de Chile, p.77.

Mariano Latorre, Carlos Pezoa Véliz y Fernando Santiván. Reflejaban personajes de una epopeya por primera vez vista: “En efecto, más que el proletariado urbano, los trabajadores de la pampa salitrera o los mineros del carbón retratados por Baldomero Lillo, fue un mundo rural, con sus tipos humanos la más característica materia prima del criollismo, escuela o movimiento de otras formas de expresión literaria”⁹³

Chile empieza a recomponer su campo cultural correspondiéndose a los cambios sociales y políticos, frente a la supremacía de una oligarquía presente en todas las esferas. Es a partir de 1912 que empiezan aparecer apropiaciones de vanguardias europeas.

Surgen grupos minoritarios y de estos, individualidades sobresalidas de un mundo cosmopolita, como la poetisa Gabriela Mistral, de una poesía muy personal; como destacamos arriba. Vicente Huidobro, (como algunos dicen: el vanguardista francés nacido en Chile). Y claro, poetas y artistas que reaparecen ahora en la historiografía del olvido, como los poetas surrealistas del grupo Mandrágora, y otros malditos independientes como Pablo de Rokha.

El movimiento modernista en Chile, hizo escuela a través del poeta nicaragüense Rubén Darío. Mismo que marginalizado en la época, pero fue fuerte su influencia en toda una generación de poetas. Después vendrán otros extranjeros, europeos y latinos.

Esta época es marcada por la edición de una antología publicada en 1917, *Selva lírica* con obras de autores de Santiago y de provincia. Ya en 1914, Huidobro lanza los lineamientos de lo que será el “*creacionismo*” de práctica poética, lejos de los modelos de la naturaleza. Marca así, el movimiento definitivo de la vanguardia en Chile.

3. 3. Huidobro, el poeta de la vanguardia chilena y latinoamericana, por excelencia

La figura de Vicente Huidobro surge por los años 20, con irrupción en la república de las letras de Hispanoamérica, como de España y Francia, entre querellas y controversias bien variadas que se agudizarán por mucho tiempo.

En 1916 deja Santiago para anunciar en Buenos Aires, dentro de una conferencia, su embrión original, la “idea creacionista” en poesía. En ese mismo año eran publicados en Santiago los poemas *Adán*, y la primera edición de *El espejo de agua*, que irá engendrar todo orden de polémicas.

⁹³ Idem, p.77.

Deja Buenos Aires con su familia para dirigirse a Madrid. En esta ciudad se relaciona con Rafael Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna, entre otros. A pesar de la gran Guerra, más tarde su destino será París. La experiencia parisiense de Huidobro comienza en 1917, a través del pintor español Juan Gris. Es a través de él que se unirá a Picasso, Apollinaire, Cocteau, Lipchitz. Más tarde en un recital de poesía de la librería “Lyre et Palette” conoce a Pierre Reverdy, con quien se unirá en muchas afinidades, y del cual tendrán, una no menos fuerte amistad atormentada.

Esta afinidad se asocia al primer número de la revista *Nord-Sud*, que pasa a dirigir el poeta y artista gráfico francés, con el aporte financiero del chileno. En este primer número aparecen textos de Apollinaire, Max Jacob, Paul Dermée y del propio Reverdy. Al número siguiente aparece la colaboración de Huidobro con el poema *L'Homme triste*. Esta colaboración irá hasta el número 10 de la revista. Otros textos del poeta chileno debieron probablemente ser escritos en francés.

Final de 1917, aparece su poema *Horizon carré*, ilustrado por Juan Gris. El poeta chileno tenía un apartamento en Montmatre y era frecuentado por Apollinaire, Jacob, Raymal, entre otros. Al final, culmina con un desentendimiento entre estos dos poetas. Huidobro retira su apoyo financiero a la revista de Reverdy.

Al año siguiente, debido al recrudecimiento de la guerra en torno de París, se refugia con su familia en Touraine, y después vuelve a Madrid. Escribirá más tarde sobre este episodio en *Vientos contrarios* (1926). En Madrid hace amistad con los Delaunay y desde esta ciudad realiza una correspondencia con Tristan Tzara.

3. 4. Las artes visuales en el modernismo y vanguardismo

Desde el prolongado descubrimiento de la cultura indígena, la situación de las artes visuales en América latina, a grueso modo, viene de un largo periodo colonial, caracterizado principalmente por el estilo barroco de inspiración católica. Después vino el arte académico del siglo XIX, sólo en el siglo XX se inicia una renovación, del cual, las expresiones modernas pasan a enriquecerse con el retorno a temas populares, por veces, temas precolombianos.

Hay un destaque para México, como uno de los más originales en adoptar el arte mural, como inspiración social y de revoluciones, de un carácter monumental. Tres

grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, Orozco y Siqueiros. Podríamos nombrar Tamayo que también excursionó en el mural. Sobresale en el arte del grabado José Guadalupe Posada, de inspiración macabra, sobre la fiesta de la muerte. Además de los objetos populares de mimbre y del arte en cerámica.

Otras expresiones del arte mural en el continente, por ejemplo, Cândido Portinari en Brasil. Emilio Pettoruti, italo-argentino, de tendencia cubista y con premiación del museo Guggenheim en la década del 50. Compatriotas escultoras dieron un tono más audaz, ejemplo Pablo Manès que fue alumno de Bourdelle y Sésostriçe Vitullo.

En la fase contemporánea, Alicia Peñalba, de grandes esculturas de aspecto vegetal y arquitectónico, y Marino di Teana que primero hacía bustos al estilo etrusco, y después se dedicó a la escultura en metal abstracta.

Uruguay produjo dos grandes pintores de la modernidad, Pedro Figari y Torrès-García, éste último emigra de un arte clásico decorativo para un constructivismo moderno y gestual. Torrès-García hará un retrato del poeta chileno, Vicente Huidobro. Habrá otros como Mario Toral, Braulio Arenas, Gracia Barros, etc., y claro, Roberto Matta sin duda, venido de Chile a las grandes metrópolis europeas y de New York.

Pero sin duda la semilla surrealista en el continente se expande como una raíz que se cimienta. Para el poeta colombiano Raúl Heno, la presencia surrealista es una fiesta de los sentidos. Esto es, la poesía surrealista latino-americana:

“Enganamo-nos ao pensar que o costumbrismo, o pinturesquismo, o folclorismo, em que o olhar filisteu da crítica literária europeia quisera encaixar-nos à maneira de uma coleção de borboletas exóticas, tem algo a ver com esta aventura do espírito sem outra fronteira ou geografia que a liberdade humana...”⁹⁴

3. 5. Algunas palabras sobre el surrealismo hispanoamericano

El surrealismo asume un lugar de destaque en el mapa intelectual y artístico del continente americano del siglo XX. Los medios de comunicación pasan a ser más expresos, viajes, correos, el telégrafo, ayudan a expandir el movimiento vanguardista. En su mayoría, el vanguardismo francés, en esta expansión se difunde junto a Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, entre otros.

⁹⁴ HENAO, Raúl. “Identidade da poesia surrealista latino-americana”. In: PONGE, Robert, org. *Surrealismo e Novo Mundo*. Editora da Universidade UFRGS, 1999, Porto Alegre, Brasil, p.160.

Octavio Paz, basándose en la primera antología crítica de la poesía surrealista latinoamericana de Stefan Baciú, desmiente y esclarece el mal entendido de algunos autores que insisten en denominar surrealistas a otros que no lo son y nunca lo fueron, o peor, algunos lo detestaban.⁹⁵

En este fin de *habladuras*, el poeta mexicano deja claro quién es verdaderamente surrealista y quién no lo es. Con el advenimiento del realismo mágico y maravilloso que se engendra en América Latina, mezclase una noción vaga y por veces equivocada del surrealismo. Mal traducido en su concepto como en su etimología, por *superrealismo*. Posterior al surrealismo, crease mucha confusión y desinformación. Absurdos como estos que el autor alerta:

“Com base na confusão reinante, publicaram-se muitas teses doutorais, livrórios e livrecos sobre o surrealismo espanhol e hispano-americano... [algunos llegaron afirmar que] há dois surrealismos, o francês e o espanhol (...) Outros escreveram extravagantes divagações sobre o surrealismo de Neruda e de Miguel Angel Astúrias.”⁹⁶

Hasta el barroquismo de Lezama Lima entra en estas deformaciones. Así el poeta mexicano decide proponer un *basta*.

Retomando la *expansión* modernista, el profesor Dr. Robert Ponge explica las circunstancias de dicha expansión que traerá consigo al surrealismo. Desde sus precursores en los años 1920, hasta los años de 1950. El poeta argentino Aldo Pellegrini será el primero en el continente hispanoamericano. Llegó a tener acceso a algunos ejemplares de la revista *Littérature*, dirigidas por Breton y Aragon. Entonces Pellegrini y sus amigos fundan en 1926, el primer colectivo surrealista en América y en 1928, la revista *Qué* :

«Le fascicule présente des pièces d'écriture automatique ainsi que des textes qui cherchent à susciter des interrogations chez le lecteur et dénoncent les valeurs courantes, la résignation, le carriérisme littéraire. »⁹⁷

El equipo de la revista es encabezado por Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg, Marino Cassano, David Sussmann e Ismael Piterbarg. El grupo estaba totalmente desviado de las corrientes literarias dominantes en Argentina. Esto es, fuera de los grupos de Florida y

⁹⁵ PAZ, Octavio. “Sobre o surrealismo hispano-americano: o fim do papo furado.” In: PONGE, Robert, org. *Surrealismo e Novo Mundo*. Editora da Universidade UFRGS, 1999, Porto Alegre, Brasil, p.163.

⁹⁶ PAZ, O. Ídem, p.163.

⁹⁷ PONGE, Robert. “Notes pour une histoire du surréalisme en Amérique Hispanique des années 20 aux années 50. » In : Cahiers du Centre de Recherche sur le surréalisme. Mélusine n° XXIV. Lausanne (Suisse) : L'age d'homme, 2004. p.318.

Boedo. En los años 1930 deja de aparecer la revista *Qué* y también, el primer grupo surrealista de América latina.

Después de Argentina y Brasil, en 1925 las señales del surrealismo en el continente se dejan manifestar en Perú con José Carlos Mariátegui, intelectual marxista abierto a las vanguardias. Sin embargo, César Moro será el primer poeta, animador y artista visual del surrealismo en Perú y América hispánica. En 1928, después de un viaje a España y Francia, toma contacto en París con los surrealistas franceses.

Dos décadas demora a resurgir de nuevo el grupo surrealista de Argentina con Aldo Pellegrini a fin de los años 1940. El profesor Robert Ponge nos recuerda que la línea cultural de los partidos comunistas en el continente, había comenzado en los años 30 con el realismo proletario en la literatura y el arte. Muy fuerte influencia en los países hispanoamericanos.

A la sucesión de gobiernos antidemocráticos en Argentina, el ambiente cultural estaba vigilado y muy impropio a la libertad de expresión. Consecuentemente Pellegrini fue preso en 1933 por estas razones. Entonces los vanguardistas y el surrealismo no tenían que un espacio más que limitado. Ponge escribe:

«Les recherches menées jusqu'à présent n'ont pas permis de trouver de traces de vie surréaliste collective en Argentine pendant la période qui va du début des années trente jusqu'à la fin de la seconde guerre. »⁹⁸

Se dice que el surrealismo argentino por esa época se hace remarcar más en las artes plásticas por la producción individual de Juan Batle Planas. El profesor Ponge nos hace recordar también que, en 1941, con la publicación "*Las cosas y el delirio*," se hace notar el debut público del poeta Enrique Molina, pieza importante del surrealismo no sólo en Argentina, como también en América hispánica.

Cuando César Moro retorna a Lima (1934), reactiva su ligación con su amigo Emilio A. Westphalen que ilustra el volumen de *Abolición de la muerte*. Al año siguiente organizan la primera exposición surrealista internacional de América latina. En 1936, éstos polemizan contra Vicente Huidobro en un panfleto colectivo: "Huidobro o el obispo embotellado."⁹⁹ También son defensores públicos de la República española y contra el fascismo franquista, enfrentando fuerte represión policial. A Westphalen le vale la prisión,

⁹⁸ PONGE, R. Idem, p.320.

⁹⁹ PONGE, R. Idem, p.321.

Moro se exila en México y se juntará a los Paalen. Igual, los peruanos consiguen llevar adelante la revista *El Uso de la palabra* (1939).

Aún desde México, Moro colabora con la revista mantenida por Westphalen, *Las Moradas*, entre 1947-48. A su vuelta a Lima, Moro ve ahora partir su amigo para Nueva York. Moro se apagará con su poesía y su pintura en 1956.

En los años de 1930, México es un país clave del surrealismo. Principalmente en la segunda mitad de la década, en el contexto hispanoamericano. Reconocemos que tiene un lugar privilegiado en la “geografía del surrealismo.” Tierra de la *belleza convulsiva* por excelencia. Antonin Artaud en 1936, es el primero que decide venir a la Ciudad de México. Tuvo una agenda artística e intelectual muy agitada, y se lanza en el mundo de los *Trarahumaras*. Vive una experiencia iniciática y mística. Convive con los pueblos peyotl.

Dos años más tarde, Breton visitará el país, recibido por el pintor y muralista mexicano, Diego Rivera y su compañera Frida Kahlo. Ellos posibilitan el encuentro con León Trotsky, y de este encuentro, como ya mencionamos más arriba, saldrá el manifiesto: “Por un arte revolucionario independiente.”

En 1939 será el comienzo del exilio surrealista venido de Europa. El australiano Wolfgang Paalen con su mujer francesa, la surrealista también Alice Rahon, desembarcan en Ciudad de México. Moro, por esa fecha, se encontraba en México; Organizan junto la exposición internacional del surrealismo (primera en México), del cual Matta participa. México y Estados Unidos serán los principales países del exilio surrealista, y de los que huyen del franquismo y del nazismo. Los que pasaron a refugiarse en México: el francés Benjamin Péret, los españoles Esteban Francès, Remedios Varo, y los británicos Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford y Jacqueline Johson.

Péret y Moro, animan la actividad surrealista con artistas y poetas locales. Muchos con afinidad, otros recientes declarados surrealistas: el poeta Xavier Villaurrutia, los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo, los artistas plásticos Augustín Lazo, Gunther Gerzso, Rufino Tamayo y el poeta Octavio Paz (que también llegaba de Europa), además de Carlos Mérida, Kati y José Horna que no eran mexicanos. En 1946 Luís Buñuel también llegaba a México y adquiere la nacionalidad mexicana.¹⁰⁰

Yendo ahora por las Antillas, no podemos olvidar al gran pintor cubano Wilfredo Lam, que se junta con Roberto Matta y otros en París. Tampoco podemos olvidar Aimé

¹⁰⁰ PONGE, R. Idem. p.324.

Césaire de la Martinica. Después de la Guerra, hay un resurgimiento del surrealismo en Argentina.

Surge la revista titulada: *A partir de cero*, dirigida en Argentina por el poeta Enrique Molina, con el apoyo de Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás y más tarde de Antonio Porchia, Francisco Madariaga, entre otros colaboradores. Rodará sólo tres números, de 1952 a 1954. Apoyándose mutuamente con esta revista, el mismo Aldo Pellegrini dirigirá otra, *Letra y Línea*. Vida de cuatro números entre 1953-1954.

Fin de los años 50, Julio Llinás inaugura la revista *Boa*, tres números entre 1958 y 1960, ligado al movimiento *Phases*, que reunía intelectuales, artista surrealistas y no surrealistas. Entre ellos, os pintores argentinos: Roberto Aizenberg, Victor Chab, Noé Nojehowiz, Juan Andralis. Pero los dos grandes destaques para las obras poéticas, eran sin duda, Enrique Molina y Aldo Pellegrini.

Por parte de las artes plásticas y poéticas, había también: el peruano César Moro y el español Eugenio Granell. Parte del Olimpo residía en México: Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Tamayo, Gunther Gerzso y Manuel Álvarez Bravo. Además, de muy cerca, los dos cosmopolitas ilustres: Roberto Matta y Wilfredo Lam. Así, el surrealismo deja rastros fuertes en el mapa del continente Americano del siglo XX.

3. 6. Grupo Mandrágora y el surrealismo en Chile

Desde 1930 a 1950, se expanden en Chile los personajes que irán hacer del surrealismo fuertes raíces. Raíces que darán frutos en países centroamericanos como Republica Dominicana y Venezuela, como en las nuevas generaciones.

El joven arquitecto, Roberto Matta deja Chile con la edad de 22 años y se instala en París en 1934. Más tarde, en 1938, por medio de Salvador Dalí, Matta encuentra a Breton y su adhesión al surrealismo será inmediata. Pero su vida hará lejos de Chile, junto a los surrealistas franceses.

Volviendo a 1932, Chile ya contaba con una poesía moderna y la adquisición ya mencionada del *creacionismo* de Huidobro. Habrá también el surrealismo y los tres amigos unidos por la poesía, formando el movimiento “por la emancipación total del ser

humano.”¹⁰¹ En 1938 se agrupan bajo el nombre de Mandrágora, del cual lanzan la revista con ese nombre homólogo, y serán siete números hasta 1943.

El grupo Mandrágora también empieza a manifestarse públicamente a favor de la República española y no sólo contra el nazi-fascismo, sino también contra el estalinismo, conocimiento naciente desde los procesos de Moscú.

En 1941, el grupo organizó la primera exposición surrealista en Santiago. Crea la revista *Leitmotiv*, que será publicada hasta 1943. El grupo chileno busca nuevos contactos con sus vecinos y otras latitudes. En 1948, consigue organizar y participar en la Exposición internacional del surrealismo, del cual participan Braulio Arenas y Jorge Cáceres con dibujos, fotomontajes y poemas-objetos. Breton encarga el afiche a éste último.

Al año siguiente (1949), muere el joven Cáceres con 26 años, en un accidente misterioso dentro de su apartamento en Santiago. Cortase una carrera promisorio como poeta, danzarín y artista plástico.

En 1950, Arenas lanza la revista *Gradiva* que no llegará al número dos. Más tarde, Gómez-Correa en 1957 en Santiago, publica *A.G.C. de la Mandrágora*, una lujosa antología de la obra de los tres fundadores del grupo.¹⁰²

Instalado en la República Dominicana, el poeta chileno Alberto Baeza Flores toma contacto con el surrealista español y exilado, Eugenio Fernández Granell. Juntos lanzan en 1943, la revista *La Poesía Sorprendida*, prestigiada por Breton. Reagrupa un expresivo contingente de poetas y artistas dominicanos. Entre ellos: Manuel Llanes, Rafael Américo Enríquez, Aída Cartagena Portalalín, Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer, Manuel Valerio, Freddy Gatón Arce, H. Ramírez Pereira, J. M. Glass Mejía.

En 1946, debido a las persecuciones del dictador General Trujillo, Eugenio Granell es obligado a pedir refugio en Guatemala. Lugar que en 1948, organiza una Exposición internacional del surrealismo. El republicano español sufrirá más persecuciones, llegando a protegerse después en Puerto Rico.

En 1951, la semilla de Mandrágora muestra sus frutos en Venezuela. Con la vuelta de Juan Sánchez Peláez a su país natal, después de su larga estadía por Chile y República Dominicana, llevó su experiencia a Venezuela, y se hizo reconocido posteriormente por el poeta mexicano Octavio Paz.

¹⁰¹ Palabras de Enrique Gómez-Correa. Citadas por PONGE, R. «Notes pour une histoire du surréalisme en Amérique Hispanique...» In : Cahiers du Centre de Recherche sur le surréalisme. Mélusine n° XXIV. Lausanne (Suisse) : L'age d'homme, 2004. p.326.

¹⁰² PONGE, R. idem, p.326.

Para el profesor Robert Ponge, a partir de 1930, el surrealismo hispanoamericano ha tenido intervalos más o menos regulares en el continente. Esto es, tanto en la constitución de grupos, revistas y del trabajo colectivo al individual:

«Quant aux groupes, s'il est possible de n'en mettre qu'un en relief, que ce soit le groupe Mandragore que Paz [considerado por éste, como lúcido y de corage] considère comme 'mémorable' parce qu'il eut l'immense mérite d'être 'exemplaire' en termes d'activité et de posture. »¹⁰³

¹⁰³ PONGE, R. Idem, p.330.

CAPÍTULO 4 – MATTA: UN SALTO AL ABISMO

4.1. Trayectoria de Roberto Matta

1911 – El mismo Matta reflexiona sobre su biografía: "Nací el 11/11/11 [números cabalísticos, según él], no es la verdadera biografía, no es el día donde se nace, ni el lugar, la verdadera historia, son las dificultades que una persona prueba a identificar aquello que llamamos mundo, sus diferentes yo, los otros, las luchas por nadar a través de todas estas identidades."¹⁰⁴

Nació Roberto Sebastián Matta Echaurren en una familia burguesa acomodada en Santiago de Chile. Echaurren es apellido vasco, que significa: errante. Su familia tenía lazos en el norte de España, sus padres tenían descendencia vasca por parte también de Francia. Hubo imprecisión sobre su año de nacimiento, sin embargo, más tarde, él mismo confirmará que fue el 11 de noviembre de 1911, aunque algunos hayan señalado su año de nacimiento en 1912. Su padre Roberto Matta Echaurren y su madre Mercedes Yañez tenían propiedades rurales. Roberto recibe una rigurosa educación católica romana.

Matta habla de esta época como un Chile del siglo XVIII. En una entrevista a la televisión chilena por los años 1990, así lo recuerda: "Yo viví un Chile que no existe más. [...] Cuando éramos niños e íbamos al campo, era un Chile del siglo XVIII. Eran carretas de buey, en Santiago por la Alameda, detrás de la Moneda había un terreno vago que se la arrendaba al circo. Y venía el circo, se instalaba ahí, hacían la tienda y mi papá tenía coches y una caballeriza en la calle Galves. Nosotros que éramos chicos, íbamos a ver al elefante, al tigre, y la cosa así... Y de la caballeriza de mi papá asistíamos, son cosas del siglo XVIII, sabes... [risas]."*

En la entrevista, Matta comenta que había hecho todo lo que un buen niño hace: la primera comunión, el servicio militar en el cruzeiro de Viña del Mar. Habla de su amigo Carlitos Casanueva. También habla de humillación, y de hallarse inverosímil.

¹⁰⁴ BRADEIS, Nancy Miller. "Entretien", University, 1982, in : *Matta*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1985.
* Entrevista TV UCh de Chile: "Matta a pote pelado", 27 de septiembre de 2013.

Temprano Matta demostró su talento creativo. Creció con familiares y primos. Cuando joven construyó su propio teatro de telón y hojas coloridas como escenario. Dirigía a sus primos en improvisaciones. Matta estudia en el colegio jesuita francés Sacré-Coeur de Santiago, sus clases eran en francés, dando un tono europeo a su vida en Chile.¹⁰⁵ Al percibir el talento del hijo Roberto, sus padres lo encaminan para realizar estudios en arquitectura.

1929 – A los 18 años, Matta estudia de hecho arquitectura y diseño de interiores en la Universidad Católica de Santiago. Desde los 17 años trabajaba en diseños de interiores, así escapaba a los quehaceres familiares.

En 1932, a la edad de 21 años, termina sus estudios a la universidad y obtiene su diploma de arquitecto. Empieza a cuestionar su visión de mundo. Era como recomenzar a ver todo de nuevo por primera vez, surge el deseo de un cambio más profundo.

La arquitectura en tanto no responde a todas las expectativas del joven chileno. No contaba con la ayuda financiera de su padre. En una entrevista a la televisión chilena afirma haber vivido casi cuatro, cinco años "en la miseria más total y en la humillación".*

“Había que partir!”, recuerda Matta. Había un anhelo de cambio. Posteriormente, él mismo declara: "Sentía que había que partir, que no podía estar más allí, [...] ahí no estaba la verdadera vida." En la misma entrevista a la televisión chilena, cuenta del desenlace de su partida: "Entonces, de repente, me fui. Y no se porqué me fui. Me fui porque me faltaba el aire, y me metí en un barco de cargo, y me desaparecí."**

Inicio de la década 1930, embarca en un navío de la marina mercante para Francia. Viaje que dura seis meses de mar, pasando por Grecia, la antigua Yugoslavia e Italia, hasta alcanzar por tierra París.¹⁰⁶ No sabemos a lo cierto el verdadero itinerario sobre este viaje, algunos dicen que deja Chile para ir a Europa de barco hasta Liverpool y de ahí alcanzar París. La ciudad luz por ese entonces florece como un punto de encuentro para aspirantes y artistas jóvenes.

A pesar de escapar de los quehaceres familiares en Chile, reencuentra en París una tía y un ambiente similar. Vive un primer periodo que frecuenta familias ricas latino-americanas. Para escapar a este nuevo ambiente familiar, se pierde en largas caminadas a

¹⁰⁵ BOZO, Dominique, Curador general y varios autores: Coll. *Les classiques du XXe siècle : MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, p.266.

* Entrevista TV UCh de Chile: “Matta a pote pelado”, 27 de septiembre de 2013.

** *Idem*.

¹⁰⁶ BOZO, Dominique, Curador general y varios autores: Coll. *Les classiques du XXe siècle : MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, p.266.

pie, dibuja y toma nota por largo tiempo en los museos. Matta recuerda más tarde que en determinado momento: "No tenía contacto con nadie. Percibí que no sabía nada, era quizás arquitecto, pero no conocía nada".¹⁰⁷

1934 – Sin embargo, sus pasos lo enveredan por su profesión. Así, Matta pasará dos años como aprendiz en el estudio de Le Corbusier, ya prestigioso arquitecto y urbanista moderno, su arquitectura racionalista estaba en plena vanguardia.

Pasa la navidad en Madrid, conoce a Pablo Neruda, Rafael Alberti y García Lorca. Éste último le regala un libro con una pequeña introducción de Salvador Dalí en la contraportada. Matta prosiguió viaje por Escandinavia y antigua Unión Soviética, donde dibujaba ventanas para viviendas obreras.

1936 – En agosto García Lorca es fusilado por la guardia civil española en Granada. Anunciábase así, lo peor por venir: la guerra civil. El 31 de diciembre, aun bajo el efecto de la muerte de Lorca, a quien apreciaba mucho, Matta le dedica un poema,. Todo su lirismo se expresa en estas palabras al amigo asesinado:

«Il y a des cris hypnotiques avant la résonnance, puis des dérichements dissonants [...]. Cris de la terre, qui cherche à tourner rond.»

El título de este largo poema será: “*La terre est un homme*”, título que tomará más tarde para una de sus pinturas famosas, y conocida al inglés y español (*the Earth is a Man*).

Desde el año precedente, estando en Londres, Matta toma contacto con Gropius, Moholy-Nagy y Henry Moore, como también con René Magritte. Al año siguiente, éste último escribirá sobre el joven muchacho:

«Matta est un jeune homme qui vient d'Amérique du Sud. Je pense qu'il a un peu de sang indien dans les veines. Il fait des peintures mille fois plus intéressantes que celles de Miró, il a beaucoup d'idées.»¹⁰⁸

1937 – De regreso a París, de alguna forma es ligado a la realización del pabellón de España en la *Exposición Universal*. Tiempo en que Picasso pintaba la *Guernica* en solidaridad con la República española [imagen 22] ante el levante franquista. El pabellón funcionaba como Comité Central de los exilados. Como joven arquitecto y ligado a la

¹⁰⁷ SÉROU, Max Clarac. « *Petite introduction à l'oeuvre de Matta* » in : Matta, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1964. Citado por : BOZO, Dominique, Curador general y varios autores: Coll. *Les classiques du XXe siècle : MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, p.266.

¹⁰⁸ BOZO, Dominique. Curador general y varios autores: Coll. *Les classiques du XXe siècle : MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, p.266.

organización de tal evento, Matta visita Picasso cumpliendo comunicarle que el cuadro estaba atrasado para poder así, abrir el pabellón. Esto es, debido a la urgencia de la ayuda financiera antifranquista. De este episodio, Picasso recordará más tarde que Matta lo había tratado como plomero o artesano. Del encuentro de estos dos, del “fiscal” y del “plomero”, termina en larga charla con invitación a almuerzo y a una jarra de vino.

Sobre este episodio también Matta comenta:

«J'étais à Paris – je n'avais alors aucune idée de la peinture. J'étais dans un groupe qui aidait à la construction du pavillon espagnol, la construction était en retard. Il y avait la guerre civile en Espagne (...). ».¹⁰⁹

Tal vez, sea la primera pintura que impresionará de sobremanera a Matta. En parte, la vio nacer llena de líneas y formas, entre papeles de diario. Todos juzgaban que este cuadro jamás sería terminado y Picasso poco se importaba si lo dejase inacabado.

Finalmente, al verlo instalado en el pabellón, Guernica fue una gran sorpresa. Para Matta que lo había visto lleno de periódicos colados y a la espera de colores, lo que más le impresionó es que lo ve como un gran dibujo en una inmensa tela. Ese episodio con Picasso marcará Matta. Hasta entonces no había tenido ningún contacto directo con un pintor. Encontró muy divertido el modo descontraído del gran pintor español. Lo volverá a ver solamente en 1957.

Sin embargo, de los encuentros que más lo marcaron ese año, aparte de Picasso, fue el de Alberto Martínez, un escultor comunista que le muestra en la plaza *Denfert-Rochereau*, en París, el león de Belfort, no exactamente como un león, sino como símbolo de una ciudad. Conclusión que llevó Matta a decir: « - alors, si on pouvait représenter une ville par un lion, on pouvait faire n'importe quoi ». ¹¹⁰

Mucho más tarde, en una entrevista, Matta ya octogenario (en septiembre de 2009), atribuye este hecho a Picasso y no a Martínez. ¹¹¹

Matta guardaba muchos dibujos pintados a lápices de color, y muchos sueños bajo el brazo. A los pocos sus diseños y sueños, fueron transformándose en encuentros inesperados. Parecía un niño entusiasmado ante sorpresas desconocidas. Era callado y tímido ante los otros, primeramente dedicado a escuchar y a observar. Pero, cuando se le

¹⁰⁹ *Idem*, p.266.

¹¹⁰ *Idem*, pag. 267.

¹¹¹ *Entrevista* TV UCh de Chile: “Matta a pote pelado”, 27 de septiembre de 2013.

preguntaba sobre sus diseños y de las cosas que hacía, se transformaba en un entusiasta parlante de ojos delirantes, a veces, incomprensible a sus interlocutores.¹¹²

4. 2. Sorprendido por el surrealismo

A través de una recomendación que Lorca le dejara, Matta llega a Salvador Dalí y a través de Dalí, conoce a André Breton, al poeta entusiasta del surrealismo. Después aceptado por el grupo de poetas y artistas que venía constituyéndose desde 1919 hasta los *Manifestes*.

Decide visitar la *Galerie Gradiva* que acababa de abrir en la calle de Seine, en París y que Breton dirigía. El marchand de arte, Patrick Waldberg se recuerda de Matta por esta época llegando: «avec plein de dessins, au moins une trentaine, parlant beaucoup et Breton, ne comprenant rien à ce qu'il disait mais aimant beaucoup et lui en achetant même deux [dibujos] tout de suite ».

« Je me souviens de tout cela si clairement, - dice Matta. Je rencontrais Breton. J'étais très jeune, tout à fait inexpérimenté et ils me dirent que j'étais surréaliste. (...) Puis ils regardèrent mes dessins et me dirent : tu es surréaliste ! Je ne savais même pas ce que cela voulait dire. Je les rencontrais au Deux Magots, (...). »¹¹³

Este aparente « accidente » parecía inevitable. Así, Matta es hallado surrealista por acaso, al mejor estilo del *azar objetivo*. Él no lo sabía, hasta escuchar los miembros del grupo, que lo veían como un ángel surrealista caído en París. Caído en la búsqueda de algo desconocido. Matta se decía ser una tortuga en medio de la arena después de haber salido de su cáscara de huevo, olfateando la dirección del continente húmedo del mar. Ese mar era la vida y los sueños.¹¹⁴

A través de Breton, toma conocimiento que la idea de realidad está más allá del ojo humano. Este encuentro fascinante lo marcará para el resto de su vida. Reconoció que por ese entonces, Breton estaba apuntando hacia un albo más importante que focalizar la realidad apenas por su apariencia. Pues siendo así, no estaría representada la cosa toda.

¹¹² BOZO, Dominique. Curador general y varios autores: Coll. *Les classiques du XXe siècle : MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, p.266.

¹¹³ *Idem*, pag. 267.

¹¹⁴ *Idem*, pag. 267.

Por esa época, Matta dibujaba con furor y furia. Época en que conoce fortuitamente en una pensión de familia, al joven oficial de la marina inglesa, Gordon Onslow Ford. Era pintor por parte paterna, y éste lo estimulaba a mostrar sus obras.

1938 – En la Galería de Beaux-Arts acontece la “*Exposición Internacional del Surrealismo*”, organizada por André Breton y Paul Éluard, asesorados por Marcel Duchamp y Man Ray. Matta expone cuatro dibujos, todos fechados del año precedente. En sus dibujos ya traían una connotación poética en sus títulos.

En el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publicado en ediciones de José Corti, por Breton y Éluard, hay una nota sobre Matta, con una reproducción de un dibujo suyo, intitulado: *Inquiétude du soleil après le passage de deux personnages*.¹¹⁵

Como dibujante de arquitectura y colaborador del atelier de Le Corbusier y frecuentaba los surrealistas. Estos le cuestionaban: “*Tu es chez Le Corbusier..? Quelle horreur!*”.¹¹⁶ Pero alguna cosa se trizaba en el joven Matta. Su trazo arquitectónico rígido y ordenado, empezó a incomodarlo. Se encantó con la idea del azar, de lo fortuito y de la irracionalidad que no tenía lugar en la arquitectura.

Más que proyectar casas, le interesaba las personas que en ellas habitaban y como reaccionaban a los ambientes creados por la arquitectura. Entonces empieza a pintar incentivado por sus dibujos y por su amigo Gordon Onslow, además por sus primeras exposiciones que participaba con los surrealistas.

Es en torno de 1938 que pasa a llamar sus primeras pinturas al óleo de “*Morphologies psychologiques*”, y que más tarde las pasa a llamar de “*Inscapes*”, referidas a paisajes internas de sensaciones y sentimientos accidentales.

Por esa época, Ernesto Sábato se encontraba en París, y venía de terminar su doctorado en Ciencias Físico-Matemáticas. Después de las jornadas en laboratorios, Sábato frecuentaba los Cafés Dôme y Deux Magots, e hizo una aparición relámpago entre los surrealistas, del cual no se afinó mucho. Sin embargo, estableció una amistad férrea con Oscar Domínguez. Después de muchas discusiones de física cuántica y metafísica, Domínguez le presenta al joven Matta como pintor de la cuarta dimensión, cosa que Sábato lo puso en sospecha. El escritor argentino lo recordará años más tarde cuando reencuentra al ya reconocido Roberto Matta en 1986, ambos ya maduros.¹¹⁷

¹¹⁵ *Ídem*, p.267.

¹¹⁶ *Ídem*, p.267.

¹¹⁷ SÁBATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires 2006, Seix Barral y La Nación, pag. 61.

Matta participa en la Galerie Robert en Amsterdam, una otra exposición internacional del surrealismo con Breton, Éluard y Georges Hugnet, con tres dibujos de crayons de color, fechados de 1938, con títulos de códigos poéticos de sus dibujos: *Projection du liquide de substance*, *Projection hermaphrodite horizontale*, y *Contraste perforateur genital*.

Breton lo invita a escribir sobre arquitectura en la revista *Minotaure*. Después de romper con Le Corbusier, Matta escribe el artículo “Mathématique sensible, Architecture du temps,” una respuesta a la “Mathématique raisonnable” de su antiguo Maestro.

Junto con Max Ernst, Brauner y Tanguy, Matta ilustra con un dibujo el “Chant 3” de los *Chants de Maldoror*. Lautréamont fue una descubierta esencial para Matta. También ilustra el poema *Cours les toutes*, de Breton. La amistad con Duchamp empezará a tornarse regular. Admira como un fetiche sus obras, pudiendo comprar algunas de ellas.

1939 – En mayo Breton escribe sobre Matta en *Minotaure*, en “Des tendances les plus récentes du surréalisme ». Ilustrado por la *Morphologie n 37* en color, donde Matta aparece como un prometedor recluta del surrealismo. Breton escribe en estos términos:

«Un de nos plus jeunes amis, Matta Echaurren, est dès maintenant à la tête d’une production picturale éclatante. Chez lui non plus rien de dirigé, rien qui ne résulte de la volonté d’approfondir la faculté de divination par le moyen de la couleur, faculté dont il est doué à un point exceptionnel. Chacun des tableaux peints par Matta depuis un an est une fête où se jouent toutes les chances, une perle qui fait boule de beige en s’incorporant toutes les lueurs à la fois physiques et mentales. »¹¹⁸

Así Matta era reconocido ese año. Después hace una estadía en Ain, en un castillo de Chemilleu, alquilado por Gordon Onslow, en ese verano. Entre sus amigos surrealistas, participa de numerosos juegos colectivos y de cadáveres exquisitos. Por la noche, Breton leía en voz alta a poetas románticos alemanes. Matta pasaba todo el tiempo, según Gordon Onslow, a mirar el microscopio flores y conchillas de caracoles.

En octubre de 1939 en plena amenaza de guerra, sobre la instigación de Duchamp, viaja para Nueva York, en el mismo barco que Tanguy. Era la Segunda Guerra, y empezaba el exilio surrealista.

1940 – La impresión de la llegada de Matta a Nueva York está en estas palabras de Julien Levy:

¹¹⁸ BRETON, André. « Tendances récentes de la peinture surréaliste ». In : *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Folio-essai, Gallimard, 1928-1965, p.193.

«Nouveau venu dans les rangs du surréalisme, il était arrivé sur la recommandation d'André Breton. Il était jeune, il était chilien, et il s'appelait Roberto Matta Echaurren. Il fit une apparition dans ma galerie, sûr de lui, exubérant, insaisissable. Il exhiba une cartable de dessins au crayon explosifs, s'engageant à terminer assez de toiles pour faire une exposition dans les deux mois si cela m'intéressait. »¹¹⁹

Al contrario de sus amigos surrealistas, Matta hablaba fluentemente inglés, lo que le hizo conquistar muy rápido el medio artístico newyorkino. Receptivo al historiador del arte, Meyer Schapiro, al crítico Lionel Abel, al arquitecto Frederic Kiesler y sobretodo, al impulsor del surrealismo en Nueva York, el marchand Julien Levy que, le ofrece en abril y mayo su primera exposición individual. En el catálogo, Nicolas Calas escribe un largo texto con cuatro versos del poeta inglés Shelley inseridos, en tanto, sin aparecer la lista de las obras expuestas.

Calas en su presentación del catálogo, termina aconsejando a los espectadores: "Cerráis los ojos y consideraréis vuestros sueños, luego miraos las pinturas de Matta, tales como éstas han sido concebidas, con los ojos del corazón, llenos de deseo..."¹²⁰

En ese mismo año de 1940, después de su exposición individual, Matta participa en febrero con una pintura de 1938 (*Noche frontera*), en la realización de la *Exposición Internacional del Surrealismo*, en la Galeria de Arte Mexicano, México. Organizada por Paalen, Breton y César Moro, del cual ya mencionamos más arriba.

En junio y julio, a la exposición "*Surrealism Today*", organizada por E. Mesens y Roland Penrose en la Librairie-galerie Zwemmer de Londres. Tres obras: *Morphologie psychologique n°104*, *Morphologie psychologique n°44*, y *Personnage, Fleur, Étoile*.

En el *London Bulletin*, su amigo Gordon Onslow Ford escribe por la primera vez sobre las *Morphologies psychologiques*. Onslow escribe en estos términos:

«Le monde de la *Morphologie psychologique* donne forme à nos pensées les plus débridées. C'est un Enfer-Paradis où tout est possible. Le désir enfoui au plus profond de nous-mêmes, peut s'y réaliser comme par magie. »¹²¹

1941 – Con énfasis de esta magia, el propio Gordon Onslow, organiza en la New School of Social Research, y dirigida por Meyer Schapiro, una serie de conferencias intituladas: "Surrealist Painting, an Adventure into Human Consciousness". En esta

¹¹⁹ BOZO, Dominique/ RUBIN, William/ ONSLOW, Gordon/ y otros: Coll. Les classiques du XXe siècle : MATTA. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.270.

¹²⁰ Idem, p.271.

¹²¹ Idem, p.272.

oportunidad, el inglés presenta la teoría de las *Morphologies psychologiques*, con apoyo de obras de Max Ernest, Miró, Tanguy, y sobretodo del propio Matta.

Estas conferencias tendrán enorme repercusión entre los jóvenes artistas norteamericanos, Baziotés, David Hare, Gorky [imagen 10] y Motherwell, del cual, Matta será una fuerte influencia. A lo que surgirá posteriormente el Expresionismo abstracto norte-americano, a través de la School of New York.

Matta en compañía de Motherwell, hace un viaje a México. Este viaje, inspirará sus próximas obras que las llamará de: “*Chaoscsmiques*”.

Continúa a participar de varias exposiciones. Una en especial sobre la pintura francesa en la Galerie Pierre Matisse, otra con Wilfredo Lam [imagen 15] en el Instituto de arte de Chicago. Se presume que de esta última exposición no restó ningún registro.

Sidney Janis escribe en la revista *Decision*, y éste da la palabra a Matta. Éste dice que: “*Créer une peinture, c’est une expérience phénoménale, colosale, au sens où c’est l’homme qui invente, comme la nature invente.*”¹²²

1942 – Otras colectivas en la Galería Pierre Matisse, una exposición llamada “*Artists in exile*,” donde participa con la obra del año precedente: *Iniciation*. Integrando la nata de los surrealistas europeos perseguidos por el nazismo.

En la misma galería realiza una exposición individual con siete dibujos y diez telas, entre ellas: *The Earth is a Man, Years of Fear, Endless Nudes, Foeu, Rain* (emprestada por J. T. Soby), *Opening of a Grain of Rice, Here Sire Fire, Eat!, The Socket, Edulis, Locus Solus*¹²³

En el catálogo de la exposición hay extractos textuales del *Docteur Faustroll*, patafísico de Alfred Jarry. Matta crea títulos entusiastas: “*Vive la Gestalt.*”. En parte, intenta definir: «*La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leurs virtualité.*»¹²⁴

Siempre llamaron la atención los títulos de sus obras. Son una especie de jardín salvaje de poesía y de parfraseos lingüísticos. Por veces danos pistas o, simplemente despistan. Entre la tierra que es un hombre, en interminables desnudos, en años de miedo, entre el fuego y la locura, y del zodiaco líquido a la explosión del grano de arroz. Esto es su jardín temático.

¹²² Idem, p.273.

¹²³ Ver índice posterior de las obras de Roberto Matta.

¹²⁴ Idem, p.273.

Croquis de objetos virtuales pata-físicos, inspirados en un libro de teoría-Gestalt. Otro de física con oscilaciones hertzianas y cuatro diagramas con el origen de la aurora. Torbellinos de una cabellera, reflexiones de rayos caóticos por una esfera magnetizada, y un mapa del polo norte. En fin, entre el macro y micro espacio dimensional.

Matta comparte con Duchamp el gusto por la *poesía de la ciencia*. Los críticos un poco desconcertados aunque vislumbrados, fueron entusiastas y la tela *The Earth is a Man*, fue vendida a la célebre colección de Clifford.

En junio, por invitación de Breton, ilustra: *Les Prolégomènes à une troisième manifeste du surréalisme, ou non*, para el primer número de la revista VVV, en New York.

4. 3. Les Grands transparents

1942 – Dibujo de Matta, donde muestra el interés de uno de los temas mayores de su obra: el *Vitreur* (Vidriero). Refiérese al asunto propuesto en *Les Prolégomènes...* de Breton: “Les Grands transparents”. Gran tema de la época en los surrealistas.

El 14 de octubre, se inaugura la exposición en que se hará conocer el surrealismo de forma provocadora en Nueva York: “*Frist Papers of Surrealism*”, organizada por la Coordinating Council of French Relief Societies. Idealizada por Breton y Duchamp, éste último extendió varios hilos blancos en todo el espacio de la exposición, instigando los visitantes que contemplarían los cuadros. Instalación que remetía a todos los puntos de perspectiva, multiplicándolos [imagen 19].

Según W. T. Soby, esto tuvo una enorme influencia sobre Matta. La parte que le correspondió, en el catálogo muestra bajo su firma "*La Pierre philosophal*", "*The Earth is a Man*" y un dibujo sin título de ese mismo año.

Por primera vez, en la exposición se presentaron obras de artistas norteamericanos, junto a los europeos. Matta y Motherwell ya eran amigos consolidados.

Sobre los artistas norte-americanos se dice que:

«Tous les samedis, chez lui [en casa de Matta], 9° rue, il y avait donc Baziotès, Busa, Kamrovsky, Pollock, et Gorky. Des débats et des expériences de peinture et d'écriture automatiques s'organisaient, qui eurent, sur ce qu'on a appelé la future école de New York, des répercussions importantes (d'après les mémoires de Peggy Guggenheim, c'est Matta qui aurait insisté pour que Pollock expose à Art of The Century). Mais Matta se lassera, au bout de quelques mois, de ce rôle

de propagandiste, car pour lui, les américains en restaient à ‘ l’action du bras ’. »¹²⁵

Esto es, dejados a la acción de la mano, a lo sencillamente gestual. Pero el 26 de octubre, Peggy Guggenheim abre su galería Art of this Century, a las obras de Matta. Esto marcará su obra *Deep Stones* de 1941, que hoy hace parte de la colección de esta institución. En el catálogo comprende el texto de Breton: "Genèse et perspective du surréalisme", donde incluye algunas líneas sobre Matta.

1943 – Matta realiza una serie de grabados fuertemente eróticos, e irónicamente los llama: “*The New School.*” En marzo expone nuevamente en la galería de Julien Levy, catorce dibujos, del cual, dos de ellos preparatorios para su pintura *Convict of Light*. En el catálogo se cuentan tres historias policiales absurdas, un diseño con título: *Case of The Glasse Pistol, The Cornivorus Flower y Horoscope.*

Matta ilustra un texto del joven poeta Charles Duits, para *Almanach de VVV*. Título de un dibujo de 1942: "*Le jour est un attentat*" (el día es un atentado). Texto dictado por el automatismo en una noche con Leonora Carrington [imagen 42] y que Duits recreó.

En el mismo número de la revista *VVV* [imagen 44], Breton escribe el texto "Situación del surrealismo entre las dos guerras." Son colocados los principios del surrealismo en que Matta continuará adepto incondicional. En este texto Breton resalta la persistencia del automatismo, de la dialéctica de Heraclito, Eckhardt, de Hegel, y del reconocimiento del *azar-objetivo*. La incorporación permanente a la psique del humor negro. Palabras de orden cristalizadas del surrealismo.

Aún en *VVV*, Breton dedica un pequeño poema a Matta: "*Mot a Mante*", pasa a jugar con su nombre y termina con este neologismo: "Dans la langue totémique Mattatoucantharide Mattalismancenillier."

En una entrevista con Peter Busa en 1967, Matta declara:

«*J’ai toujours défendu la définition du surréalisme par Breton, qui a à voir avec la totale émancipation de l’esprit humain. Le surréalisme c’est plus de réalité. Il y a toujours pour l’homme la nécessité de saisir plus de réalité, car c’est seulement de cette façon que nous pouvons créer une vraie condition humaine.*»¹²⁶

¹²⁵ Citado por Nancy Miller,., Ídem, p.273

¹²⁶ *Entrevista*, Peter Busa, 1967, in BOZO, Dominique/ RUBIN, William/ ONSLOW, Gordon/ y otros: Coll. Les classiques du XXe siècle : MATTA. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.275.

Continúa su adhesión incondicional al surrealismo y a llamar la atención en sus pinturas, los títulos cargados de poesía. Juegos de palabras, armadillas de sentidos abiertos, sea en francés, español, inglés e italiano. Del juego de la imagen al de las palabras.

Muchas de sus obras tienen resonancia mística, como *La lumière noir*, *The prisoner of Light*, *Ellminonde*, *Nada*. Sus fondos son oscuros y la luz emerge de su interior. Empieza a pintar sus grandes trípticos: *Prince of Blood*, *Rednes of Lead*, *La vertu noire*..

Pinta una tela en homenaje al amigo Duchamp que ve regularmente, "*The Bachelors, Twenty Years After*," (Los solteros, veinte años después).

Participa en dos colectivas importantes nuevamente en la galería Pierre Matisse, con dos obras expuestas: *Iniciation* y *The Conviet of Light*. La segunda en la Galería Arts of Century, en "Spring Salon for Young Artists", también con dos obras: *Coagula Solve* y *Omega of Lost Worlds*.

En este año (1943) nacen sus hijos gemelos Gordon y Batan. Sobre un rollo de papelón de 13 metros de largura, dibujará *Les Aventures d'un couple de biomorphes*. (los dos gemelos morirán de forma trágica, Batan en 1976 y Gordon en 1978).

1944 – En enero expone en Arts Club de Chicago, 12 dibujos y 15 pinturas, en el cual *Locus Solus* [imagen 49], *Éternité du fini*, *Years of Fear*, *les Courants du secret...*, entre otros.

En febrero y marzo expone más una vez en la galería Pierre Matisse, con 12 telas: *Eupure*, *La Rosa*, *Elle l'inonde* (más tarde esta obra se llamará *Ellminonde*), *La Vertu noire*, *Prince of Blood*, *Under a Black Light*, *Membranes of space*, *The displaced Continent, 1944*, *Mise à mort du père*, *The Disasters of Mysticism*, *The Bachelors Twenty Years After*, *The Possessions of The Possessed*.

Por esta ocasión, Breton escribe el texto sobre Matta: "La perle est gâtée à mes yeux..."

El cuarto número de la revista VVV es ilustrado por Matta: *Prince of Blood* y *Tragiptic* son reproducidos en el mismo número y finalmente cuatro láminas del Tarot; la lámina de *los Amantes* 6; *del Coche* 7; *la Luna* 18; y *las estrellas* 17. Ésta última en homenaje al nuevo libro de Breton, *Arcane 17*, para las ediciones Bretano's de Nueva York.

Otras exposiciones importantes de ese año: la colectiva – "Abstract and Surrealism Art in The United States", organizada por Sidney Janis que circuló por varias ciudades, llegando a San Francisco. La tela de 1939, *Prescience*, será comprada por la institución

Wadsworth Atheneum en Hartford. Tal catálogo pasará a ser un libro, un balance de toda la vanguardia: "Ivory Black in Modern Painting," organizada por la Galería Pierre Matisse, una obra expuesta: *Lèvres d'une parenthèse*.

Exposición organizada por la galería Art of this Century. Obra expuesta: *Like me Like X*. Un artículo: "Five americans painters: Morris Graves, Milton Avery, Jackson Pollock, Arshile Gorky and Roberto Matta", publicado en el número de abril de Harper's Bazaar:

«...À la différence de ces trois peintres (Morris Graves, Arshile Gorky, Milton Avery) Matta voit fondamentalement la nature comme l'organisation des instincts et des appétits humains. Pour lui, l'instinct érotique est sans doute ce qu'il y a de plus immédiat. À partir de réseaux de stimuli-réponses observés par la conscience, il s'efforce de construire la structure intellectuelle de sa peinture. (...) Une conquête qui serait: une véritable union de pouvoirs du grotesque et du réel.
»¹²⁷

Ese año ve más seguido a Gorky, lo trata de convertir al automatismo y a una pintura más leve.

Katherine Dreier le había comprado en 1941, el cuadro "*Fabulous Race Track for Death*", y escribe en conjunto con Matta, un pequeño tratado sobre Duchamp, que fue publicado por la Sociedad Anónima y el Museum of Modern Art, bajo el título: "Le Verre de Duchamp: La Mariée mise à nu par ses célibataires, même... une réflexion analytique par Katherine Dreier et Matta Echaurren."

William Rubin describe la obra de Matta. Los cuadros pintados ese año de 1944 son: *Le Vertige d'Eros*, *La Revolte des contraires*, *To Escape The Absolute*, *The Onyx of Electra*. Buscan crear un nuevo espacio, una perspectiva compleja, un laberinto de líneas: "Simultanément l'immensité de l'univers et les profondeurs infinies de la psyché."¹²⁸

4.4. Una nueva imagen del hombre

La búsqueda de una nueva imagen del hombre en Matta es constante. Encontrar lo nuevo; visualizar la historia es lo que surgiere el dibujo *Grands Transparents* (1942), desde sus profundas abstracciones y personajes totémicos.

¹²⁷ Idem, J. J. Swerney in "Five americans painters," Harper's Bazaar, 1944; traducido del inglés para el francés por Antoine Jaccottet, p.276.

¹²⁸ W. Rubin, *catálogo del MOMA*, 1957.

«De ce mystérieux personnage-toten (peut-être inspiré de *L'Objet invisible* de Giacometti, dont Matta avait acquis le plâtre en 1943 à la Galerie Julien Levy): *Le Vitreur*, dans un tableau de 1944 détruit, mais reproduit en fragment dans "*Le Surréalisme et la peinture*," de André Breton [publicado al año siguiente] et surtout dans l'immense toile *Science, conscience et patience du Vitreur*. Une des sources à citer évidemment pour cette "*nouvelle image de l'homme*," serait l'art primitif, indien, océanien, africain, dont les surréalistes étaient tous fervents amateurs et Matta peut-être plus qu'aucun d'entre eux. »¹²⁹

1945 – Aún en marzo, en la galería Pierre Matisse, 14 pinturas: *The Heart Players*, *Country Flewer Com*, *Onyx of Electra*, *Apple Eater*, *Girl Crying*, *Et At It*, *Fig Leaf*, *X-Space and The Ege*, *Le Poète* [imagen 48] *La Morte*, *Mouth Organ*, *Woman Hungry*, *Man Trembling*, *Country Flower Green*. Su trazo cambia, es más duro y más incisivo, para mejor expresar gestos del miedo y del sufrimiento intenso.

Participa de la colectiva: "Imagery of Chess", en la galería Julien Levy: Exposición con la presencia de G. Koltanowski, campeón mundial del juego de ajedrez. Éste juega con los ojos vendados en 5 juegos simultáneos contra Alfred Baar, Max Ernst, Frederic Kiesler, Julien Levy, Dorothea Tanning y Gregorio Ziboorg. Marcel Duchamp arbitra.

Entre Man Ray, Calder, Gorky, Motherwell, Matta expone un dibujo y una escultura: *il Matto* ("loco" en italiano, alusión a la carta del Tarot). Después, *Artistas europeos en América*, una exposición organizada por el Museo de Whitney. Matta expone 5 obras: *Apples*, *The Bachelors Twenty Years After*, *The Disasters of Mysticism*, *La Rosa*, *La Mise à mort du père*.

En un número de marzo de la revista *View*, Parker Tyler comenta sobre la alta calidad emocional de las obras de Matta. Vienen después, – "Third Biennial Exhibition Acquisitions of Modern Art Society Members". El museo compra de Matta la tela *Ellmimonde*.

Publicación de la editora Beltrano *The Surrealism and The Painting*, de Breton, ahora aumentado con algunos textos inéditos, del cual está incluido el texto de 1944 sobre Matta: "La perle est gâtée à mes yeux".

Max Kozloff en 1965, en una entrevista con Matta, refiriéndose a esta época, éste último afirmaba:

« Nous pouvons développer un espace non euclidien, par lequel nous pourrions nous référer au nombre de constantes et de variables, qui font partie d'un

¹²⁹ BOZO, Dominique, org. y otros: Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.277.

événement. Nous pourrions parvenir à donner une image de là où nous vivons. Pour moi c'est là le véritable objectif de l'art moderne : rendre visible, donner une structure de la vision des événements »^{*130}

4.5. El horror y la angustia

1946 – En la Galería Pierre Matisse: *Anxiety in trompe l'œil*, *Être avec* [imagen 50], *Loose Tongue* (langued du chat), *The Eclectician*, *The Argumouth*, *Olives and Saffron* (le rôl), *My Blind*, *the Remainer*, *A Grave Situation* (*J'ai, j'eus, j' Chambole-les-amoureuses*), *Funseral*, *Jittering The Feelings*, *The Splitting of The Ergo*, son las obras que Matta expone. Parece que el horror y la angustia se acentúan en estas obras. Sin duda por los hechos calamitosos de la guerra. Su obra *Le Pèlerin du doute*, empezado ese mismo año de 1946, es ejemplo más alucinante de esa época.

Se publica una pequeña antología de Matta en "Les Cahiers d'Art", con la reproducción de las siguientes obras: *The Earth is a Man*, *Iniciation*, *Le Vertige d'Eros*, *L'Argubarbe*, *The Splitting of the Ergo*.

En la segunda edición de los manifiestos del surrealismo, seguido por "*Prolégomènes à un troisième manifeste, ou non*," aparecen en las ediciones de Sagittaire, con tres puntaseca de Matta, *Le Vitreur*, *Un poète de notre connaissance* [imagen 48] y *Le Bait-naître*.

1947 – Nueva exposición organizada por Nicolás Calas, en marzo en la Hugo Gallery, con 2 obras *Avoeu-gle* y *Grave Situation* (*J'ai, j'eus*). Entre Matta están Dave Hare, Gorky, Lam, Noguchi, Kiesler y otros. El texto de Nicolás Calas, "*El fundamento del arte*" está ligado al arte primitivo, afirmando que los artistas hoy, en lugar de estar preocupados en las diversas escuelas renacentistas, estos prefieren familiarizarse con los diferentes y diversas manifestaciones artísticas de Nueva-Guinée, por ejemplo.

También ese año: "*Le surréalisme en 1947*," exposición colectiva con curaduría de André Breton y Marcel Duchamp, en la Galerie Maeght. Hubo un previo acuerdo entre los participantes, de reafirmar una cohesión verdadera del grupo.

En esta exposición se monta un espacio de *pasajes de iniciación*. En el primer piso hay una sala de las supersticiones que abría el ciclo de las "*pruebas*." El concepto fue dado

* "Podríamos desarrollar un espacio no-euclidiano por el cual podremos nos referir al número de constantes y variables que hacen parte de un acontecimiento. Podemos de antemano dar una imagen desde donde vivimos. Para mí, es ahí el veritable objetivo del arte moderno: tornar visible, dar una estructura de la visión de los acontecimientos."

¹³⁰ BOZO, Dominique/ RUBIN, William/ ONSLOW, Gordon/ y otros: Coll. Les classiques du XXe siècle : MATTÀ. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.276.

a Frederic Kiesler en conjunto con Duchamp y Matta. Serán ejecutores de: *Le Whist* (Suerte de Búho, Suerte de Cuervo, Suerte de Murciélagos, Suerte de Mujer), a la sala contigua había doce Alvéolos, cada uno dedicado a una categoría de seres u objetos susceptibles de la vida mítica. Matta expone aquí dos obras de 1945: *Rêve ou Morte* y *Femme affamée*. Al igual que el catálogo, comprendía veinticuatro pequeños textos, del cual uno de Matta, sobre la "*Réussite au Vitreur*."

En abril, participa de otra colectiva en el Museum of Modern Art, bajo el título: "Large Scale Modern Paintings." Matta expone *Être avec* [imagen 50], entre Picasso, Matisse, Beckmann, Leger, Pollock, Lam, Siqueiros y otros.

Catálogo reproduce tres telas: *le Pèlerin du doute*, *L'Avoeugle*, *La Vertu Notre*, acompañada del texto ya mencionado de André Breton, publicado en 1945, "La perle est gâtée à mes yeux...", y el poema dedicado a Matta, "*Mot à Mante*." Otro texto escrito para la exposición, "*Il y a trois ans...*", donde Breton destaca la originalidad del artista y lo relaciona a Lautréamont, Rimbaud, Duchamp, Vaché y a Jarry.

Los *registros* de las obras de Matta, como sus pensamientos e ideas, asimismo sus críticos y colaboradores, son registrados por un inmenso testimonio de catálogos dispersos. Un testimonio nómada de su obra.

En noviembre de 1947, nueva exposición en la Galería Pierre Matisse. Una selección más restricta de obras: *Accidentality*, *L'Octr'hui*, *le Pèlerin du doute*, *Crucifixhim*, *Everyman a King*. "Une pointe sèche réalisée spécialement pour le catalogue illustré avec force, tous les tourments de ces personnages fabuleux."¹³¹

Ese mismo mes, la exposición "Fifty-Eighth Annual Exhibition of American Painting and Sculpture: Abstract and Surrealist American Art", organizado por el Instituto de Arte de Chicago. Expone la obra, *Saffran*.

Recibe el premio de San Francisco Annual, por *Séparés vivants*. También, aparece un texto sobre 5 telas de Matta: *Initiation*, *Le Vertige d'Eros*, *Man Trembling*, *Splitting*, *The Ergo*, *Être avec*. Se analiza la evolución de Matta, escrita por James Thrall Soby, coleccionador de mucho tiempo de sus obras. Afirma en este texto que su energía e imaginación pictural parecen no tener límites.

Realiza las decoraciones de *Épiphanies*, para la pieza de teatro de Henriete Pichette, dirigida y encomendada por Georges Vitaly en el teatro *Noctambules*.

¹³¹ BOZO, Dominique. Org. y otros: Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.280.

1948 – Para Matta es un año de bifurcaciones. Aún en Pierre Matisse, expone una obra llamada *Horror of Truth*, sobre los horrores de la 2ª Guerra. En California, la Galería William Copley venía de abrir, Matta expone *Stop The Age of Hemmorhrr*, *Crucisphere*, *Three Men Crying*, *Redness of Lead*, *Convict the impossible*, *Black Miroir*, *Hermula the Scepticide*, *Out to Alisma*.

Matta escribe un pequeño texto: "*Infernallucinations*", para el libro editado por Motherwell, titulado: *Max Ernst Beyond Painting and Other Writing by The Artist and his Friends*. En su texto Matta avisa que el ojo es espejo, reflejo y reflexión, fijo y mutante. Coloca la ciencia y la religión como un mito-andrógino, y al artista como un *testigo* espiritual, sobreviviente del laberinto de los tiempos. Matta y Ernst, defienden la alucinación del artista como única y legítima realidad.

Lionel Abel, funda la revista *Instead*, reemplazando la revista *View* que había dejado de aparecer. Matta colabora de muy cerca, era una propuesta gráfica de vanguardia que para leerla debía girarse. Se mezclaban: filosofía, poesía y arte. Matta contribuye en los tres primeros números, la revista deja de salir en el número 5/6 de ese mismo año.

Fin de 1948, termina como un año que se rasga para Matta. Un año de *ruptura* formal con el exterior y su entorno. En parte, repercutirá en su mundo interior, y consecuentemente en su obra. Deja definitivamente Nueva York, justificándose que *todo pasó a ser demasiado pintura* para él. Parece un rasguño profundo en la vida de Matta. ¿Algo qué podamos captar de su historia personal ?

El profesor Jorge Leal-Labrín, de la universidad André Bello de Chile, escribe:

“Matta es expulsado del movimiento surrealista (1948), bajo la acusación de ignominia moral, se le responsabiliza el suicidio de su amigo Arshile Gorky, a quien le ocurre un grave accidente, hospitalizado a causa de sus múltiples heridas, lo que provoca en él un letargo depresivo. [...] Matta establecería una relación sentimental con la mujer de Gorky. Esta tragedia margina a Matta de las actividades de galerías y con la *escuela* de Nueva York, muchos de sus amigos surrealistas lo abandonan y le quitan el saludo. Por lo que Matta, se deprime y abandona la pintura y el dibujo por un año.”¹³²

Viaja enseguida a Chile, retorna después de 15 años de ausencia. Expone en la Galería Dédalo en Santiago. Por Navidad escribe en *Pro Arte*, un periódico chileno. Muchos consideraron este texto como uno de sus primeros texto-manifiestos, titulado "*Reorganizacion de la afectividad*."

¹³² LEAL-LABRIN, Jorge. Correspondencia personal, de marzo de 2012.

4.6. De regreso a Europa

1949 – Se instala nuevamente en Europa, de esta vez en Roma, con breves y frecuentes estadias en París y Londres. Expone de nuevo en la Galería René Drouim, en mayo de ese año. El catálogo de esta exposición reproduce tres obras de Matta: *Eux, les convaincus, Je m'arche* (del tríptico *Je m'honte y La Violence de la Douceur*), comprende también un texto de J. Le Forojulien, y un otro de Michel Tapié. Éste último destaca lo transfinito en la obra de Matta. Incluyese además un poema del propio Matta, con títulos de sus obras.

Realiza la primera pintura sobre *Le Cube ouvert*, tema que viene abordando desde 1942. Así lo demuestran ciertos dibujos anteriores en el exilio, por ejemplo, *La Parole est à Peret*.

Pierre Mabille escribe sobre Matta en la revista *Horizon*: "Matta and the new reality". Así, tomado el tema del realismo, el propio Matta se avalancha como punto de partida. Mabille insiste que: "Debemos considerarlo como un pintor realista, porque sus pinturas demuestran de manera muy precisa la realidad."¹³³ Una manifestación osada y desafiadora, pero pertinente.

En Francia se realizará la gran exposición en el Museo de Lyon: "Les Grands courants de la peinture contemporaine." Una obra expuesta: *Consolation metafisicienne*. También otra en Pittsburg, con una obra: *You tu, en Painting in The U.S.*.

1950 – Instalado hace un año en Italia, pasa a exponer: *Fosforesciamo*, en la Galería del Obelisco en Roma. En ella reproduce un diagrama sobre el Tarot, *Mir-Castin* para denunciar la mineralización de la vida.

Dos meses después, expone en la Galería Senior, también en Roma, con una presentación de un texto de Emilio Villa.

Aún participa a dos exposiciones colectivas en Nueva York, organizadas por Sidney Janis: "Challenge and Defy, Extreme Examples by Twenty'th Century Artists French and American". Matta participa con una obra de 1947: *Everyman a King*.

Acontece una serie de exposiciones, aún confrontándose artistas americanos y franceses, "Young Painters in U.S. And France". Coincidentemente, Matta (como francés)

¹³³ MABILLE, Pierre. In : Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.282.

fue confrontado con Gorky, Dubuffet con De Kooning, Lansky con Pollock [imagen 12], de Sulages con Kline, y De Stäel con Rothko.

La revista *Paris New*, publica un artículo de Michel Tapié: "The space of Matta", comparando la fuerza tónica de Matta a la obra poética de Henri Michaux, del cual Matta hará series de grabados sobre la obra del poeta.

En este año de 1950, nace su hijo Paino.

1951 – Londres, inicio de año en ICA, 12 obras expuestas de Matta. Seis realizadas en Francia, y las otras seis en Italia, todas del año precedente: *Je sonance sensible*, *L'Exempleur nous monde*, *Metafisical Consolation*, *Lets Phosphoresce I*, *Lets Phosphoresce II*, *Lets Phosphoresce by Intellection*, *the Disnamer*, *Tress-Names into the Phenomenos Heart*.

En abril esta exposición emigra a Nueva York, a la Galería Sidney Janis. Una carta de Matta de 1950, sirve de presentación para el catálogo. En esta carta Matta arremata contra la *meta-mecánica*, y alega que el arte moderno, ya hartado extenso, debe colocar lo humano dentro del hombre.

Enseguida en mayo, Hugo Gallery de Nueva York, 10 pinturas. Entre ellas *Killers of Pigeon*, *contra vosotros asesinos de palomas* (pintado el año anterior), además *Misconception Crosses The River Moon*.

Un artículo de Henry Mc Bride, aparece en la revista *Art New*, y compara la "turbulencia" de las pinturas de Matta con la de William Blake.¹³⁴

Exposiciones colectivas importantes culminan en el año de 1951, por ejemplo: "Annual American Exhibition. Painting and Sculpture", en Chicago. Da a conocer su obra: *I Eye Obey Only The Unknow*.

Un intercambio de manifestaciones entre las galerías Sidney Janis y la Galería de France - "American Vanguard Art for Paris Exhibition"-, organizada por Leo Castelli. Dos obras: *Les Désastres du Mysticisme* y *Composition*.

1952 – Del 16 de febrero a 15 de marzo, se realiza en la Galerie de France, la exposición "American Vanguard Art for Paris Exhibition", ahora con el título "Regards sur la peinture américain."

Charles Estienne en la revista *Combat*, afirma que Gorky y Matta no son pintores americanos, sino "cosmopolitas".

¹³⁴ MAC BRIDE, Henry. In : BOZO, D. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.283.

En mayo participa con su obra *Le Vertige d'Eros*, en la exposición "L'Oeuvre du vingtième siècle", organizada por J. J. Sweeney.

En el Museo Nacional de Arte Moderno de Paris, participa en el "Congrès pour la liberté de la culture".

Expone su obra: *The Three* en Pittsburg international, donde expondrá regularmente.

Ejecuta un fresco para E.U.R., en Roma (hoy destruido). En este año experimenta colocar en sus trabajos granos de arena.

Ese año termina el cuadro *Les Roses sont belles* [imagen 51], en protesta sobre el proceso contra los Rosenberg en los Estados Unidos, acusados de espías. Remarca su primera obra dedicada a un hecho histórico concreto.

1953 – Marzo, expone nuevamente en Nueva York (Galería Iolas), con obras de 1949 a 1953, pintadas en Roma. En esta exposición Matta declara a la revista *Time* del 4 de mayo: "Somos todos monstruos". Habla también del alba sobre la tierra, y afirma que la verdadera alma "esta en el cariño hacia aquello que vive". Pinta ese año: *To Cover The Earth a New Dew*, y *Ouvrir les bras comme on ouvre les yeux, Ne songes pas à fuir...*, el color parece enfriar en tocaditas luminosas. Persisten sus personajes-tótem: *Le Liberticide*, *Les Encerdeurs*, *Le Fabricoeur d'univers*.

Expone en Venecia, exposición organizada por Alain Jouffroy, éste pasará a ser su amigo. Escribe por esta ocasión dos textos pequeños instigadores, uno clava:

"El artista no debe contentarse de mostrar lo impenetrable del mundo... Debe crear fisuras, señalar un nuevo acceso a la realidad, apuntar las posibilidades de cambio, en medio de las piedras mostrar por donde podemos saltar."¹³⁵

Sale publicado en *Cahier d'Art*, un texto de Alain Jouffroy: "Le réalisme ouvert de Matta", con bellas ilustraciones de sus pinturas: *Contradictions de la matière*, *Les Eviteurs*, *Le Denommeur 1 y 2*, *Eviteur et Mouches*.

Stanley William Hayter que conoció Matta en Nueva York, publica el artículo "The Space of Matta," en la revista italiana *Numero*.

En la revista *Position*, Max Clarac Sérou publica: "Espace continu-espace vécu".

1954 – Expone en Roma, en la Galería Schneider. Parker Tyler escribe un artículo para *Ar Digest*: "Two American in Roma: Tchelitchew and Matta". Afirma en este artículo que el primero es mas clásico y el segundo más romántico, y que las pinturas de Matta

¹³⁵ MATTA, Roberto. In : BOZO, D. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : MATTA. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.283.

están situadas en el tiempo y en las apariencias: "Con inmediatas capturas de la vida en medio de cambios."¹³⁶ Ilustran el artículo las obras: *The Evaders* y *Le Miracle*.

El crítico italiano Ettore la Padula, lo cita en la revista *Alfabeto* sobre dos de sus obras: *Le moraliste qui s'attache*, y un dibujo: *Trust de cervelles*.

El Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, expone veinte telas, reproducidas en la revista *Pro Arte* de junio de ese año. Ese año Matta viaja a Chile y Perú.

Participa en la exposición "Younger American Painters", organizada por J. J. Sweeney en el Guggenheim con la obra: *Syllabes of Spring*.

Expone por primera vez en el Salón de Mayo de París: *La Soie de la consciente*, exponiendo regularmente a posterior.

Ilustra el poema "Attulima" de su amigo Alain Jouffroy, con dos agua-fuertes. En la revista *Reality*, publica un pequeño manifiesto, afirmando que: "Art serves to arouse one's intuition" (el arte sirve para despertar nuestra intuición).

Consecuentemente pinta *Le Prophèteur* (contra los profetas aprovechadores), además *Hommère, L'Atout, Cercle de blé...* Se reinstala en Francia y siempre visitando Italia.

1955 – Expone sus nuevas pinturas en la Sidney Janis Gallery. En la invitación propone una disposición de *jeu de logique affective* (juego de lógica afectiva), con 18 cuadros dispuestos en tres cubos. Esta misma exposición irá a Washington, a la *Pan American Union*.

Aparece un artículo en la revista *Art Digest*, firmado con las letras V. L., que habla de una explosión y colisión de planos en la obra de Matta, en espacios exteriores e interiores.

Participa en la tercera Bienal de São Paulo con cinco pinturas de esos últimos años. Obtiene un premio a Pittsburg International, con su tela: *Interrogation*.

En este año nace su hija Frederica.

1956 – Expone por primera vez en la Galerie du Dragon (París), 2 pinturas en colaboración con Víctor Brauner y con una serie de acuarelas y dibujos sobre el tema de la televisión.

En el verano vuelve a exponer en la Galerie du Dragon, con pinturas recientes y con el título: *Terres Nouvelles*. Impresas en una presentación de Édouard Glissant, afirma que el espacio de Matta es una transformación en unidad orgánica, donde comprende las diversas facetas del ser.

¹³⁶ TYLER, Parker. In : BOZO, D. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.284.

Charles Estienne, en el *Observatuer*, también comenta sobre esta exposición, diciendo haber en Matta un "Lirismo del conocimiento". Y en *Cimaise*, Jean-Jacques Levegne, habla de una "Ópera vegetal", y en la revista *Combat*, Alain Bosquet, dirá: "Matta un grand peintre cosmique."¹³⁷

Fin de año, Daniel Cordier organiza la exposición "la más increíble del año", con obras de Dubuffet, Dewasme y Matta. Época en que Breton escribe algunas líneas sobre Dubuffet y del art brut.

Ese año pinta para la Unesco, una gran tela de cinco metros de largo: *Le doute de trois mondes*. De esta obra hay registro de muchos bosquejos . Tres años después, Julien Alvard hará una entrevista sobre este asunto en "Hypertension, La peinture murale de Matta", para *Quadrum VI*.

1957 – La Galería Ruth Moskin organiza una exposición de dibujos de Matta, en crayón de colores, de 1937 a 1955. Están algunos títulos: *Chemilliere* (1937-38); *Polygamie de l'espace* (1942); *Jean of Arc* (1942); *Rapport du maître et de l'esclave* (1953); *Personnalités passagères* (1955).

Nuevamente a la Galerie du Dragon, presenta una exposición de obras gráficas realizadas entre 1937 a 1957.

Por septiembre, William Rubin organiza en el Museo de Arte Moderna de Nueva York, la primera grande retrospectiva de las obras de Matta, con 29 cuadros pintados después de 1938. Parker Tyler escribe sobre esta exposición en *Arts News* en noviembre.

Max Clarc Sérrou organiza en la Fundación Eugenio Mendoza, en Caracas, una exposición de las obras de los años 50, e imprime un catálogo con una entrevista de Alejo Carpentier, donde éste comenta algunas impresiones sobre la pintura metafórica de Matta.¹³⁸

Después de la publicación del libro de Henri Alleg: "La Question", contra la tortura en Argelia (más tarde, en los años 70, se hará el film), Matta pinta *La Question Djamilá*.

1958 – Expone en la Galería Iolas, en Nueva York. *Art New* escribirá "El entusiasmo del siglo". En verano, en la Galerie du Dragon, pinturas que el llamaba: *La polymorphie des conflits*, dividida en varias escenas. Para tener una idea de sus títulos-jugueteros:

«I) Les événements: a) *il n'est que silence dans la douleur*, b) *Sous les feux de l'erreur*, c) *De l'éclat au ruines*, d) *A la lueur des excès*, e) *Les Ecoeurisseries*; II:

¹³⁷ BOZO, Dominique org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.285.

¹³⁸ BOZO, Dominique. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.286.

a) Nœud des conflits; III) La méditation: a) *Nostalgie de la continuité*, b) *Labialite du connu*, c) *Science versus conscience*, d) *Désarmement de l'etcetre*, e) *L'Inconnu réunit l'être*. »

Alain Jouffroy publica por esta ocasión *La Question*, en las ediciones du Dragon. Georges Limbourg en *Combat*, comentará de Matta como "Luministe de l'irréel".

En Roma, en octubre expone nuevamente en la Galería Schneider, dibujos recientes. En *Quatrum V*, Patrick Waldberg publica un artículo consagrado a Matta: "Matta, l'aube et le vertige"¹³⁹

1959 – En mayo expone en la Galería Daniel Cordier en Frankfurt, con una veintena de obras, entre ellas: *L'Univers du proces*, *Mer virida*, *Ouvrir les bras comme on ouvre les yeux* [imagen 52], *Je me quitte*, *Portrait d'un poète*, (a André Breton).

Will Grohumann hace el prefacio y destaca que cada obra de Matta es: «une paraphrase poétique qui vous fait cheminer en arrière et en avant. En arrière vers la conscience, une hypothèse, en avant vers l'universel qui gagne, seulement par son geste, un reflet de vraisemblance. »¹⁴⁰

En julio, la Galerie du Dragon presenta *Vigie pour cible*, poema de Henri Michaux, ilustrado con siete grabados de Matta. Herbert Juin, a propósito de esta exposición escribe en *Combat* un artículo "Stockholm consacre l'œuvre de Matta".

Dos exposiciones colectivas importantes: La 8ª Exposition Internationale du surréalisme (1959-1960), Galería Daniel Gordier, organizada sobre el tema del *Eros*, por André Breton, Marcel Duchamp, José Pierre y Pierre Faucheux. Matta expone *Le Vertige d'Eros* [imagen 47], colocado en última hora y en la última página del catálogo. Existe así, una reaproximación de Matta con Breton y al grupo surrealista.

La noche del 2 de diciembre, en casa de Joyce Mansour, a la ejecución del *testamento* del Marqués de Sade por Jean Benoit, Matta fue el único de la asistencia a marcarse en el brazo dos veces con fuego en brasa, el nombre *del divino* Marqués.

Matta expone tres obras en la Segunda Dokumenta de Kassel, *Être avec* [imagen 50], *La Question*, *Les Complices de l'oubli*. Empieza a trabajar sobre *L'Espace de l'Espèce*, llamado *Polyptique* que trabajará hasta 1968: "Océan de l'inconscient collectif" en un ensayo de dialéctica pictural.

¹³⁹ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.287.

¹⁴⁰ GRUHUMANN, Will. In : BOZO, D.Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.287.

1960 – Exposición por primera vez, de esculturas en la Galerie du Dragon, con *Personnages, y des Couples*, sobre el proyecto inicial del muro pintado en la Unesco: *Le Doute des trois mondes*. En la revista *Quatrum*, Édouard Glissant publicará cuatro años más tarde, un texto reservado a las esculturas de Matta, que llamará "L'antisacralisation".

En febrero participa a la exposición *Antagonismes*, organizada por Julien Alvard en el Museo de Artes Decorativas de París. Participa en la sección "figuration imprévue", y definido por el curador en: "Une imagination fiévreuse, hallucinée et quelque peu dévergondée du futur."¹⁴¹

En noviembre está en la exposición "Surrealists Intrusion in The Enchanter's Domain," organizada por André Breton, Marcel Duchamp, José Pierre y Édouard Jaguer, en la Arcy Gallery de Nueva York. Matta presenta tres obras: un *dibujo* de los años 40, *Woman Hungry* y *Turn of The Seed*.

Aún en Nueva York, expone en Boldley Gallery, obras en pasteles y óleos de 1937-1957. En la Frumkin Gallery, dibujos en crayón y a la tiza, relativos al terremoto en Chile.

La Frumkin Gallery, le edita un conjunto de grabados llamados *Comicstrip*.

Alain Jouffroy publica en *Combat*, el artículo: "Pour un art révolutionnaire indépendant", cita a Matta como pintor "le plus révolutionnaire et indépendant", haciendo alusión a un tríptico para Fidel Castro, bautizado por Pablo Neruda.

Nace este año de 1960, su quinto hijo Ramuntcho.

1961 – Pasa tres meses en Chile y realiza un mural de doce metros de largura para la Universidad Técnica de Santiago: *Vivir enfrentando las flechas*. Varios reportajes aparecen en la prensa local. Este mural será destruido años más tarde, sólo teniendo registro fotográfico en la época por Rebecca Yáñez.

En esa época Matta dice en una entrevista: "No soy un insecto, detesto que me clasifiquen entre los insectos (...) el arte no es una información."¹⁴²

Expone en Daniel Cordier, París, dos pinturas nuevas. Charles Estienne escribe sobre la pintura de Matta como: "Une peinture de colère, de sexe, de soif", en la revista *Arts*.

Noviembre, expone en la Galería Attico de Roma, obras de 1954-1961, entre ellas: *Clavier d'interruption* (1961), *Chargé de liberté* (1959), *Le Merci des mercenaires* (1954), *Contradictions de la matière* (1958). Emilio Villa escribe el prefacio y un poema: "L'Œil de Matta".

¹⁴¹ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.288.

¹⁴² *MATTA*, Roberto. In : BOZO, D. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.288.

Figura en la exposición “The J. T. Soby Collection,” mostrada en el Museo de Arte Moderna de Nueva York. La colección J. T. Soby que había comprado en efecto *The Disasters of Mysticism, Here Sire Fire, Eat*, y un dibujo *Jean of Arc*.

Fin de año, participa en la exposición “Abstrait Expressionism Imagists,” organizado por el Guggenheim Museum, con la obra: *The Disasters of Mysticism*.

1962 – En marzo expone una serie de agua-fuertes, París, Galería Point Cardinal, con: “Les Scènes familiares”: *le métro, l'autobus, la rue, les bateaux, l'appartement*.

En agosto, en el Museo de Arte Moderno de París. Participa de una colectiva sobre *L'Art latino-américain à Paris*, con un tríptico: *En Cuba ahora*.

Expone en la misma galería Point Cardinal, una serie de 21 agua-fuertes a colores, *Come detta dentro vo significando*. En el catálogo hay un texto íntegro de Matta.¹⁴³

Nuevamente en la Galería Attico, de Roma: *Un Trittico e altri dipinti (We are all brothers)*, cuadros monocromáticos, hechos con tierra de Italia. Italo Calvino redacta el prefacio de tal exposición.

Diciembre, la Galería Point Cardinal realiza: « Les collages surréalistes », con Arp, Duchamp, Dalí, Ernst y Masson.

Recibe el premio Marzotto por su tela *La Question*, expuesta en Eindhoven, Baden Baden, Londres y París.

En la revista *Combat*, un artículo "Visite à Matta", de Alain Bosquet. Éste habla de "dynamite de l'âme" y "de notre seul peintre épique: Matta".

1963 – En Nueva York, expone en la Galería Cordier and Warren, pinturas recientes: "Des pompes, des bulbes, des sphères, des objets volants, des bateaux, liés par des tuyaux, des tubes ou des tourbillons d'énergie", escribe E. C. Munro en *Arts News*.

En el museo de Bologna, gran retrospectiva de las obras de Matta. El catálogo publica un pequeño *guía del arte* de Matta, por Max Clarac Sérou. Una *mesa-redonda* sobre "El arte y la revolución" con Guttuso, Argan, Mario de Micheli. Matta interviene en defensa de Cuba, donde estuvo ese año por la primera vez. En su defensa argumenta que es otra realidad y la función del artista es inventar espacios de calidades. Afirma volver a Cuba para pintar cuadros con su tierra.

La Galerie du Dragon organiza otra exposición que complementa la de Bologna, con una selección de pinturas y dibujos realizados entre 1937 y 1957, como *L'Etronaute* (1946), *L'Octr'hui* (1947), *Marché au mains* (1952), *Enlevons les cartes* (1957).

¹⁴³ Coll. Les classiques du XXe siècle : MATTÀ. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.289.

La exposición de Bologna va para los museos de Düsseldorf y Viena. En la exposición de Viena, Werner Hofmann presenta al artista como: "Matta o el tiempo de la violencia".

Fin de año, expone simultáneamente en las galerías Iolas y Engelberts, Génova y Nueva York. Ésta con obras de los años 50: *Scie le désir* (1957), *L'écriture du matin* (1952), *L'Appel du vide* (1953), *Regard du germe* (1957), *La Mer virile* (1957).

Pinta el tríptico *Cine città*, contraste entre Cuba y el mundo absurdo de la "nuova Hollywood de Roma".

1964 – Retrospectivas en Stedlijk, Museum d'Amsterdam, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Ésta última le compra *Onze formes du doute*, y también en Alemania Kunsthalle de Mannheim.

Regresa a Cuba para una exposición en la Casa de las Américas. También en Roma, Galería Attico, expone cuadros realizados con tierra cubana: *Cuba frutto bomba*.

El poema "Les voix", de Michel Fardoulis Lagrange, es ilustrado por Matta, con diez agua-fuertes a colores, expuestas en la Galería Le Point Cardinal.

Participa en la "exposition-adieu" de Daniel Cordier, ocho años de agitación. Cordier hará un texto sobre los artistas pasados por la galería y con un pasaje reservado a Matta.

Varias exposiciones colectivas importantes: la 3ª Dokumenta en Kassel, con un seriado de dibujos y cinco pinturas de los años 60: *Dar a luz un mundo*, *La Mère onde*, *Dehors inférieurs*, *Malitte*, *Trinicittà*.

En Gand, la exposición "Figuratie-Défiguratie", con una obra de ese año: *Le Pourquoi des choses*. En la Galería Charpentier, "Le surréalisme, Sources - Histoire – Affinités", con cuatro obras, en el cual: *Cruciphère* y *Vacheador*.

En el Museo de Darmstadt, y Zeugnise der Angst, Museo de Arte Moderno: *L'Univers du procès* (Les Roses sont belles) y *La Question*.

Empieza a pintar *Grimau ou les Puissances du désordre*. Matta coloca en obra una visión: "mucho más que la descripción de un hecho diverso y lamentable (...) no hay una interpretación fija de *Grimau*." Dentro del universo de los procesos de justicia. Werner Spies hace el prefacio de la exposición de Bremen, bien más tarde, en 1970.

1965 – Expone en el Museo de Arte de Lucerne, la exposición: *Le Cube ouvert* [imagen 53], y comprende una parte del *Polyptique*, de *l'Espace et l'Espèce*, y una serie de cuadros muy politizados, realizados por ese año: *The United Snakes of America: Alabama, Vietnam, Santo Domingo*.

En ese catálogo figuran dos textos importantes que explican la totalidad de su obra: *L'Espace et l'Espèce* y *Cosa è la cosa mentale*. En su propuesta del cubo abierto, Matta exalta su preocupación de hacer del espectador un observador de sí mismo. Sea frente a lo exterior e interior. Esto es, hacer de éste un *observador activo*. Define así a este observador como un "Êtreur". La unión de *ser* y *actuar*: «L'image est un acte, elle n'est pas devant vous, c'est vous qui la construisez avec les bras et la bouche de l'œil. »¹⁴⁴

Otras colectivas: "Objets, Peintures, Gravures, Céramiques", Galería Crenzevault, con Miró, Tanguy, Max Ernst, y Giacometti. Matta realiza una cuna de su invención, bautizada de *Odieux le père*.

La XIª exposición del surrealismo internacional, Galerie l'OEil, titulada: *L'Écart absolu*. André Breton escribe el prefacio del catálogo sobre esta inestabilidad:

«C'est qui m'intéresse, c'est d'établir ce qu'on pourrait appeler des rapports de grand écart... il y a une tension qui pour moi, est bien plus importante que l'équilibre stable de l'harmonie, qui ne m'intéresse pas du tout ».¹⁴⁵

Palabras estas dedicadas a Matta. Éste participa con tres obras, *Morphologie psychologique*, *Le Cube ouvert*, y *Le partage du vide*, esta última realizada ese año.

1966 – En el verano expone en las galerías Iolas de París, donde las paredes y el techo de la galería son ocupados por 10 pinturas, entre ellas: *Honni Aveglant*; *Où loge la folie*; *Les grandes expectatives*. A modo de catálogo, Hurbert Damish publica una extensa carta de Matta, con propuestas de balones que se ven en las historietas.¹⁴⁶

F.C. Toussaint publica en *Les Lettres françaises*, una entrevista con Matta. Comenta la pintura *Honni Aveglant*, como parte del Eros y de la Revolución.

Más exposiciones colectivas en "50 Years of Modern Art 1916-1966", en Cleveland. Participa con dos obras: *The Earth is a Man*, y *To Escape The Absolute*. En Berna "Phautastische Kunst, Surrealismus," participa con su tela: *Contra vosotros asesinos de palomas*.

Ilustra el poema "Les Damnations", de Joyce Monsour, con 11 agua-fuertes coloridas.

¹⁴⁴ MATTA, Roberto. In : BOZO, D. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.293.

¹⁴⁵ BRETON, A. Citado in : BOZO, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.293.

¹⁴⁶ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.297.

Alain Jouffroy en el número especial de los *Cahiers de l'Herre*, publica sobre Michaux y una entrevista con Matta: “En quoi Michaux est-il révolutionnaire?”.¹⁴⁷

Año este, de la muerte de André Breton. Matta refiriéndose a *Vases communicants*, presta un homenaje póstumo al gran poeta del surrealismo, quien mejor encarnó el espíritu revolucionario. Acababa de morir, este homenaje se consagra en la *NRF*.

Siguiendo estas homenajes, en “L’Illumination”, Matta convoca a construir la ciudad de los naufragos, y se dirige con palabras emocionantes a los franceses sobre el legado de Breton:

«Des premiers regards échangés naissait quelque chose qui ne finissait pas sitôt – quelque chose sur quoi les mains pouvaient se serrer. Parce que Breton – à travers tous ses : ‘oui-oui-oui, bien sûr, évidemment’ – était un chasseur. Il tirait au coeur. En Chacun de nous il voyait la présence du futur».¹⁴⁸

1967 – Enero, a la Galería Senior en Roma, la exposición “What’s Happening Baby?”, en alusión a un discurso del presidente norte-americano Mr. Johnson. Expone 12 dibujos sobre la guerra del Vietnam y en contraste, una serie sobre las vacaciones de las elites en Positano, Saint-Tropez y Panarea.

Participa de la manifestación de apoyo al pueblo vietnamita, organizada por el “movimiento por la Paz”, en la Mutualité de París. Colocase de tela de fondo para el acto, una gran pintura de 10 m. de largo (iniciada en 1965), bajo el nombre de *l’Escalade ou Brun, Baby Brun*.

En la Habana participa de una exposición colectiva. Con alumnos de Bellas Artes de este país, a partir de un boceto realizado en conjunto, realiza un mural de 3x10m.: *Para que la libertad no se convierta en estatua*, título también de un poema escrito por esta ocasión.

Museo de Arte Moderno de París, exposición: “La Fureur poétique”, organizada por Jose Pierre. Expone: *La promenade de Vénus*, y *Polyptique*, pintadas el año anterior.

En julio, su tela *Grimau ou les Puissances du désordre*, es llevada a Chile y expuesta en la Universidad Técnica de Santiago.

Fin de año, el Museo de Saint-Denis, organiza la retrospectiva “Être avec Réveil-Matta: Pour une poétique révolutionnaire », con 24 telas de 1939-1967. Muestra todas las facetas de su obra. Complementa con una muestra de dibujos en la Galerie Iolas.

¹⁴⁷ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.297.

¹⁴⁸ *MATTA*, R. Citado in : BOZO, D.org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.295.

En Saint-Denis, Matta se predispone a preguntas del público. Cuestionado sobre el rol del artista, éste responde que:

«il doit susciter le désir de changer les choses et pas simplement pour rêver à des choses différentes.. Le devoir de l'artiste est de faire un art capable de révéler l'aspect subversif de la vie quotidienne ». ¹⁴⁹

Y José Pierre habla de Matta:

« (...) on imagine assez bien Matta s'exprimant en termes cosmiques, météorologiques, géomorphiques. Mais dans la foule éblouie des comètes, parmi les galaxies en délire, il a surpris cette silhouette hérissée, au squelette translucide : l'homme de son temps, de notre temps, écartelé entre ses fabuleux pouvoirs et sa désespérante misère. » ¹⁵⁰

También participa de una entrevista publicada por *Rinascita*, abordando nuevamente lo central de su obra, la relación del arte con la revolución. Hace el apelo para un “Comité de salut poétique”. Agrega que la política como el arte, deben estar ligados como dos *vasos comunicantes*: “Les poètes sont une garantie de révolution (...)”. ¹⁵¹

1968 – Realiza una muestra con 21 telas, realizadas entre 1959-1968, dando una totalidad especial de su obra de *L'Espace et l'Espèce*. Luego la Exposición con más dos artistas: “Totems et Tabous, Lam, Matta, Penalba”, organizada por Patrick Waldberg en el Museo de Arte Moderno de París. Matta redacta una especie de texto explicativo de esta gran totalidad. Nos dice que todo se pasa a través del espectador:

«Espace organique (selon coordonnées d'un continuum en constante coagulation). L'espace de l'espèce, c'est des *où* organiques, des systèmes différenciés, qui entrent en friction, composition, interaction, dissociation, avec d'autres *où* – intégrale de l'espèce – chacun portant ou étant, le *où* d'un événement spécifique. » ¹⁵²

Esto es, el espacio como múltiples *dóndes*, y como un proceso alquímico. Esta exposición se traslada en mayo a la fábrica de Nord-Aviation, ocupada por los obreros en huelga. Mes revolucionario en París, Matta se entrega a varias actividades colectivas:

¹⁴⁹ DENAMY, Sylvie. In: *Lettres françaises*, 6 décembre 1967. Cité in : Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.294.

¹⁵⁰ PIERRE, J. Citado in : BOZO, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.295.

¹⁵¹ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.295.

¹⁵² *MATTA*, R. In : BoZO, D.org.Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.296.

debates, fichajes, obras en común, además ilustra una historieta: *Pour la guerrilla dans l'art*, Aparecerá después en el libro de Alain Jouffroy: *L'Abolition de l'art*.

Varias exposiciones colectivas: “Dada, Surrealism and Their Heritage”, organizada en el Museum of art por William Rubin. Ocho telas, entre ellas: *Inscape; The Earth is a Man; Here Sire, Fire, Eat!; The Onyx of Electra; To Escape The Absolute; X-Space and The Ego; Splitting The Ergo*.

En Londres, la exposición: “The obsessive Image”, en ICA. Presenta una obra de 1965: *La Main Mise*. También en “Trésor du surréalisme”, en el Casino de Knokke-le-Zoute. Una obra : *La Question Djamila*.

La exposición « The Machine », organizada por Pontus Hulten, en el Museum of Modern Art de Nueva York. Matta con la obra: *The Bachelors Twenty Years After*.

Invitado al Congreso Cultural de la Habana, preside la comisión nº 2 y pronuncia el discurso: “La guerrilla interior”. Título también de un cuadro de este periodo. En su toma de palabra, Matta intenta definir que “el arte, es el deseo de aquello que no existe y por su vez útil para realizar ese deseo.”¹⁵³ Termina y sugiere que la gestión del éxito de las guerrillas internas en los intelectuales y poetas, dice que un hombre nuevo será una realidad. Ciertamente, de inspiración guevarista.

También realiza una serie de grabados para las jornadas cubanas: El sable y El Caimán barbudo. Además de agua-fuertes a colores: *Se tordre d'amour; Se pouffer d'amour; Amours aux éclats; Se marrer d'amour..* Después en Verona trabaja con un grupo de escultores en el atelier de Berrocal, crea *Hiroscemia*.

1969 – Noviembre, expone en Milán, pinturas y esculturas recientes: *Passeggiata di Venere, Nudo mascoto degli alberi, Desastronautes, Le principe du plaisir...* El catálogo es una forma de afiche-manifiesto. Mario de Micheli escribe en *L'Unità*, sobre la exposición y afirma que: “La fantaisie de Matta est terrestre, ses préoccupations terrestres et le futur de liberté qu'il entrevoit pour l'homme, terrestre aussi ».¹⁵⁴

Vuelve a la Galerie Iolas de París con obras reagrupas bajo el nombre: “Des Fontaine de l'abîme”, cada jueves renueva dos grandes trípticos: *D'être fou; Le poignet du voyeur*.

Fin de año, expone en el Centre Culturel de Villeparisis. Entrevistase con los organizadores sobre el tema: “La Révolution est l'architecture”. Lucien Curzi, en

¹⁵³ Traducción mía, de BOZO, D. org. : Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.296.

¹⁵⁴ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.296.

l'Humanité comenta sobre ciertas telas de Matta: *Charonne, La Question, Napalmisme, Semeur d'incendi, La Fleur arrive, Pomme de mère, Les Bourocrates*.

En Hamburgo participa a la exposición del Kunstverein, con título de “Malerei des Surrealismus von der Anfängen bis heute”, con tres telas: *Arrête l'âge d'Hemohrr* (1947); *Volcan* (1950); *L'Impensable* (1957).

El Museo de Silkeborg le publica un catálogo con sus grabados. Con los años, un coleccionador le compra todas aquellas obras.

Matta pinta *Lieberos*. Eros y poder revolucionario han sido los temas preferidos en su obra. De *Lieberos*, un largo poema que será reproducido en la página 297 del catálogo de 1985, por las ediciones del Centre Pompidou en París.

1970 – Werner Haftmann, organiza en la Nationalgalerie de Berlín, una retrospectiva de su obra. Junta seis telas de 10 m.: *Grimau ou les Puissances du désordre, Brun Baby Brun, Egolite, Whatuhmann What of the Nigth, Lieberos, Si et non de la vie, ceux à qui la vie dit non*.

Expone en el Moderno Muset de Estocolmo, titulada : « Surrealism ? ». Gusta Lundlberg realiza, a partir de sus instrucciones, una historieta gráfica con los textos de José Pierre: “Les Vois de l'avoleur”.

Pasa el verano en Tarquinia, realiza una exposición de dibujos humorísticos, junto con Sine y Wolinski.

Realiza también varios viajes, donde es invitado por el periódico *Al Ahram* de Egipto, para un encuentro con artistas e intelectuales árabes. Después es invitado a Cuba, donde participa en una exposición de obras gráficas. También viaja a Zambia, Tanzania y Angola, efectúa una serie de pinturas, en ayuda al movimiento de liberación nacional de Augusto Neto.

Nace en este año, el 21 de septiembre, su sexto hijo, mejor, su segunda hija: Alisée. Nace con ella una pintura y un poema: *Dar a la vida una luz*.

El 4 de septiembre, Salvador Allende llega a la presidencia de la República de Chile. Matta exalta este acontecimiento en un manifiesto, donde vuelve a unir la palabra revolución con arquitectura:

«VOIR, CRÉER, CONSTRUIRE... (...) il faut créer des problèmes aux ennemis
mais résoudre deux des amis / l'oeil de l'âme est une étoile rouge / ALLENDE

SIGNIFIE ALLER AU-DELÀ.. »¹⁵⁵

Empieza a pintar el ciclo *Etrusculudents*. Edita a través de Georges Visat, una serie de agua-fuertes: *Cosi fan tutte*.

1971 – Inicio de año expone cinco grandes esculturas, una tapicería y telas en la Galerie Iolas en París. En marzo, los obreros de la Peugeot y Jean-Pierre Jouffroy, organizan una retrospectiva de su obra en la Maison des arts et Loisir de Sochaux. La exposición pasa a llamarse “L’entrée est à la sortie”, y muestra grandes telas: *Les Roses sont belles*, *Le prophète*, *La Violence de la douceur*, *Être atout*, *Brun Baby Brun*.

Octubre, dentro del cuadro de la semana chilena, el Museo de Bellas Artes de Havre, abre una gran retrospectiva de las obras de Matta, 24 pinturas, en el cual comprenden los trípticos: *Être atout*, *Éros faber ludem*, *Le Seuil de Vénus*.

Dos exposiciones importantes para el surrealismo, una en Bordeaux y otra, “El arte del surrealismo”, pasa a ser itinerante durante dos años por América del Sur.

En el atelier de Georges Visat se imprime un poema de Henri Michaux que se lo dedica a Matta: “Droites libérées”, con 14 agua-fuertes de Matta, a colores.

En noviembre viaja a Chile, llega el 4 de noviembre, donde se encuentra con Fidel Castro. Participa junto a la brigada Ramona Parra (brigada muralista de las juventudes comunistas) en actividades de pinturas, debates, afiches, etc.

Pinta *l’Odisseamo*, una tela de 10 m. Escribe el poema “Latitude de la vie”, donde recomienda: “On a toujours proposé des programmes du malheur, aux malheureux, il faut que la poésie révolutionnaire crée une structure réalisable du bonheur ».¹⁵⁶

1972 – Enero y febrero, expone en la Galerie Iolas, de Nueva York, una serie de 9 cuadros, agrupados sobre el tema de “Homi Aveglant”, colgados en el techo y paredes, de manera a dar la ilusión del cubo, entrando al interior de él.

Participa en dos exposiciones colectivas: “Le Surréalisme”. Organizada por Patrick Waldberg para el Museo des Arts Décoratifs y en Haus der Kunst en Munich, 11 obras son presentadas con numerosos dibujos de los años 40.

Otra exposición en Italia: “Tra Rivolta e rivoluzione, immagine e progetto”, organizada por el Museo Cívico de Bologna. Publica dos textos por esta ocasión: “Napalm

¹⁵⁵MATTA, R. Citado in : BOZO, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.298.

¹⁵⁶MATTA, R. Citado in : BOZO, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.300.

contro l'egoismo" y "L'Altro". Ilustra un texto de José Pierre con sus obras, *Oh! To-mobiles* y *La Danse de mort* de Strinslberg.

Hace una donación de dos obras al Museo de la Solidaridad, dirigido en la época por el brasileño Mario Pedrosa en Chile. Estas dos obras: *Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo*; y *Ojo con los desarrolladores*. Después del golpe de Estado en Chile, estas obras desaparecen.

1973 – En junio y julio, expone en la Galerie Iolas, bajo el título: "Matta où?", y en la Galerie Creuzevault: "Matta qui?". En el catálogo-afiche, una frase: "Ne renonce pas à la violence", y una serie de dibujos en tinta China: *Terre pilée*; *Le Cerveliste*; *Le Téléphonneur*; *L'Autre amont: je monte ou je descends le coeur*; *La Prétentiard*; *L'Archiréaliste*.

En Chile, después del golpe de Estado del 11 de septiembre, las municipalidades de Livourne, Bologna y Ravenna, organizan manifestaciones de solidaridad en la exposición: "Per il Chile con Matta". Numerosas pinturas expuestas que son direccionadas a los acontecimientos políticos: *Les Roses sont belles*; *Morire per amore* (al Che Guevara); *Passage de la mort à la vie ou 11 de septembre 1973*, además, un texto-panfleto donde Matta levanta la voz:

« (...) dans une société où il n'y a plus de place pour la raison, pour l'intelligence collective, sur une terre d'assassins. (...) le 'CIARisme' impérialiste trouvera son docteur Guillotin et il perdra fatalement la tête ? »¹⁵⁷

Retoma un largo trabajo comenzado en 1970, donde las ediciones Georges Visat, publican el álbum "Hom'mère I (Choosmos)", con una serie de agua-fuertes iniciadas en 1970. Seguirá este trabajo durante 15 años.

En noviembre y diciembre, la Galería Cívica de Arte Moderna de Ferrari, organiza una gran exposición con sus más recientes obras. Advierte Matta que toda la exposición es de un cuadro sólo. Acompaña un texto con el título "Être Hommonde", que desatentamente quiere decir *Être un homme* y *Être au monde* (ser en el mundo).

1974 – En Roma y Terni, muestra una serie de obras de 1971, bajo el título de "Bella Ciao": "Bella Ciao à la mère, à la Madeleine, à toutes les femmes de la Résurrection et éloge de ces hommes sur le point de mourir et qui cherchent à transmettre toute l'intensité de leur vie ».

¹⁵⁷ MATTA, R. Citado in : BOZO, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : MATTA. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.300.

En el Palazzo Durini de Roma, expone objetos (joyas, vestimentas, serigrafías) y muebles realizados con artesanos de Tarquimia: sillas en maderas en forma de tótem, diván de Maja desnuda, *Ubu siège*, lámparas *Etrusculudens*.

El Kestner Gesellschaft de Hanover, organiza una extensa retrospectiva de sus obras de sus últimos años. Aparecen también, numerosos textos inéditos de Matta en el catálogo.

Expone en la Galerie Iolas de París, con 13 telas pintadas del año anterior y agrupadas bajo el título: “Ojoser-l’Oeil-Être”. Entre algunas: *Remure*; *Le Néant sonore*, *Geysers de la mémoire*; *La Lumière de l’aveugle*. Jacques Michel escribe en *Le Monde* : “Les interrogations de Matta, un montreur de pensées ». Define muy bien su obra, como un *mostrador* de interrogaciones y de pensamientos.

Participa en manifestaciones en la Bienal de Venecia, tema de ese año: “Por una cultura democrática y antifascista”, murales realizados con la brigada Ramona Parra de Chile.

La municipalidad de Venisseux, organiza una exposición con sus grandes telas: *Ouvrir les bras comme on ouvre les yeux*; *Grimau ou l’Heure de vérité (Les Puissances du désordre)* ; *Le honni aveuglant* ; *Temps-Space du pissenlit* ; *Vivre sa mort*.

Acaba la serie de grabados para “Hom’ère (L’Eautre)”. Ronald Sabutier y Georges Visat, publican el catálogo de l’ça obra grabada desde 1943-1974.

Matta es destituido de su nacionalidad chilena, se renacionaliza francés, cubano, argelino, y como él mismo lo dice: “avec residence sur la terre”.

1975 – El Museo de Arte Moderno de México, conjuntamente con los Museos de Bogotá y de Caracas, presentan 20 telas de sus diez últimos años. Por primera vez: *Le Grand Burundúm*, 6 grandes telas de 20 m. de largo, con la historia de *Caballazo*, contada por el poeta abolicionista colombiano, Jorge Zalamea, muerto en 1969.

En mayo, expone sus pasteles recientes en la Galería dell’Oca, en Roma: *L’Homme descend du signe*, inspirándose en los codex mexicanos. Apoyado en un grupo de preguntas: “Qu’est-ce que serait devenue l’histoire du singe si un singe n’avait pas fait un signe. Quelle est la préhistoire du signe?, Qu’est-ce que le signe avant le signe?...”. Entre otras.

1976 – Expone en La Casa de las Américas, en Habana, su mayoría grabados. En el Chateau de Castellnou, hace un homenaje a los Pirineos. Matta sentíase más vasco que chileno, francés o italiano: un exilado. Entre pinturas y dibujos, argumenta:

«Alors les Pyrénées (ou Himalaya, ou les Andes..) donnent une première paute simple, avec leurs cirques, leurs ravins, leurs cascades : alors, de Boyonne à Paris, à Perpignan, j’essaie de donner des visages à voir autrement. J’aimerais que celui qui regarde à travers ces images me dise que je raconte un endroit, un moment, que je n’ai pas vécu seul ». ¹⁵⁸

1977 – Termina lo que había empezado en 1973, la construcción con un colectivo de obreros y artesanos de Tarquimia, *l’Autoapocalypse*. Una especie de arquitectura renovada y de resistencia: Una casa enteramente equipada con cuarto de dormir, un pequeño salón, una sala de baño, a partir de carrocerías de autos Fiat. Autoapocalypse en el sentido como la catástrofe, el cataclismo, el desastre y al mismo tiempo la revelación. La revelación será de descubrir que este desastre, el automóvil, puede ser evitado por el descubrimiento de un nuevo proyecto de vida... *L’autoapocalypse* es un hábitat para vivir, lo que supone diversas hipótesis:

“[...] cómo se puede vivir? [...], cuál es la vida que queremos? Pues, hablamos de *cambiar la vida*, pero no sabemos que vida deseamos... Le Corbusier hablaba de *máquinas* a habitar, pero para mí, hay que conocerla: humanizar la máquina”. ¹⁵⁹

De su vena de arquitecto, Matta vuelve a provocar su antiguo maestro, Le Corbusier. Este proyecto será itinerante, Nápoles, Bologna, La Spezia, Terni, Florencia y Prato. Despertará numerosas reacciones que serán reunidas en el libro de Renato Nicolai y publicado posteriormente en 1980.

Participa en dos exposiciones colectivas, “Paris-New York” en el Museo de Arte Moderno, con la obra, *The Bachelors Twenty Years After*. En Dokumenta 6, de Kassel, participa en la sección « Réalité, Hyperréalité, Irréalité », con 5 dibujos recientes.

Acaba el álbum *Hom’mère III*, con 10 grabados y un texto intitulado *L’Ergonaute*. También ilustra “Une Saison en enfer” de Rimbaud, publicada por las ediciones Poligrafa, en Barcelona.

En septiembre la Hayward Gallery de Londres, organiza la exposición « Coïgitum », con tres grandes telas: *Science, consciente et patience du Vitreur; Ne songe plus à fuir; Être atout ; Temps-Space du pissenlit ; Coïgitum ; Wake (1974-76) ; Illumine le temps*.

¹⁵⁸ MATTA, R. Citado in : BOZO, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.303.

¹⁵⁹ Traducido por mi. Matta citado in: Bozo. D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.303.

1978 – Ejecuta una serie de litografías del libro escrito por Alonso de Ercilla (de 1500): “La Araucana”. Acompañado de un texto inédito, *Ogni Stora è rotondo come la terra*.

1980 – En el Palazzo degli Alessandri en Viterbo, realiza la exposición: “Il cuore è un occhio”, presentación del libro de Germana Ferrari [imagen 10], con índice de la obra grabada desde 1969-1980, acompañada de varios textos inéditos.

Final de año, participa en el Noveno Festival de Lille, con el tema “Science au futur Science Fiction”, con el tríptico: *Eros Ocean*.

1981 – Expone en el Palazzo Reale, en Nápoles, la exposición “Odisseo si è fermato a Napoli”, con una muestra de grabados: *Le acque d’Arno; Hom’mère I y III, los Oh! To-mobiles...; Le Vin des fleurs* (1971); *Concerto grosso* (1972); *Explosant Fix* (1973); *l’Homme descend du signe* (1975). Además dos textos inéditos en italiano: «Rinascita di Fetone: le piante conoscono il sole» (“Renacimiento de Phaeton: las plantas conocen el sol”), e “Il cuore è un occhio” (“El corazón es un ojo”), poema que grabará igualmente en braille.

Participa de dos exposiciones colectivas: “A New Spirit in Painting”, en la Royal Academy. La muestra de tres obras: *Homme-Brille* (1976), *Transapparence du Verbe* (1977-80), *Leonardo Vinci* (1978). La segunda colectiva: “Paris-Paris 1937-1957”, en el Museo Nacional de Arte Moderno. Cuatro obras: *Scénario n°1: succion panique du soleil* (1937); *L’année 1944; Un poète; La Violence de la douceur*.

Participa en Habana en el “Reencuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América”. Del reencuentro, Matta será nombrado del Comité permanente.

Ilustra con dibujos al pastel, el primer libro de *Garganta-tua*. El prefacio es de Jean-Pierre Faye, en una exposición en Bezunga, Florencia.

1982 – Expone en el teatro de Ivry: “Architecture du temps”, presenta las grandes telas: *La Nature unie; Continumbilicum*; y los grabados de “Une Saison en enfer”.

También expone en la Galeria Attico en Roma. Presenta una serie de obras de los años 50-60. Archile Bonito Oliva le hace el prefacio, remarca el espíritu imprevisto de Matta:

«Dans l’oeuvre de Matta, il n’existe aucune sorte de planification, la représentation du monde automatique observé les mêmes modalités descriptives que le monde organique. (...) L’univers linguistique de Matta se construit à

partir de turbulences de systèmes de signes désirantes qui errant dans la seconde dimension du tableau à la recherche de collisions ouvertes à toutes sortes de possibilités, suivant de pulsions porteuses de mouvements vitaux et mortels... »¹⁶⁰

Viaja a Managua, al “Congreso por la Autonomía Cultural de nuestra América”. Se publica una declaración final con un texto de Matta: “Reorganización de la razón, porque la historia es redonda como la tierra”.

Donación de esculturas al “Museo del Arte del hombre Latino-africano”, en Cuba. En septiembre, en la Galerie Onnasch de Berlín, presenta una variedad de obras antiguas y recientes: l’Atout, l’Architectre, d’Être fou, Je-ographie, Oeufs d’Eros.. En esta ocasión, Matta escribe un pequeño poema en inglés: “What is The Object of The Mind? – A Mind-Scape” (“Cuál es el objeto del espíritu? – Una visión del espíritu”).

La Curadoría general del Centro cultural Geortges Pompidou, de su retrospectiva que le hace en 1985, constata numerosos títulos de sus obras: “Nombreux jeux de mots à double ou triple entente, intraduisibles en français”, y podemos agregar también que los que están en francés, son por veces intraducibles.

Nueva donación al UNEP (United Nations Environment Program), situado en Nairobi, un proyecto para un monumento que emitirá ondas próximas de la energía solar. Ilustra con 18 agua-fuertes el libro de Alfred Jarry, “Ubu-Roi”, por las ediciones DuPont-Visat.

1983 – En Riverside Studios de Londres, muestra una serie de dibujos en grandes dimensiones y grabados inspirados en *La Tempete* de Shakespeare. Hace un paralelo en la Epopeya de la América precolombiana.

Final de año, los museos de Valencia y Barcelona, organizan una gran retrospectiva intitulada: “Mediterráneo, Verbo América”. Concede una entrevista a María Luisa Borrás, publicada en el catálogo. Comportan algunas explicaciones dadas por Matta:

«L’Amérique n’est pas seulement un continent, un espace, mais aussi du temps. La Méditerranée c’est passé les mêmes choses, selon les circonstances, en Méditerranée et en Amérique. La Méditerranée, c’est l’Europe, l’Afrique, l’Asie ».¹⁶¹

Esto nos remete un poco a la obra de Octavio Paz sobre la *soledad* de las Américas. Empieza una serie de dibujos sobre Don Quijote, que le pasará a llamar de “Don Qui”. Son

¹⁶⁰ Traducido del italiano por Isabelle Lavergne, y del francés por mi. In: Bozo, D. Org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.304.

¹⁶¹ *MATTA*, R. Citado in: Bozo, D. org. Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.305.

transpuestas unas 10 agua-fuertes de sus pinturas *Hom'mère IV* y *Point d'appui*, editados por las ediciones Sistan, en Lugano.

1984 – La asociación de la Piazza Maggiore, muestra en el Palazzo del Popolo, en Todi, las dos grandes telas de 10 m. de largo: *Coïgitum*, y *Speculum oraculi*. El prefacio del catálogo lo escribe el pintor Piero Dorazio:

“Matta es simétricamente dividido en dos: mitad misionaria, lucido y racional, mitad revolucionario, mago, visionario y sobretodo único, cuando su visión se transforma en poesía pura”¹⁶².

En mayo expone en el Museo de Bellas Artes de la Habana, una serie de dibujos al pastel del año anterior bajo el nombre de *El Verbo América*:

“El verbo América es conjugar participios pasados con presentes condicionales, es reorganizar todas las lagunas de los cuentos: los cuentos del indio del Mediterráneo con aquellos indígenas de la América y del Pacífico, es tomar todos los dedos que se unen, en lugar de despreciarlos con megatonos megalomaniacos...”¹⁶³

Termina homenajeando, según él, las mayores figuras de América Latina, desde Bolívar a García Márquez, figuras del siglo XIX y del siglo XX.

En junio, la Galería Samy Kinge organiza la exposición “Point d'appui avec le Vitreur, 40 ans après » : *Wings of Light ; Le Pèse neuf...* Con una gran tela empezada ese año: *Les Plaisirs de la présence*.

El Arts Council organiza una exposición de dibujos en Londres, con un título sugestivo: “La logique de l'hallucination”. El catálogo publica una entrevista con Matta, donde declara: “Ce ne sont pas des paysages (...) c'est la carte de notre société...”¹⁶⁴

1985 – En Scottsdale, la Galería Yares de Arizona, organiza la exposición: “Matta New”, con obras recientes inspiradas en las mitologías sudamericanas, etruscas, griegas, série comenzada en los años 80. La Fuji Television Gallery de Tokio, hace una muestra de 40 obras de los últimos años.

Del 3 de octubre al 16 de diciembre, el Centro Georges Pompidou de Paris, le ofrece una larga retrospectiva: “Matta”. Con un catálogo extenso de su obra, y con aportes de Octavio Paz, Dominique Bozo (curador general), William Rubin, Gordon-Ford, Alain Jouffroy, entre otros.

¹⁶² Traducido del italiano por Isabelle Lavergne, y del francés por mi. Idem, p.304.

¹⁶³ Idem, p.304.

¹⁶⁴ Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.305.

2002 – Año de su muerte, el 23 de noviembre en Civitavecchia, al norte de Roma. Es sepultado en Tarquinia, en una cripta bajo su casa. Ese año, el presidente de Chile, Ricardo Lagos Escobar decretó tres días de luto nacional.

Matta tuvo cinco esposas y seis hijos. Su primera mujer fue Ann Clark, con quien tuvo los dos mellizos, Gordon y John Sebastian (Batan). Ambos nacidos de su residencia en Nueva York.

Su segunda mujer fue Patricia O'Connor, con quien no tuvo hijos. Su tercera esposa, fue la actriz italiana Ángela Faranda, tuvo a Pablo en 1950. En 1955 contrajo matrimonio con Malitte Pope [imagen 33], de esta relación nacieron dos hijos, Frederica y Raumuntcho, en 1955 y 1960 respectivamente. En 1968 se casa con Germana Ferrari, unión que duró hasta la muerte del artista. De esta última relación nació Alissée en 1970.¹⁶⁵

Matta fue el padre del artista-arquitecto, Gordon Matta-Clark, y de los diseñistas Pablo Echaurren y Frederica Matta, y del ensayista Raumuntcho Matta.

¹⁶⁵ En el diario *El Mercurio*: "El Matta anónimo", 21 de Julio de 2007.

CAPÍTULO 5 – ARQUITECTURA TRANSFINITA O DE CAMPOS VECTORIALES

5.1 Fulguraciones en el laberinto

Nada más apropiado para la extensa obra de Roberto Matta, apoyarla en espacio, tiempo y forma. Sobre el tema del laberinto propiamente, donde es colocada su verdadera estructura de colores, líneas, figuras e ideas [imagen 37]. Apropiado para quien renunció formalmente a ser arquitecto, pero no a la arquitectura. Pues, ésta sustentará toda su obra morfológica del espacio y de una ejemplar poesía. Adaptándose así, de forma unificadora a las ideas aparentemente caóticas de este cosmopolita pintor chileno.

No es por mero capricho esta opción temática por el laberinto. Permite situar la idea del caos en Matta. El pintor se pasea por los corredores de la cultura occidental, comparándola con otras. Parece seguir sumisamente el legado de Da Vinci. Esmerado discípulo, en cuanto escucha al maestro decir: "observar, observar, observar." Ser un mirante, un mirador, un soñador. Ser un lugar para hacer mirar y hacer soñar.

Éste observador de manchas de la naturaleza, sean éstas, nubes, estrellas, grietas de muros, fantasmas repentinos, etc. Al observar lo desmedido imaginable, los micro-organismos, el lente, el espejo, inevitablemente vemos nudos y tramas, laberintos y tejidos, cuadrados, círculos, en fin, especies de mándalas, y la fuerte voluntad de retenerlos, registrarlos y reproducirlos en un tejido laberíntico. Las diversas formas orgánicas y geométricas que hacen posible la pintura de Matta.

Porqué aproximar el tema del laberinto a la obra de Matta? Desde ya, si contemplamos de reojo la obra pictórica del artista, vemos grandes telas (galerías) que de ellas se desprenden chispas de un gran laberinto de formas simbólicas. Por esto, es interesante ver que este tema es central en la literatura y en el arte visual *manerista*. Los estudios del belga René Gustav Hucke sobre el tema son muy pertinentes, como los múltiples ejemplos de la historia de la cultura. Las obras laberínticas son muy antiguas,

aparecen en la era de piedra, en medio de civilizaciones muy distantes, como pueden verse también en las catedrales, representando lugares de difícil acceso. Luego dentro, también es lugar de difícil salida. Las hay también en Oriente, decoraciones de puzzles [imagen 23], llamados de *mándalas*.¹⁶⁶

Pero qué representa el laberinto? Podemos decir sumariamente: *pasajes misteriosos*. Aquí es una metáfora unificadora de lo previsible y lo imprevisible. Para el gran maestro Da Vinci, los entrelazamientos abstractos del laberinto transfórmanse en mapas geográficos de *ese* misterio.¹⁶⁷ Así ha sido también en los surrealistas sobretomados por esta obsesión del misterio laberíntico. Paul Eluard retoma el hilo de Ariadne en dos metáforas de dos poetas españoles, García Lorca y de Gongora: "las estrellas oscuras" del primero como *luz negra*, y "la nieve roja" del segundo. Así como también es fortuito la revista surrealista *Minotaure*.

Juan-Eduardo Cirlot en su diccionario de símbolos, dice que los textos antiguos citan cinco grandes laberintos: "el de Egipto, que Plinio sitúa en el lago Moeris, los dos cretenses, de Cnosos y Gortyna; el griego de la isla de Lemnos y el etrusco de Clusium. (...) El emblema del laberinto fue usado con frecuencia por los arquitectos medievales. (...) Nerval tuvo la obsesión del laberinto y en sus obras prueba haberlo experimentado de este modo (para Eliade, era defender el centro, la sacralidad) como perdida en un mundo que es equivalente al caos."¹⁶⁸ En esto último, toman sentido las centellas de las pinturas automáticas de Matta que se abren camino en el caos de la realidad. En esto también el laberinto simboliza el inconsciente, sus fantasmas y sueños. Para Matta, este inconsciente se despliega con toda su carga erótica y mítica que le son característicos.

Jorge Luis Borges es un sabio entusiasta de espejos y laberintos. En dos de sus poemas¹⁶⁹ nos hace sentir como la espera de algo. De ese laberinto enigmático y de la idea del pasaje misterioso, algo también se decifra. Lo describe como redes de piedras que cercan todo. Uno se olvida de aquél que se ha sido, pero sigue el *incansable* camino (para Borges es el *odiado* camino) del destino. Al cabo de los años las rectas galerías se curvan, se doblan y se descifran. Especie de vectoriales encubados, provistos de ángulos.

Huelese rastros frescos de temor, y no muy lejos, el eco de un bramido desolado. ¿Será el Minotauro? Tal vez, ese bramido animal venga del fondo de nosotros mismos. En

¹⁶⁶ Hocke, Gustav René : *MANEIRISMO : o mundo como labirinto*. Editora Perspectiva, São Paulo 1974, p.164.

¹⁶⁷ Hocke., *Idem*, p.161.

¹⁶⁸ CIRLOT, Juan-Eduardo: *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*. Editorial Labor, S.A., Barcelona 1969, p.277.

¹⁶⁹ BORGES, Jorge Luis: *El laberinto y Laberinto*, In: NUEVA ANTOLOGÍA PERSONAL. Emecé Editores, S.A., Buenos Aires 1968, p.p.24-25.

las sombras parece haber un *otro*, buscamos a alguien o *ese* otro que, tal vez seamos nosotros. ¿Será el laberinto el encuentro último de la espera? Inquieta espera movедiza para el escritor argentino.

Para el mexicano Octavio Paz el laberinto es como para Mircea Eliade, una búsqueda del *centro*. Cita los grandes santuarios: Roma, Jerusalém, Meca, que simbolizan un *centro* del mundo. Paz lo liga a los ritos de expiración, entre historia y mito. Ligado también al tiempo original. Así, el poeta mexicano parte del presupuesto que fuimos expatriados del centro del mundo (esto puede tener otras analogías, por ejemplo, la expulsión del Paraíso) y estamos condenados a buscarlo por las selvas y subterráneos del laberinto.¹⁷⁰

Pero en lo fundamental, en su *Laberinto de la soledad*, Paz confiesa que fue un ejercicio de la imaginación crítica: una visión y simultáneamente - como lo afirma él mismo-, una revisión de algo.¹⁷¹ En este caso, un adentrarse en las Américas, más específicamente en la historia de México.

Es en este sentido, Matta al construir su *cubo abierto*, ergue un laberinto muy singular. Para el pintor, también el laberinto es un libre albedrío, un libre pensamiento, libre imaginar. Es decir, una comunicación de corredores del inconsciente, y a cada relámpago, una tela que surge y nos da signo de destino. Éste se nos presenta en varias dimensiones. Aquellos muros que para Borges son una red de piedras, y en Matta son centellas magnéticas y símbolos luminosos en la oscuridad.

Hay en esto, la metáfora de la piedra, desde Baudelaire, Borges, al cristal de Breton y de Paz. Un elemento vital en la obra de Roberto Matta, la naturaleza misma, que por veces parece luchar tras los muros. El otro pedazo del mismo elemento es el hombre (el hombre y la piedra) con toda su transformación. El tercero es el aire, el aire que se expande y todo modifica. La idea de Gustav Hocke del mundo como laberinto. La invención de Matta en su “Art de Noë”, donde coge todo lo vivo en su obra, y salva pedazos de *seres* vivientes. Borges escribe: “...y el Alcazar abarca el universo.”¹⁷²

Para Octavio Paz es inicio del comienzo, hacia el centro del mundo. El centro del laberinto de Matta se disloca con el cuerpo, que es el centro de si mismo. El doblar de un ángulo a otro espacio, mil ojos imaginando profundezas. De cierta forma el universo se hace visible, a cielo abierto. La idea de Matta es estar dentro de un cubo que también se

¹⁷⁰ PAZ, Octavio: *O LABIRINTO DA SOLIDÃO & POST. SCRIPTUM*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro 1984, p.188.

¹⁷¹ PAZ, Octavio: *O LABIRINTO DA SOLIDÃO & POST. SCRIPTUM*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro 1984, p.195.

¹⁷² BORGES, Jorge Luis: *Laberinto*, In: NUEVA ANTOLOGÍA PERSONAL. Emecé Editores, S.A., Buenos Aires 1968, p.25.

abre (sea éste caleidoscópico y laberíntico), y significa estar al mismo tiempo dentro de uno mismo. El artista y el espectador en una misma placenta.

Inevitablemente, esta idea nos hace recordar la puerta de Duchamp, al momento de abrirla ésta se cierra o viceversa, al cerrar abre otra. En 1971 resurge esta misma idea, Matta intitula una exposición “L’entrée est à la sortie” (*La entrada está a la salida*). En el poema de Borges se cierran todas las salidas, parece no haber escape ni conciencia, ni mundo, excepto para el pintor que alcanza el cielo por el vuelo de la imaginación. A través de ésta, se rehace la conciencia del mundo de Roberto Matta.

Entonces el laberinto de Matta se sitúa en el gran *cubo abierto*, y este cubo abierto es la tierra. Dentro de él, estamos todos, y nuestra defectuosa humanidad. Si la tierra es redonda, es cuadrada también, el ideograma japonés nos enseña esta paradoja. La idea del cubo abierto está presente en casi toda su obra. Este cubo se hará más presente en sus últimas exposiciones, donde se abre ante todos y con el propio Matta dentro. Entre la multitud de espectadores, habrá quizás ese Minotauro asolapado. Las llagas y grietas de los muros de este cubo, es decir, sus telas, son la idea del laberinto poético de Matta.

Los títulos de muchas de sus obras, de cierta forma son claves, pistas, pedazos de centellas. Desprendiéndose de los muros de las galerías del inconsciente y del automatismo frenético del artista. Señalizado cada corredor de este gran cubo, que es su obra: caos y laberinto. Signos, figuras, máquinas, metáforas, color, luz, sombra, estructura, conceptos, etc. Y sin la exclusión de lo inmaterial. En fin, todo lo que se asoma y constituye la obra de Matta.

5. 2. Un joven arquitecto en París

El joven Matta abandonó su tierra natal, dejó para atrás la certidumbre de que “là n’était pas la vraie vie” (la vida no estaba más allí), al menos para él. Abandona su país ya con diploma de arquitecto a buscar la vida en Francia. Realiza un viaje nostálgico para los días de hoy, viaje éste de barco y demorado. No sabemos a cierto si su arribo fue por los mares balcánicos e Italia, o por Liverpool.

En 1934 pasa la navidad en Madrid. Permanece un tiempo en visita a familiares. Es en Madrid que conoce a García Lorca en un ambiente alegre y divertido. En una España

que empezaba a cuajar sus contrastes políticos y estéticos. También en este país conoce a Rafael Alberti y a su compatriota Pablo Neruda.

Al año siguiente de su llegada, el joven Matta se traslada a Francia y empieza a trabajar en el Atelier de Le Corbusier en la calle Sèvres en París. Le Corbusier aparecía sólo los finales de tarde, su primo Jeanneret era quien supervisionaba el Atelier de arquitectura. El joven chileno dibujaba para el proyecto de la *Ville Radieuse*, proyecto urbanístico encabezado por Le Corbusier.

El nombre Le Corbusier es el seudónimo de Charles-Édouard Jeanneret que lo adopta a principios de los años 20 para evocarse a sus labores periodísticas y de arquitectura, después de dejar para atrás la revista *L'Esprit Nouveau* que editaba junto con el pintor Amédée Ozenfant. Ambos venidos de un purismo estético conservador y de un pensamiento extremadamente racional, tipografado en: *el orden de la naturaleza y el orden de las cosas*. Esto es, la obra de arte como una puesta en orden.

En el plano de la arquitectura, la línea de Le Corbusier se ajusta desde 1933 a sucesivos Congresos internacionales de Arquitectura moderna (C.I.A.M.). En 1937, en París se redacta el texto que sería fundador de la arquitectura y del urbanismo moderno, que años más tarde (en 1943) será conocida como la *Charte d'Athènes*.

El año 1936, algunos meses en Londres, el joven arquitecto trabaja junto a Walter Gropius y Moholy-Nagy. Éste último lo marcará por su visión estética y por sus esculturas. También en Londres conoce a Henri Moore y a los belgas Roland Penrose y René Magritte. Más tarde volverá a ver a éste último en la trinchera surrealista.

El joven Matta parecía un joven retraído y melancólico, recién llegado al ambiente europeo pareciendo aún no se encontrar. Pasa un verano solitario en Italia, visitando los museos y dibujando mucho. Lo mismo en París como en otras ciudades. Viaja a Escandinavia y a la Unión Soviética por otros tantos meses, y no para de dibujar. En Estocolmo se entera del asesinato de García Lorca. La muerte de Lorca lo marcará en el alma, por conocerlo personalmente y por haber sido un modelo a seguirlo. De ese dolor nace el poema y la secuencia de dibujos que más tarde será pintado en tela, bajo el nombre "La Tierra es un Hombre".

Ese mismo año (1936) cuando estuvo en Londres, frente a la Librería-Galería Zwemmer, se interesó por los *Cahiers d'Art* nº 1 y 2, consagrados al "Objet". Así, cae en sus manos como en el *azar objetico*, el artículo de Gabrielle Buffet-Picabia, con variadas ilustraciones de Marcel Duchamp (que aún no conocía). En ese mismo ejemplar venían

publicadas algunas reproducciones de “objets mathématiques” fotografiados por Man Ray en el Instituto Poincaré. Sabiéndose más tarde que aquí estarían una de las fuentes esenciales de lo que será la obra de Matta en el futuro.

Después de viajes y regresos a París, toma la decisión de dejar para atrás el joven gris y melancólico que era. Tomará nuevos bríos para aquello que hubiera sido designado en el Atelier de Le Corbusier, donde era el joven de los mandados: “jeune homme à tout faire”. Lo trasluce paradójicamente al *joven dispuesto a todo*, lo que consecuentemente sería *más allá* de esa condición. Es en este estado de espíritu que el joven Matta avanza hacia el año 1937.

Será un año decisivo para el joven Matta. El primer impacto ante a la pintura lo sentirá estrechamente frente a la tela monumental de Guernica de Picasso, que lo conocerá por primera vez en el Pabellón de España en París, como mencionamos más arriba. A los ojos del joven arquitecto, mucho más que una pintura (puesto que es pintado en tonalidades de grises), lo ve como un gran dibujo monumental: “*C’était du début un dessin et à la fin un dessin*,” dirá más tarde en una entrevista a K. von Waberer.¹⁷³

Es su primer contacto frente a un pintor en acción. Contacto fugaz éste con Picasso, donde compartieron un almuerzo y una jarra de vino. Lo que más le impresionó a Matta, fue la despreocupación de un artista como Picasso. A partir de entonces conocerá otros y le atraerá la libertad de los pintores. Contraste que hará con la asolapada prisión contable de los arquitectos. Lo que le seduce del artista es que pueda representar toda una ciudad, solamente a través de un símbolo.

Recomendado a Dalí por Lorca, éste lo introduce a Breton y al surrealismo. Los surrealistas viendo sus dibujos le dirán: “*tu es surréaliste!*” Matta hasta entonces no tenía una idea muy clara de lo que sería el surrealismo. Al comienzo era un joven muy tímido, sólo escuchaba, y era temas sobre el automatismo, lo fortuito, sobre el inconsciente y la revolución. Supieron que trabajaba en el Atelier de arquitectura de la calle Sèvres, preguntaban y exclamaban: “*tu es chez Le Corbusier? Quelle horreur!*”. Hasta ese momento el joven Matta no sabía quién era realmente Le Corbusier y para quién era construída la conocida *Ville Radieuse*.

Al final, lo que el joven Matta buscaba sin saberlo, parecía haberlo encontrado. Ese joven dispuesto a todo, en sus descubrimientos terminaba de quebrarse el huevo de un

¹⁷³ WABERER, von K. In: *Les classiques du XXe siècle : MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.226.

nacimiento hacia una fascinación desconocida. Así el joven Matta empieza a participar al año siguiente en exposiciones colectivas del grupo surrealista, primero con sus dibujos y más tarde con sus telas.

5. 3. Gordon Onslow Ford, el amigo de aventuras

Estimulado por todos estos acontecimientos, el joven chileno vuelve a dibujar con mayor furor. Fascinado también por el *azar objetivo* (del cual Matta denomina de accidentes). Encuentra en una vieja pensión de familia, aquél que será su amigo por mucho tiempo en Europa, el marino inglés Gordon Onslow Ford, hijo de un viejo pintor. La formación intelectual de Gordon comenzaba también en el París de 1937.

Por entonces Matta hablaba de proyectos utópicos de arquitectura, y de sus dibujos libres. Después de una cena, Roberto invita a Gordon a su cuarto de pensión. Este último queda conmovido entre objetos chinos de la dueña de casa, al lado de dibujos apasionantes a lápices de color, de paisajes muy extraños, hechos por el joven chileno. Gordon escribirá más tarde sobre uno en especial que más lo impresionó, de título poético: "Les pensées de Rembrandt marchant sur le rivage." Para Matta estos dibujos extraños eran considerados como su pasión de pasa-tiempo, al margen de los dibujos de arquitectura.

Después de dejar el cuarto del amigo y haber visto sus dibujos, Gordon en sus *Notas* afirma que su mundo se transformó por completo. Una gran amistad comienza entre ambos jóvenes, unidos por la idea de un nuevo arte a concretizarse.¹⁷⁴ Los dos buscaban algo nuevo y los dibujos iban aumentando. Matta los transportaba en un gran portafolio, llevándolos consigo a todo lugar, tanto en los cafés y más tarde en galerías. Breton y sus amigos surrealistas también quedaron impactados con los dibujos de ese portafolio.

Roberto visita a Gordon en la primavera de 1938 en Suiza. Éste último tenía reservas de telas y de tintas en casa. Fue entonces que Gordon le propone a Roberto que pinte una tela, hasta ese entonces solo diseñaba con lápices sobre papeles. Tímido, Roberto le responde que no iba aprovecharse de sus telas ni pinceles. Ante la insistencia de Gordon Roberto deposita una pequeña cantidad de amarillo, rojo, verde y azul, sobre una espátula liza, a lo que Gordon describe: "puis, sans hésitation, il a fait un geste rapide sur la toile

¹⁷⁴ Onslow, Gordon: In « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) » In: *Les classiques du XXe siècle : MATTÀ*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.27.

blanche et, comme il ne voulait pas utiliser les pinceaux propres, il a travaillé la peinture avec les doigts, un doigt pour le jaune, un autre pour le rouge, etc."¹⁷⁵ Así Roberto Matta iba a consolidar prácticamente su técnica para el futuro, de esta forma será la base de sus pinturas por muchos años. Para Gordon Onslow, esta primera acción de Matta con la pintura, repercutirá hasta los años 40 en pleno apogeo de su residencia más tarde en Nueva York.

Gordon, Roberto y sus compañeras pasan ese mismo año una temporada en Trevignon, un lugarillo de pescadores en la Bretaña. Gordon recuerda que los desayunos duraban más de tres horas rehaciendo el mundo. Matta con sus dos años en el Atelier de Le Corbusier, tenía conocimientos de historia y arquitectura. Onslow los tenía en las ciencias, matemática y conocimientos marítimos. Los dos juntos se entregaron frenéticamente al mundo de la metafísica y del arte.

Por esa época fueron fuertemente influenciados por la *Exposition d'objets mathématiques* que visitaron en el antiguo Trocadero de París (1937). También por la publicación del libro *Tertium Organum* (1912) de Peter Demianovich Ouspensky (1878-1947) y sus teorías sobre los seres de varias dimensiones que sedujo a ambos jóvenes. Ouspensky fue un esotérico y profesor ruso, seguidor de Giorgio Gurdjieff. Su primer libro publicado fue *La Quatrième Dimension* (1909) que fascinará a los dos jóvenes, tanto como pensadores, matemáticos y de artistas que eran.

Gordon Onslow recuerda dos telas pintadas por Matta por esa época: *La crucifixion*, *La vida de Cristo y de La virgen María*, estaban representadas por una forma única. La otra tela era *The Eve of Death*, donde aparece el último juicio, inculcado por su influencia de formación jesuita de su lejano Chile. Como veremos más adelante, Gordon Onslow afirmará que - Alain Jouffroy lo hace más tarde también,- Matta en verdad nunca renunció del todo al realismo. Para otros parece más un superrealismo de ficción o una mera abstracción. Según Gordon Onslow, Matta era un dibujante excepcional, dibujaba objetos de memoria, como la figura humana: "son œuvre réaliste était peut-être une façon de se distraire de préoccupations plus profondes."¹⁷⁶

Fin del verano de 1938, Gordon y Roberto se determinaron a lanzarse en lo desconocido del arte moderno, en una aventura que no irá a parar hasta entonces. Cada cual a su manera. Gordon confirmaba que sus trabajos estaban sostenidos por el

¹⁷⁵ Onslow, Gordon: In « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) » In: *Les classiques du XXe siècle : MATTÀ*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.27.

¹⁷⁶ *Idem*, p.28.

automatismo surrealista y guiados por una intuición poética. Así, explorando un universo de líneas, colores y formas. Más allá de los sueños, los universos estaban muy cerca del uno y del otro. No existía modelo a seguir, y solo podía ser revelado que por la pintura. Había la búsqueda de algo jamás visto. Esto es la gran aventura que a ambos, los aproximaba al surrealismo.

Gordon recuerda que Matta le decía repetidas veces: "tuez l'optique!" (matar lo óptico). Sin embargo, con el optimismo de la juventud de entonces, ambos buscan los medios de ver a través de una montaña, de alargarse hasta el horizonte, sumergirse en la tierra, llegar al cielo, ver seres de la vida y de la muerte, bajo una sola y única forma. Esto es, de "découvrir les relations invisibles entre une chose et une autre."¹⁷⁷ A partir de ese instante, pasaron a pintar y dibujar cosas muy originales. Para Gordon, Matta era un pintor ya hecho. En ese poblado bretonés de Trevignon, Gordon pintó un retrato de Matta, dividido, según él, en tres partes o en las tres dimensiones: *corporal*, *intelectual* y *espiritual*. Una puesta en práctica de estas relaciones invisibles entre seres y objetos.

5. 4. Poesía en dibujos y primeras telas

Si para Matta "*La terre est un homme*", éste cultiva su propia tierra imaginaria desde que es un ciudadano peregrino del mundo – a la manera de Duchamp transportar el aire de París dentro de una caja de aluminio – el chileno parece transportar el polvo volcánico de sus andanzas en sus venas. Nos hace recordar la asociación de la palabra *cultivarse*, muy ligado a la agricultura, aquello que el hombre semilla, cultiva y recoge para sí. Camino para (re)conocerse a sí mismo.

A través de los años, la palabra "artista", tanto para Matta como para algunos vanguardistas, ha sido muy ambigua. Así, para las tribus primitivas, lo fue también a través de los tiempos. Matta nos hace ver literalmente: una cosa es *ver* y otra es preguntarse: ¿cómo vemos?: "comment est-ce qu'on voit?" Esta acción está intrínsecamente ligada al oficio, es decir, quien hace ver. El lado mágico del "artista."

No se puede olvidar que Matta tuvo 11 años de arquitectura. Según él – la visión de ésta y del arquitecto, es una visión de contabilidad, de medidas y costos. Esto es, más

¹⁷⁷ *Idem*, p.28.

precisa como fragmentada. Sin embargo, para él, el pintor y el poeta tienen un campo de visión paradójicamente más libre y unificador del mundo.

El ingenioso arquitecto Dédalo reconstruye el mundo para asolar los enigmas con muros de piedras. La psicología más profunda vive en esa obscuridad húmeda. El animal ruge al interior de esa humanidad, dentro de aquel laberinto que nos proyecta y rodea. Ese artista “ambiguo”, del cual hablabamos, reaparece no como Teseo, sino más bien, como Hermes u Orfeo. Nos incita a ver lo más tierno y monstruoso de nosotros mismo. Son los *murs de l'utérus* del que habla Matta, ¿serían los ángulos de galerías laberínticas desde que nacemos? Desde ese muro líquido celular de la placenta al muro de piedras del que nos hace transitar la vida. Tema convulsivo por excelencia.

Pero Matta deja claro que, una de las principales preocupaciones de la arquitectura debe ser el bien-estar psicológico de los habitantes y de su mobiliario. La humanidad tiene necesidad de una arquitectura capaz de fornecérle una compensación por la pérdida del útero materno. Este *logement* legítimo del hombre y este bien-estar debe ser ofrecido al habitat. Así, de una manera similar y confortable del confort materno que le proporciona al feto, nos debe proporcionar el medio (*l'environement*).

Matta también insiste que, en vez de seguir la geometría euclidiana, la arquitectura debería seguir la geometría generalizada, es decir, se inspirar en la naturaleza. En este sentido Matta recuerda la idea de Moholy-Nagy (que encontró en Londres y revé en Estocolmo). Esto es, más allá de la expresión individual, desde el enfurecimiento profético a la extensión de la vida cotidiana. Esta idea influenció mucho en su pensamiento arquitectónico.

Pero es con la poesía que antevemos, vemos, entrevemos, y postvemos (no necesariamente en este orden). Para Matta, poesía es verbo *ver* -. De su formación técnico-matemática, donde distingue una economía para todas las actividades humanas, puede existir también una matemática de la historia, una poesía del desarrollo y del crecimiento, en otra estructura o escala de relaciones. Matta confiesa que mucho de estas cosas no lo dejaban ver con claridad, hasta llegar donde el artista se permite ver desde el rincón más escondido y prohibido.

CAPÍTULO 6 – LA POESÍA VERBAL Y VISUAL DE MATTA

6.1. Europa a las puertas de la Segunda Guerra

El periodo de entreguerras en las economías de países neutros, del mundo anglosajón y Japón, se mantuvieron de acuerdo a los viejos principios de monedas estables y ayudadas por finanzas sólidas. Fue más o menos lo que se pasó entre los dos años de 1922 y 1926. En Europa, Alemania región de derrota y convulsión, la Rusia soviética en Oriente, protagonizan un gran colapso en el sistema monetario. Según Eric Hobsbawm, en la Alemania de 1923 la unidad monetaria fue reducida a un millonésimo de millón de su valor desde 1913.¹⁷⁸

Esto explica la dependencia expresiva de empréstitos en la economía alemana y su vulnerabilidad al llegado momento de la Gran Depresión. El dominio de la inflación en 1923 tuvo grandes consecuencias. Pudo imaginarse el efecto traumático en las clases media. Esto es uno de los motivos que deja Europa central a las puertas del fascismo.

Estados Unidos por esa época, a pesar de haber estado distante de la guerra de trincheras, sin embargo mismo que participando inexpresivamente, no pudo evitar la Gran Depresión. Se asiste entonces a la universalidad y profundidad de la crisis con la caída de la Bolsa de Nueva York el 29 de octubre de 1929. Esto también es uno de los síntomas del colapso de la economía mundial.

En consecuencia, una dramática recesión de la economía industrial norteamericana contaminará el núcleo industrial alemán. Hobsbawm nos dice igualmente que la producción industrial norteamericana cayó cerca de un tercio entre 1929 y 1931, y se pasa más o menos lo mismo con Alemania.

Hitler ya había llegado al poder, y es de esta Alemania que viene la amenaza. Amenaza esta que era política, militar y cultural. Política por la prohibición de partidos y sindicatos de izquierda y desagregación racial contra sionistas y gitanos. Militar, por direccionar la economía hacia la industria bélica. Fiscalizó y se apropió de todas las riquezas de los judíos, comerciantes e intelectuales. Cultural, por la censura y apropiándose

¹⁷⁸ HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p.94.

de bienes de valor. Esto es, 20 mil obras de arte moderno fueron confiscadas por orden de Joseph Goebbels (mano derecha del Führer), de los museos y galerías alemanes, como también de los países invadidos.

Ya en 1933, los órganos oficiales de propaganda nazista exigían fuera de los museos aquellas obras con tendencias cosmopolitas, judías o bolcheviques. Pero en 1937 se concretiza en Munich la “Gran Exposición de arte alemana”, inaugurada por Adolf Hitler. Otra también promovida por el Führer, una exposición paralela contrastaba con la “verdadera arte alemana”, presentada al público como arte “corrompida y degenerada”. Referíase así al arte moderno y vanguardista.

Vemos que después del colapso económico empezaba a fermentar el colapso cultural. Es curioso constatar que en 1907 y 1908, antes de la Primera Guerra, el propio Führer fuera rechazado por la Academia de arte de Viena. Suponese que Adolf Hitler asolapando la frustración de artista que no pudo llevar adelante y entonces de carrera militar en el poder, materializa su supuesto daño. Tiene oportunidad de decir en su discurso de 1937: “Em comparação com esse declínio econômico, o colapso político foi totalmente negado ou pelo menos não reconhecido por um grande número de alemães, enquanto o colapso cultural não foi visto nem compreendido pela grande maioria do nosso povo.”¹⁷⁹

De este colapso cultural del cual habla el Führer, y a su vez, acusa sobretudo al arte internacional “destruyendo” la etnia de un pueblo. Para él, el arte no es temporal sino del pueblo. Idea que se aproxima a la de Moscú de Stalin. Por tanto, era tarea del Estado nazista y estalinista de reprimir el arte moderno y con ello a los artistas: “É, pois a arte não se fundamenta no tempo, mas unicamente nos povos”¹⁸⁰

La tarea del Tercer Reich era limpiar la casa, así como lo había hecho en el dominio de la “confusión política” en Alemania. Tratabase entonces de librar al país del arte “corrompido” y “degenerado” que era el arte moderno. Esto es, el cubismo, el fauvismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, abstraccionismo, etc.

Más tarde Vladimir Kamenov en 1947, en Moscú y en el VOSK boletín (URSS) para relaciones culturales con naciones extranjeras, también escribió contra el arte moderno y sus vanguardias. Desde los postimpresionistas al “arte burgués” de los surrealistas,

¹⁷⁹ HITLER, Adolf. “Grande Exposição de Arte Alemã. Discurso de inauguração, Munique, 1937. in: CHIPP, H. Browning. Teoria da arte moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.482.

¹⁸⁰ Idem, p.483.

afirmando que las frutas de Cézanne no tienen “textura ni aroma”,¹⁸¹ y hasta la estética de Picasso era una “apología al capitalismo”.

En visita a México en 1938, Breton y Trotsky, bajo la protección de Diego Rivera, frente a tales hechos, levantan la voz y hacen una defensa del arte moderno y de la libre expresión, sintetizado en: “Manifiesto: por un arte revolucionario e independiente.”

6. 2. Las artes en Estados Unidos

Desde finales del siglo XIX, muchos artistas norteamericanos, por algún tiempo se establecían en Europa. En Estados Unidos, la National Academy of Design mantenía un academismo muy limitado, motivo por el cual, artistas iban al encuentro de maestros europeos.

La primera exposición de arte moderna en ese país se dio por vuelta de 1908, en la Little Galleries de Photo-Secession que había abierto en 1905 en la 5ª Avenida. Fue organizada por el fotógrafo Alfred Stieglitz. Más tarde esta galería pasó a llamarse “291”. En estas exposiciones incluyeron obras de Rodin, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso, Brancusi, Matisse, Picabia, Severini y Toulouse-Lautrec.

Entre los norteamericanos que empezaron aparecer se encontraban Alfred Maurer, John Marin, Max Weber, Edward Steichen, Arthur G. Dove, Charles Demuth, Charles Sheeler y Marsden Hartley, muchos entre ellos estudiaron con maestros europeos.¹⁸²

Pero el marco decisivo se dio en 1913, gracias a 25 artistas, venidos de grupos de las escuelas Ash Can y Stieglitz. Revolucionaron el gusto americano en la International Exhibition of Modern Art, más conocida como Amory Show. La exposición fue un éxito, y un divisor de aguas, recibió 250.000 visitantes.

Estos jóvenes artistas americanos organizaron la muestra fuera de Nueva York. En otras ciudades, Chicago y Boston, como una contestación al dominio autoritario y académico. Se tiró provecho de las actividades políticas y sociales de París, Munich, Moscú y Milán, donde hacían balancear los dictámenes tradicionales del arte. Dichas actividades que existían en Europa, había una década, eran desconocidas para los artistas norteamericanos. Así también llevó un tiempo para ser asimilado.

¹⁸¹ KEMENOV, Vladimir. Excertos de um artigo em VOKS Bulletin, Moscou, Sociedade da URSS para Relações culturais com Países Estrangeiros, 1947. In: CHIPP, H. Browning. Teoria da arte moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1988, PP. 20-36.

¹⁸² Dictionnaire d'Art. Librairie Larousse, 1964, p.111.

Al comienzo de todos estos acontecimientos debemos mencionar la firme liderazgo pionera de Robert Henri (1865-1920). A través de su escuela y de sus escritos, preparó muchos jóvenes artistas buscando temáticas del día-a-día en sus obras.

Después de la Primera gran guerra, los resultados de la presencia del cubismo en Estados Unidos se hacían muy fuerte. Aunque estas obras no habían alcanzado aún los museos, pero se veían repletos en las galerías [imagen 41]. Chipp la caracteriza como una pintura mecanicista, bien definida y trabajada pertinentemente bajo la tecnología del Nuevo Mundo, y al culto de la eficacia. Esto es en relación a la racionalidad del cubismo.¹⁸³

Esto posibilita la visita de Albert Gleizes a Nueva York para exponer y realizar palestras sobre su obra y el cubismo. Sin embargo, había los que no compactuaban con el cubismo francés ni con Cézanne. Joseph Stella (1877-1946) nacido en Italia y venido a los Estados Unidos en 1902, era más atraído hacia los futuristas de Milán. Marsden Hartley atraído al grupo de Munich: Blaue Reiter.

Duchamp en 1913, ya instalado en Estados Unidos, había expuesto en Nueva York su *Nu descendant un escalier* [imagen 21]. También ya había presentado una *Gioconda* con bigote, y en 1920 se irá asociar con la pintora y coleccionadora estadounidense Katherine Drier. Formaron la *Société anonyme* encargada de difundir exposiciones de obras cubistas y abstractas de su colección. De ello, nueve años más tarde, se origina el Museo de Arte Moderna de Nueva York.

En 1934 se realiza el American Artists' Congress, organizado por artistas de vanguardia de Nueva York. Preocupados con el bien-estar económico de los artistas, era un grupo de acción político liberal. El año precedente la Works Progress Administration (WPA) también se organizó y al año siguiente se construía el Federal Art Project en agencias gubernamentales para apoyaren a los artistas, una fuerte identidad de clase.

Entre los jóvenes americanos había muchos artistas inmigrantes de distintas nacionalidades. Quienes hacían parte del proyecto estaban Stuart Davis, Mark Tobey, Arshile Gorky [imagen 10], Willem De Kooning, Jackson Pollock [imagen 12], Mark Rothko, William Baziotés, James Brooks y Jack Tworkov. La nata de lo que sería más tarde la vanguardia neoyorkina.

¹⁸³ CHIPP, H. Browning. *Teoria da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.482, p.512.

6. 3. Un joven surrealista en Nueva York

El final de los años 30 no termina con buenos presagios. La derrota de la República española era inminente. La ascensión de Hitler avanzaba masivamente y las tropas alemanas derrumban las puertas de Europa e invaden Polonia. Inglaterra y Francia demoran a reaccionar, los alemanes comienzan a avanzar por el noreste de Francia. Mussolini fortalece la alianza Italo-alemana. La Segunda guerra ya era un hecho.

Durante la ocupación, muchos perseguidos empiezan a emigrar hacia el sur. Muchos entran en la *Résistance*, otros caen en las redes nazistas y llevados para campos de concentración. La persecución era tenaz, tanto a judíos, gitanos, comunistas, anarquistas, e intelectuales. Lo fue también para los surrealistas y los llamados "artistas degenerados", así les catalogaban los nazistas. Era un tiempo dramático y de repliegue. De acoso, fuga y exilio que vino a cambiar la historia. Muchos abandonaron el país, otros, el continente europeo.

Sobre este episodio, Jean Schuster nos ofrece un panorama resumido sobre la fase del surrealismo en exilio. En su texto "*La diáspora surrealista en América durante la Segunda Guerra Mundial*"¹⁸⁴. Esta diáspora dejó huellas en Martinica, Santo Domingo, Haití, México, Estados Unidos y Canadá. Más al sur del continente americano, ya habían grupos surrealistas constituidos. Ligados a Breton estaban: Colombia, Perú, Chile y Argentina.

La mayoría de los surrealistas se aglutinaron en Marsella, para luego partir al exilio: Londres, Port-de-France, Santo Domingo, Ciudad de México, Nueva York y California. Schuster recuerda que el movimiento surrealista nace justamente contra la Primera Guerra Mundial de 1914-18. De esta vez, tratábase de la consolidación de regimenes nazi-fascistas y totalitarios, del cual los surrealistas, tempranamente venían denunciado y oponiendose.

Las tropas nazistas instalaron su comisariado central en París. En Vichy, un gobierno presidido por el mariscal Petain, en una zona contradictoriamente llamada "libre", donde los intelectuales antifascistas corrían igual peligro. No solo se aprendió la triste aberración de quemar libros, también la censura se imponía ferozmente a todo el territorio francés. *Fata Morgana* y *L'Anthologie de l'humour noir*, de Breton fueron censuradas por el

¹⁸⁴ *PONGE, Charles (org.) & autores vários. *Surrealismo e Novo Mundo*. Ed. da Universidade UFRGS, Porto Alegre, 1999, p.107.

régimen de Vichy. También eran censurado Kafka, Jarry, Linchtenberg, Quincey, Huysmans, Vaché y otros.

Breton deja Marsella acompañado de Jacqueline Lamba y su hija Aube para Nueva York. En el mismo navío que Víctor Serge y Claude Levi-Strauss. Leonera Carrington partirá más tarde para México, donde residirán los Paalen y donde ya se encontraban Octavio Paz y Benjamin Péret. En octubre de ese año de 1939, por invitación de Marcel Duchamp, Roberto Matta deja París y embarca para Nueva York en el mismo navío que Yves Tanguy.

Paradojalmente alcanzó a publicarse en mayo de ese año, en la revista *Minotaure*, el texto de Breton “Des tendances le plus récentes du surréalisme”. Fue ilustrado por la *Morphologie n°37* de Matta a colores. Era el más joven surrealista de entonces – y según Breton,- también el más prometedor. Destaca en su texto que después de los 15 años de la publicación del *Manifeste du surréalisme*, se operaba en el plano plástico una vuelta muy marcada al automatismo. En el texto Breton menciona los “collages” y “frottages” que venían siendo producidos por Ernst y otros integrantes del grupo; la “decalcomanía sin objeto” de Dominguez; el “defumado” de Paalen; los colores lanzados en distintos materiales por Esteban Francès; y la pintura de Tanguy como la mejor adaptada a estos cambios.

Involucrados a problemas de dominio científico, los surrealistas, por ejemplo: al concepto del *espacio-tiempo* de Einstein en física. Para Breton, quien encabezaba una producción pictural explosiva era sin duda el joven Matta Echaurren. Breton escribe en estos términos: “Chacun des tableaux peints par Matta depuis un an est une fête où se jouent toutes les chances, une perle qui fait boule de neige en s’incorporant toutes les lueurs à la fois physiques et mentales.»¹⁸⁵ Así, con esta áurea y fama, llega el más joven surrealista ese año a la ciudad de Nueva York.

La Guerra había ahora desterrado a Matta al otro lado del Atlántico, al igual que sus amigos. Cambia las empedradas calles de París por las calles crecientes de Nueva York. En Estados Unidos, como ya dijimos, la National Academy of Design mantenía un academismo extremadamente limitado. Apesar de algunas galerías, la Exposición del Amory Show presentaba en ese momento lo más expresivo del arte moderno europeo.

Por tanto, desde 1933, el marchand Julien Levy empezó a multiplicar las exposiciones en Nueva York con algunos artistas surrealistas, como el holandés Kristians

¹⁸⁵ BRETON, André. »Des tendances le plus récentes du surréalisme » In : *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris 1979, p.193.

Tony y Salvador Dalí [imagen 35].¹⁸⁶ Éste último conquista en la ciudad cosmopolita, rápidamente una sucesión de éxitos, después de las peripecias en 1913 de Duchamp y la Exposición Amary Show. Al respecto, Édouard Jaguer escribe: “Esse sucesso excessivo [de Dalí] comportava, evidentemente, um grave perigo para o futuro: o que o público norte-americano não visse mais o surrealismo senão através das excentricidades do genial teórico da ‘paranóia crítica’.”¹⁸⁷

En 1936 se había realizado en la misma ciudad de Nueva York, la amplia exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, en el museo de Arte Moderno (M.O.M.A.), con la colaboración a distancia de Breton y de amigos europeos. La importancia de esta exposición, abre puertas para el público norte-americano. Un panorama mayor de lo que se haya visto hasta ahora, principalmente sobre el surrealismo, mostrando por primera vez para el público estadounidense: Arp, Miró, Masson, Magritte [imagen 16], Ernst, Oelze, Dominguez, Meret Oppenheim y Tanguy [imagen 14]. Este último sería uno de los primeros surrealistas en exilio en Nueva York, junto a su mujer norte-americana Kay Sage y el propio Matta.

6. 4. Partes y fases de la obra de Matta

La obra del joven Matta, comienza a sorprendernos ahora desde la ciudad de Nueva York. Al conjunto de su aventura y trayectoria, intentaremos dividirla en 2 grandes etapas y consecuentemente subdividirlas en fases del artista. Esto es, lo que produjeron en términos materiales dichas fases. Dividida en el espacio de los años en que Matta empieza a producir de forma profesional y a exponer colectivamente en un primer momento. Originada de su fase embrionaria de París, integrado así, al surrealismo de Breton. La prolongada residencia en Nueva York, luego la desavenencia moral con el grupo surrealista, el retorno a Europa, hasta la madurez posterior.

Podríamos dividir la primera etapa en tres fases siguientes:

- 1ª fase: de 1938 a 1941, como la fase de las *Morphologies psychologiques*.
- 2ª fase: de 1942 a 1944, fase que engloba *Les Grands Transparents*.

¹⁸⁶ JAGUER, Édouard. “Surrealismo acima do velho e do Novo Mundo.” In: *Surrealismo e Novo Mundo*. Ed. da Universidade, UFRGS, org. Robert Ponge, Porto Alegre, 1999.

¹⁸⁷ JAGUER, É. *Idem*, p.124.

- 3ª fase: de 1945 a 1948, de figuras antropomorfas: *Être avec*.

En 1948 dejó Nueva York para volverse a Europa. A partir de ahí, podríamos considerar la segunda etapa. También podríamos dividirla en tres fases. Esto es, en tres grandes décadas, y otra de final de siglo hasta su muerte :

- 4ª fase: de 1950 a 1959, fase de *Le Cube ouvert*.
- 5ª fase: de 1960 a 1969, marcada por *Eros semens*.
- 6ª fase de 1970 a 1979, considerada *United anakes of America*.
- 7ª fase de 1980 a 2000, final de siglo, hasta su muerte en 2002.

Claro está que, este intento es una forma sucinta de dividir su obra, con cada título-jefe. Podremos así, entrever los cambiantes de tonos que la permean, por tanto, donde permanece el conjunto de su obra.

6. 5. 1ª fase, las *Morphologies psychologiques*

La pintura metafísica de Chirico [imagen 9] y la poesía surrealista de los años 20, dislocaron lo cotidiano y la sorpresa de su rutina. Como señalamos más arriba, estos se materializaron en *objetos de sueños*. Entre la similitud de aquellos *objetos-enigmas* pintados por el pintor greco-italiano al de los *objetos matemáticos* que se sucedieron en los años 30. Estaba también el camino de Freud, del cual Dalí avanzaba propositadamente en el mundo de los sueños y del inconciente. Dadaístas como Duchamp, Picabia y Man Ray, petrificaron varios objetos de funciones sospechosas. Picasso y Miró [imágenes 13 y 41] acentuaron el lado infantil de la vida, seguido posteriormente por otros. Pero fueron André Masson y Max Ernst [imágenes 34 y 36], los que diseñaron y arriesgaron un automatismo pictórico casi absoluto, seguidos por Matta, Gordon y los más nuevos del surrealismo.

Matta aporta al grupo surrealista una nueva línea de pensamiento y consecuentemente una nueva técnica poética y pictórica. Así lo define Alain Jouffoy: “Au lieu de lier comme ses prédécesseurs, cette Entreprise à l’industrie du rêve et à son exploitation, Matta la lie...à tout, à l’architecture et au design (il en donna quelques exemples dans la revue *Minotaure*), à la critique sociale, à la description du

‘fonctionnement réel de la pensée’ à l’étude et à la création morphologiques-elles-mêmes. »¹⁸⁸

En la pintura *Chaoscsmique*, para Matta, Einstein tiene tanta importancia cuanto Freud. La física cuántica, el inconciente psíquico se entrelazan en las telas de Matta, estos dos campos se unen. De la arquitectura del mundo a la morfología viva y molecular, del automatismo inconciente a la luminosidad de la conciencia. A partir de entonces, Matta reivindica un automatismo vivo y en vigilia.

Entonces, dos aspectos esenciales se producen en Matta. Primero: en 1938, del cual ya hablamos, la revelación de si propio y donde también descubre a Duchamp, donde éste ejercerá una fuerte influencia, y posteriormente una fuerte amistad. Segundo: éste último, como patrono del surrealismo acaba sincronizándolo con Breton y al resto del grupo. Por tanto, desde que empieza a exponer con los surrealistas, pasa a sentirse protegido por ellos. Aún más, Breton lo promueve a una promesa de renovación nunca antes explorada por el surrealismo. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, Breton escribe: “Matta est celui qui maintient le mieux l’étoile, (...) le gouvernement du feu.»¹⁸⁹

Matta consolida el lado discursivo y lúdico de algunos títulos de sus obras. Entre ellos muchos títulos-jugueteros, a pesar que muchos dibujos y pinturas fueron perdidos en el año 1937. Permanecieron por ejemplo : *Les pensées de Rembrandt marchant sur le rivage*, *Inquiétude du soleil après le passage de deux personnes*,* estos citados por su amigo Gordon Onslow.

Los dibujos de 1937 a 1939, aparentan un cubismo analítico transparente que va hacia un biomorfismo cristalino. Después de esta secuencia, entonces pinta una serie de telas donde el artista chileno pasará a denominarlas de *Morphologies psychologiques*. Irá perfeccionándolas y extendiéndolas entre 1938 y 1942.¹⁹⁰

La experiencia con su amigo Gordon Onslow lo llevó a observar durante horas a través del microscopio. Lo ayudó aproximarse a un mundo minúsculo y fantástico. También influenciado bajo un cielo cósmico, entre extensiones volcánicas y formas orgánicas de dos mundos fascinantes. Entre constelaciones de astros y de micro minucias. Dos movimientos imperceptibles al ojo humano, posibles a ser tipografados por Matta, en un metalenguaje, pero no ajenos al palpitar de las transformaciones de la psique.

¹⁸⁸ JOUFFROY, Alain. “Matta: Ulysse passe-partout.” In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985., p.55.

¹⁸⁹ André Breton. « Matta, la perle est gâtée à mes yeux... ». In : *Le surréalisme et la peinture*. Éd. Gallimard, p.245.

* “*Los pensamientos de Rembrandt caminan sobre la ribiera, o Inquietud del sol al pasar dos personas.*”

¹⁹⁰ GOLIN, Romy. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.38.

En un momento Matta se deja influenciar por el libro de Elie Faure, *L'Esprit des formes*. Une sus *morphologies* a la observación de formas orgánicas y siderales. Crea una estructura espacial donde seres vivos conviven en el sentido estricto de la palabra. Sin duda, para Matta había mucho para ver. Desde sus estudios arquitectónicos, o sea, líneas disparadas para fuera del plano, hacia otras dimensiones, yendo más allá de las formas estructurales, hacia una especie de utopía afectiva infinita. A rigor: plano, forma y líneas en un espacio improbable. En parte, este caudal formal, viene a ser el contenido psíquico de su obra, incluso el automatismo frenético que desata el artista sobre sus telas. A partir de un concepto amplio a un conjunto de emociones y maneras de pensar. Así, asomase el carácter propio de Matta.

Algunas de sus obras de mayor expresión de esta fase, por ejemplo, podemos citar el diseño *Le Forçat de la lumière* de 1937; otro dibujo *Space Travel* de 1938 (Museo de Arte Moderno de San Francisco); también tres grandes telas de sus morfologías: *Morphology of Desire* de 1938; *Morphologie psychologique* de 1939; e *Inscape* de 1939 (estas también del Museo de San Francisco).

Esto constituye parte de la riqueza de su pintura (y no-pintura, como él propio dice) de su primera fase. Breton y sus amigos, lo reconocieron desde el primer momento. Un verdadero artista visionario, por veces comparado a Seurat en su nomenclatura y fuertemente visual como Matisse. Breton escribe al respecto: “il était en possession d’une gamme colorée entièrement nouvelle, peut-être la seule, en tout cas la plus fascinante qui ait été proposée depuis Matisse.»¹⁹¹

Si el complemento macro y microcosmo (apreciada por los surrealistas), ultrapasa los límites de la retina ocular, ésta desbloquea la barrera visual para una amplificación mental mayor. Más tarde Romy Golin afirmará que *Les Morphologies psychologiques* de Matta son la más importante contribución pictural del surrealismo tardío.¹⁹² Es decir, uno de los últimos aportes a la pintura surrealista antes del movimiento se desintegrar en las décadas siguientes, para otras formas libertarias y en nuevas generaciones.

Pero Breton capta en la pintura de Matta vestigios de la alquimia [imagen 43], como en Alfred Jarry y Marcel Duchamp. Lo percibe como un buscador de sustancias vivas. Ve en Matta una alta luz astral, de sol y luna como progenitores – dice Breton –, nacido de un vendaval y tener la tierra como alimento. De esta forma ve su pintura el fundador del

¹⁹¹ André Breton. « Matta, la perle est gâtée à mes yeux... ». In : *Le surréalisme et la peinture*. Éd. Gallimard, p.244.

¹⁹² GOLIN, Romy.. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In:: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.38.

surrealismo. Esto es, en un vendaval de luminosidad sobre una tierra volcánica. Veremos en la segunda fase pictural de Matta que estos elementos se cristalizarán y trasparecerán. Alain Jouffroy lo definirá más tarde como *Geomorfológico y geopoético*.

Sobre las obras de esta época Romy Golin nos sitúa :

« À l'époque, Matta travaillait toujours à de grandes toiles cataclysmiques, éclaboursées de jets volcaniques de peinture liquide, dans le prolongement de ses *Morphologies psychologiques*, quand il commença à changer de cap avec une série de petites peintures à l'huile telles que *On m'écoute* et *The Socket*. Là, il cherchait à représenter simultanément des réalités différentes sur la toile. Ces peintures faisaient la synthèse de ses précédents « *Incaspes* » utérins (c'est à dire les *Morphologies psychologiques*) et des toiles cosmiques qui avaient suivi en 1941, dans l'effort pour reproduire l'équivalence entre macrocosme et microcosme formulée par Paracelse. »¹⁹³

Como comentamos más arriba, entre el macro y el micro es la frecuencia de Matta. Golin analiza las obras citadas (incluyendo “*Years of Fear*”), aproximándolas con algunas de Chirico [imagen 9], principalmente las de rudimentarias perspectivas lineares, yuxtapuesta en su constante *biomorfologismo* que es la estructura pictural propia de Matta. Obras que para Golin reenvían más una vez a Marcel Duchamp. Esto es, un sistema racional de perspectiva, aplicada a un espacio atmosférico irracional, como aquél utilizado por Duchamp en el Gran Vidrio [imagen 18].

6. 6. 2ª fase, de *Years of Fear* a *Les Grands Transparents*

Al comienzo, las líneas en los dibujos de Matta son casi nítidas con diversos puntos de fuga, del cual se creaban varios planos. Estas líneas pasan a tener movimientos en superficies espirales y elípticas. Había también del comienzo una híbrida figura humana, memorizada y tallada a su propia expresión por el joven artista. De su 1ª fase de las *Morphologies*, pasa a haber una evolución, si podemos decir así, más pictórica y más allá de la unidad de manchas y líneas. Ahora es la pintura propiamente dicha, que sugiere formas, luces e ilusiones.

Inicio de los años 40 repítense estas formas más elaboradas como pétalos vectrales de una inmensa flor colosal [imagen 54]. Un centro neural, preguntándonos por veces:

¹⁹³ GOLIN, Romy. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme. » In : *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.38.

¿una alusión al laberinto? -, ¿y llamas decapitadas?. Estas aparecen en *Years of Fear* como en *Here Sir Fire, Eat!* Dos cuadros representativos de esta segunda fase junto con *Locus Solus* [imagen 49], donde se percibe mayor claridad en las telas. De esta última, haremos una pequeña extensión sobre su implicación con Duchamp y consecuentemente con Raymond Roussel.

Sobre la influencia del Gran Vidrio o *La Novia desnudada por sus solteros*, de Duchamp y del contagio de las lecturas de Roussel. Matta pinta en la segunda fase de 1942 a 1944: *Locus Solus*, que en latín quiere decir, *lugar único*. Momento en que el pintor chileno construye en sus cuadros una especie de arquitectura transparente. Surge una pintura más leve después de su fase de fondos oscuros.

Matta nos hace percibir una arquitectura transparente y la influencia de Roussel: “L’une des premières topless de la série fut probablement *Locus Solus*, peinte dans le courant de l’année 1942. l’imagerie du Grand Verre y est amplifiée pour former une véritable construction architecturale transparente. »¹⁹⁴

De la amistad con Duchamp, lo que más le impresiona a Matta, es su obra del Gran Vidrio (*La Novia...*), de su proceso y sus representaciones simbólicas. Para el pintor chileno es una gran obra, una estructura del espíritu humano. Un *teatro de signos* para el crítico mexicano Julián Ríos.¹⁹⁵

Matta llega a escribir junto con Katherine Dreier sobre el Gran Vidrio: “La Renaissance a permis à l’homme de prendre pleinement conscience de l’image de son propre corps – de la structure visible de l’Homme et du monde naturel”. * Matta agrega que a partir de estos fenómenos físicos: “L’image n’est pas une chose. Elle est un acte que le spectateur doit achever.”¹⁹⁶ Así como Duchamp, Matta define la imagen como una *percepción dinámica*.

Por tanto, la obra en sí no es más una declaración o algo acabado, sino un diálogo: una obra que contempla todo el ejercicio del *ver*, es decir, una obra a completar. Matta y Dreier están de acuerdo que: “Marcel Duchamp fut le premier à peindre l’image en soi, telle que doit la compléter l’acte de conscience du spectateur. »¹⁹⁷

¹⁹⁴ GOLIN, Romy.. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In: MATTÀ. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p 38.

¹⁹⁵ RÍOS, Julian. Octavio Paz: Teatro de signos y transparencias. Éd. Espiral, 1974, Madrid.

* “El Renacimiento ha permitido al hombre plenamente conciencia de la imagen orgánica de su propio cuerpo – de la estructura visible del Hombre y del mundo natural.” (...) “la imagen no es una cosa. Ella es un acto que el espectador debe acabar.”

¹⁹⁶ MATTÀ, Roberto Sebastián, et Katherine Dreier. In: Matta, C.G.P., p.277.

¹⁹⁷ “Marcel Duchamp fue el primero a pintar la imagen en sí, tal cual lo deba completar el acto consciente del espectador.” In: Roberto Sebastián Matta et Katherine Dreier. Idem, p.277.

En estos intercambios dinámicos, se recomendaba contemplar durante una hora el Gran Vidrio, intercambios de frecuencias que comprenden los diversos materiales de esta obra: pintura, vidrio, espejo, metal... Matta nos dice: “No encontramos la novia ni la máquina agrícola [del cual habla Duchamp], pero sí, una temblante conversación plástica.”¹⁹⁸ Como así lo definen ambos: intercambio que libra el poder de la visión.

Entonces para Duchamp y Matta, el espectador no es más ahora un simple espectador – pasa a ser un verdadero partícipe. En esta dinámica el espíritu se libera del sentido ordinario de las imágenes, y así, la consciencia se ensancha.

Roussel pasa a ser una fuente provocante en Duchamp y Matta. Renata Lopes Araújo en su tesis de doctorado en literatura francesa por la Universidade de São Paulo, hace un análisis interesante donde nos dice que es posible encontrar en los textos de Roussel máquinas e invenciones, máquinas potenciales (en el sentido nietzschiano): “embora impossíveis do ponto de vista da realidade concreta, são *potenciais*’, isto é, suscitam nos leitores uma impressão de veracidade e de possibilidade.”¹⁹⁹

Verdaderamente lo que interesa a Duchamp y a Matta son las combinaciones imaginarias de la ficción de *Locus Solus* de Roussel (escrita en 1914). Lopes Araújo escribe: “para ele [Roussel], a obra não deveria conter nada de real nem apresentar nenhum objetivo concreto, mas apresentar apenas *combinações imaginárias*.”

En esta ficción el poder emana del lenguaje, puesto que máquinas y experimentos imaginarios existen apenas a través de palabras. Así se tornan posibles como nos advierte Umberto Eco sobre la función de la hipotiposis, del cual comentaremos más abajo, en el tópico de *La alquimia del ver*. Lopes Araújo agrega: “As maravilhas de Roussel transformam as palavras em imagem, pois mostram *como a linguagem pode desligar de sua significação comum* e alcançar outros sentidos.” Algo parecido observamos en Magritte, pero Duchamp lleva este lenguaje a una extra-consecuencia. Luego Matta a una especie de *desaparecer* de la tela, o una composición en levitación, sin *soporte* aparente, en un espacio fluctuante y de fluidez.

Frente a *La Novia desnudada por sus solteros*, Matta opta en sus obras como en las de Duchamp, dejar la clave de un título. En esta se encontrarán muchos elementos de dicha obra. Esto es, en sus títulos o leyendas, o como lo llamamos: *títulos-juguetones*, estarán los elementos de una metelenguaje, como pistas lingüísticas de las composiciones visuales, de

¹⁹⁸ MATTA. Idem, p.277.

¹⁹⁹ ARAÚJO, Renata Lopes. “*Locus Solus e as máquinas potenciais de Raymond Roussel*”, Universidade de São Paulo.

acentos pictóricos y estructurales. Como ya dijimos, un frenético teatro de signos y símbolos.

Matta opta también por la aventura mental. El pensamiento como una frecuencia eléctrica, donde la propia materia es pensamiento. Esto lo aproxima a la física cuántica, y lo que guía al artista, aunque la clave sea incompleta. Como lo es *La Caja Verde* del Gran Vidrio de Duchamp. Octavio Paz identifica esta *Caja* como un sistema de espejos, un intercambio de reflejos. Este sistema que Duchamp crea, Matta lo lleva a sus consecuencias máximas en la pintura. Toda la obra del pintor chileno pasa a ser una especie de *Caja Verde* donde todas sus pinturas dialogan entre sí. Un inmenso magnetismo en una orgía de ideas.

La intención de Matta es remarcar por lo que se deja seducir, por estos elementos de la obra del francés. En particular, la del Gran Vidrio y su subtítulo de *Machine agricole* y del cual, todos olvidamos. Esto es, retoma la visión simbólica de la tierra y el cielo, la antaño pareja alquímica. De esta fase de Matta, podemos citar, *The Bachelors*, *Twenty Years After* de 1944. El *Locus Solus* [imagen 49]. Golin lo define así: “La présence de rhomboïdes flottant dans un ciel apocalyptique zébré de rais de lumière transforme ‘Locus Solus’ en un laboratoire alchimique.”²⁰⁰ De hecho, los elementos alquímicos se sobresalen en ambos.

La alquimia desde el Renacimiento tomó una forma heliocéntrica, de adoración al hombre. Sin embargo, las nuevas lecturas del *cuero hermético* han apartado este egoracionalismo. Así, Breton, Duchamp, Matta y otros, no abandonarán el camino de transformar *seres* en oro. En parte, ha sido la amalgama del surrealismo con la vida.

Ante el término antropocéntrico que se tiene del mundo, J. C. Lambert sobre el nuevo mito de los *Grands transparents*, observa que: “ ‘Rien, Dans tout l’oeuvre de Breton, n’a été aussi mal compris’ affirme G. Legrand, qui rapproche, à juste titre semble-t-il, cette ‘concrétisation mentale’ du *Grand verre* [el Gran Vidrio] de Duchamp et des *morphologies* de Matta, elles-mêmes inspirées de Duchamp, et que Breton avait alors sous les yeux. En outre, il y a l’exaltation incessante, chez Breton, du Cristal, par opposition à l’opacité. »²⁰¹ Opacidad como gran enemiga del hombre, Breton desarrolla esta idea en *Arcane 17*.

²⁰⁰ GOLIN, Romy.. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In.: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p 115.

²⁰¹ BIRO, Adam y PASSERON, René. *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*. Presses Universitaires de France 1982, Friburg, Suisse, p.191.

Por esta luz se deja guiar el pensamiento surrealista de Breton, la luz mental de Duchamp y la fosforescencia de Matta. De éste último habrán también dos importantes trípticos: *Prince of Blood* y *La Vertu noire*, ambos pintados en 1943. Abren el camino para *Le Vertige d'Éros* [imagen 47], pintada un año después. Esta tela percorre toda la trayectoria de Matta, pasando a ser emblemática. Es también consecuencia de otra importante tela: *The Earth is a Man*.

Para Romy Golin, lo que caracteriza la segunda fase de Matta, que va de 1942 a 1944, ésta se diluye en lo desconocido de la frontera surrealista francófona, al otro lado del Atlántico neoyorkino. Aunque Breton lo diga en su primer *Manifeste*, que lo inaudito y maravilloso es *ailleurs*, es decir, en otra parte. Golin acaba enfatizando la influencia que tendrá el surrealismo, y sobretodo Matta, en lo que será The School of New York : “Cet état des choses vient de ce que l'attention se portait ailleurs. Alors qu'on a presque exclusivement examiné la période américaine du surréalisme, correspondant approximativement à la première moitié des années quarante, pour la lumière qu'elle pouvait jeter sur la génèse de l'expressionisme abstrait, de nombreux aspects de la dernière phase du mouvement surréaliste sont restés dans l'ombre.»²⁰² Estas serán las huellas y las fronteras que el surrealismo irá dejando y diluyendo. ¿Huellas que talvez, se adentran por los corredores oscuros del laberinto y del mundo?

Con la presencia de Matta y de algunos surrealistas en Nueva York, el arte moderno europeo empezaba a obtener un interés mayor e incentivaba a jóvenes artistas estadounidenses a tomar en tintas. El arte francés contemporáneo iba desde Picasso, Matisse, Dalí, Tanguy y al propio Matta. Esto es, debido a las sucedidas exposiciones.

Después de las *Morphologies psychologiques* (1938-41), Matta pasa a la emergencia de un territorio psíquico de predominancia volcánica debido a un viaje a México con Motherwell. Le hizo recordar la cordillera chilena: “veritable naissance d'un continent visuel,”²⁰³ escribirá más tarde Alain Jouffroy. Después de cuatro años de *Morphologies*, avanza la cristalización volcánica y transparente.

El volcán alude a la extraordinaria fertilidad de las cenizas terrenales, donde el fuego transformador se incumbe a la idea del mal. En el *Diccionario de símbolos* de J.E. Cirlot, define que: “En mitología aparece [el volcán] investido de potestades contrarias. (...) Para los persas, el volcán era sólo el gran adversario, Ahrimán, bajo la forma de un inmenso

²⁰² GOLIN, Romy.. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In.: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.37.

²⁰³ JOUFFROY, Alain. “Matta: Ulysse passe-partout.” In.: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.56.

dragón o serpiente que, encadenado al monte Démâvand (como Prometeo, mito similar), (...). Psicológicamente es un símbolo de las pasiones – que, según Beaudoin, son la única fuente de nuestra energía espiritual, si podemos transformarlas y dominarlas -.»²⁰⁴

En analogía a la idea de Matta, de abrir nuevas realidades, nuevos horizontes, Cirlot esclarece: “René Allean coincide con esta idea [idea de nueva resurrección de los dioses, como concebía Nerval] cuando en su artículo *Gradiva rediviva* dice que la erupción del volcán que destruyó Pompeya y Herculano se produjo un 24 de Agosto, fecha que, en el calendario romano, era de fiesta solemne porque en ella los “manés” retornaban a la luz, se definía ese día diciendo que en él ‘el mundo está abierto’”.²⁰⁵ Esta idea de apertura estará muy nítida en Matta, ese *mundo que se abre* será más tarde la analogía del *Cube ouvert*. Sensación de volcán que se abre alrededor de nuestro entorno. Así se proponen las pinturas de Matta.

6. 6. 1. « Mañana será Matta » en los *Prolégomènes* de Breton

En *Prolégomènes...*, Breton vuelve a levantar la voz, de esta vez con mayor reflexión. Percibe paradójicamente que el instrumento de liberación parece una amenaza de opresión. La muerte de Freud en ese entonces, convierte al psicoanálisis en un porvenir lleno de incertidumbres. Breton escribe: “Dans la tourmente actuelle [nos situamos en la Segunda guerra], devant la gravité sans précédent de la crise sociale aussi bien que religieuse et économique, l’erreur serait de les concevoir comme produits d’un système que nous connaissons entièrement. »²⁰⁶ ¿A cuál error se estará refiriendo Breton ?

A pesar de las diferencias históricas, la impresión que deja esta Segunda guerra para Breton y el surrealismo, era no menos igual que la precedente. De un total inconformismo del cual esta vez iba mucho más allá de las fronteras ideológicas de masa. Breton percibió que toda grande idea es alterada gravemente cuando entra en contacto con esta masa humana. El autor de *Prolégomènes* destaca estos dos estados agudos de violencia, retratando los polos a seguir de la Guerra fría: “la bible d’une main et Lénine de l’autre.”²⁰⁷

²⁰⁴ CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de Símbolos. Ed. Labor, Barcelona, 1969, p.476.

²⁰⁵ CIRLOT. *Ídem*, p-p.476-477.

²⁰⁶ BRETON, André. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. » In : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, France, 1977, p.165.

²⁰⁷ BRETON, André. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. » In : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, France, 1977, p.163.

Breton toma precauciones ante la convulsión creativa surrealista, que ya había sobrevivido durante veinte años. Frente a los nuevos acontecimientos y de la dispersión del exilio, el mayor de los surrealistas intenta prevalecer la integridad original del movimiento. O al menos depurarlo.

Por fin, Breton reprueba Aragon por su defensa incondicional del estalinismo, ante los procesos de Moscú. También remueve de su lugar confortable a Salvador Dalí. Breton desplaza a ambos, en estos términos: “le faux témoignage rageur d’un Aragon, non plus que l’imposture du genre picaresque [refiriéndose al pintor español], du néo-phalangiste-table de nuit Avida Dollar.”²⁰⁸ Sobrenombre colocado a Dalí por Breton, por su avareza, hacen parte del depuro.

Matta parece comprender el momento y da su apoyo incondicional a Breton. Éstos entendieron que había que crear un sistema de resistencia al interior mismo de la existencia. Esto es, rehacerse en el pensamiento, en el refugio de la imaginación. Matta lo llevará adelante en aquello que llamará posteriormente de “guerrilla interior”. Por vía de este campo de pensamiento, Breton no cederá. Así, cristaliza un Olimpo del pensamiento. Entonces, ¿porqué no?: “Mais si ma propre ligne, fort sineuse, j’en conviens, du moins la mienne, passe par Héraclite, Abélard, Eckhardt, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnim, Lautréamont, Engels, Jarry et quelques autres ? Je m’en suis fait un système qui résiste à mon expérience personnelle (...). »²⁰⁹ Aprovecha además de colocar algunos dispositivos de aquí en adelante. Portanto, cada uno debería crear su propio sistema de resistencia.

Aunque los surrealistas vivían un exilio disperso, el grupo hacía lo posible para reunirse en un solo cuerpo, como el mítico dios Osiris. No perdían el hilo de la comunicación, siempre a inaugurar vehículos de publicaciones. Breton alude a la unidad, a ejemplo de la colaboración de todos. Fue el momento de la publicación de *La parole est à Péret*. Matta hace una ilustración de este texto y guarda fidelidad a Breton. Hace de su trabajo las palabras del poeta. Se propone un nuevo mito de seres extraños alrededor de ellos. Fantasmas, seres transparentes y a veces porqué no, ¿ellos mismos? Insístese que no hay sociedad sin mito: “Un mythe Nouveau? Ces êtres, faut-il les convaincre qu’ils procedent du mirage ou leur donner l’occasion de se découvrir ? »²¹⁰

²⁰⁸ BRETON, André. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. » In : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, France, 1977, p.162.

²⁰⁹ BRETON, A. *Ídem*, p.166.

²¹⁰ BRETON, A *Ídem*, p.176.

Para Breton, los sistemas en curso eran suficiente para crear una convulsión de carácter global: “Tous les systèmes en cours ne peuvent raisonnablement être considérés que comme des outils sur l'établi d'un menuisier. [- y agrega]-. Le menuisier c'est toi. » Así, dirigiéndose al lector, a cada artista e intelectual, cada uno debe retomar la persecución de la *toison d'or* (vellón de oro). Propositadamente, el término alquímico.

Portanto, este “sistema” de resistencia se hace en el ámbito personal y ésta – como afirma Breton: C’ “est la seule clé de la prison.”²¹¹ Entonces nuevos tiempos de *Prolégomènes* ético y moral, de *Nouveau mythe*, y de los *Grands transparents*, del cual Matta desarrolla en sus telas a las vísperas de la caída de Hitler.

Veinte años se pasarían. Más una vez, el grupo surrealista se posiciona contra todo conformismo, hasta en sus propias filas, y Breton alza la voz: “je me vois dans l'obligation, comme à l'heure de ma jeunesse, de me prononcer contre tout conformisme et de viser, en disant cela, un trop certain conformisme surréaliste aussi.”²¹² Vino como una sacudida del *Ser*, al espíritu.

Pues en veinte años, la Guerra trajo mucho conformismo, mucho de esto se reflejaba también en cuadros. Desde Chirico, Picasso, Ernst, después Masson, Miró, Tanguy, y la renovadora producción visual que estaba llevando adelante Matta, Breton sentencia que: “- demain ce sera Matta – ».²¹³

6. 7. 3ª fase, *Être avec*, tomar partido (1945 a 1948)

En Nueva York, el mundo cultural y artístico de París era prácticamente un mito. Se sabía de ello por revistas con reproducciones de cuadros. Se pintaba como Picasso o Matisse. Aún había la tarea de deshacer de Dalí, la apropiación muy egocéntrica de su modo surrealista estereotipado.

Curiosa era la vida de exilio para Matta y sus amigos. La Galería Pierre Matisse de Nueva York, propuso la Exposición “Artists in Exil”. Lo que facilitaba para el chileno era el hecho de haber adquirido anteriormente la lengua inglesa. El contacto se hizo directo con los jóvenes pintores norteamericanos y marchands. Matta cargaba un patrimonio

²¹¹ BRETON, André. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. » In : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, France, 1977, p.170.

²¹² BRETON, A. *Ídem*, p.170.

²¹³ BRETON, A. *Ídem*, p.170.

cultural bastante vasto desde los primordios de Chile, introducido por los jesuitas a la cultura europea, además de sus años de arquitectura.

Estos mismos jóvenes más tarde vienen a formar lo que se denominará The School of New York. El propio Matta los conoce tempranamente. Entre ellos: Motherwell, Pollock, De Kooning, Roth, Gorky, entre tantos. Éstos jóvenes pintaban a través de revistas imitando a Picasso y otros.

Después de *Les Grands Transparents*, dentro de la profundidad abstracta de las telas de Matta, surgen personajes y tótems. Influenciado al estilo de ciertas esculturas de Alberto Giacometti. Empieza a esbozarse una nueva imagen del hombre en Matta. Una necesidad de querer representar el momento histórico del Holocausto. Era el fin de la Guerra, era el tiempo post-horror y de angustia y, Matta al denunciar y tomar partido ante la barbarie nazista, crea el *Être avec* [imagen 50]. Esto es, *estar* con las víctimas de la guerra, estar presente con ellas (*avec*).

Una pequeña anécdota surge de esta fase, Breton sugiere que la pintura de Matta no necesitaría esos personajes que comienzan a surgir en su pintura. Éste último tendrá una pequeña crisis en este cambio y destruirá su tela *Le Vitreur*. Esta tela será reproducida en fragmentos en la edición norteamericana de *The Surrealism and the painting* de Breton. Sin embargo irá pintar su tela monumental, *Science, consciente, et patience du Vitreur*. Matta se autodenomina un *Vitreur* (vidriero) después de la fase de *Les Grands Transparents*.

6. 7. 1. Matta y The School of New York

El arte europeo rápidamente se institucionalizaba en las Américas. La colección de arte contemporánea europea de A. Gallatin quedaba en exposición permanente en la Biblioteca del campus Square Washington de New York University. Tal vez fuese la primera galería en este género en 1927, en la ciudad. En 1929 se fundaba The Museum Modern Art, del cual sería bien temprano, perteneciente a un gran acervo de arte moderno de ambos lados del Atlántico.²¹⁴ Más tarde, en 1937 se inaugura el Museum of Non-Objective Painting (único en este género), hoy transformado en Guggenheim Museum, con un acervo de las obras de la primera fase de Kandinsky [imagen 27].

²¹⁴ CHIPP, H. Browning. *Teoria da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.482, p.513.

La confraternización del Congress y de la organización del Federal Art Project, permitió en 1936 que emergiera un grupo de artistas norteamericanos abstractos y muy influyentes, cuyas exposiciones tenían un fuerte contenido teórico, saliendo del musgo clásico, ya ligados al modernismo europeo.

Final de los años 30, la Gran Depresión había llegado a su término. El Works Progress Administration habíase disolvido. Junto con los años del Project había fortalecido los artistas apenas en el plano económico, al contrario de los movimientos europeos que se dieron por afinidad estética e ideológica.

Por parte de los estadounidenses, había surgido naturalmente como agremiación, lo que se denominó “significado social”. Línea de pensamiento ampliamente defendida desde la 1ª Guerra mundial por Robert Henri (1865-1920). Con esto se reforzó que el arte era una actividad seria y conectada con la realidad de la vida. Chipp completa: “Esse enfoque estava diretamente em oposição ao que prevaleceu nos Estados Unidos antes do Armory Show, ou seja, que a arte – como observou Meyer Schapiro – fosse uma mercadoria cultural normalmente criada na Europa e existindo somente dentro dos museus e decorando as casas dos ricos.”²¹⁵

El abarcar la 2ª Guerra mundial y el absoluto involucramiento de los Estados Unidos en la Guerra, se desprendieron grandes cambios en Europa y en el resto del mundo. Cabe nombrar el famoso Pacto entre Hitler y Stalin en 1939, del cual anulará la perspectiva de toda ilusión ideológica sobre la Unión Soviética. Así, la caída de Francia al año siguiente, debilitó el reinado de las artes en París, y posibilitó su saqueo.

De la guerra contra Japón, del otro lado del Pacífico, en 1941 vinieron los kamikases atacando sorpresivamente la costa estadounidense. Esto produjo una gran conciencia nacionalista entre los norteamericanos, creciendo así, cada vez más su arsenal y poderío bélico ante el mundo. El hecho de fabricar obsesivamente la bomba atómica, seguida de las dos experiencias vergonzosas de Hiroshima y Nagasaki. Esto también permite a los Estados Unidos salir no solo de la Depresión, sino tomar una nueva conciencia mundial. Consecuencia del cosmopolitismo político, además tiró del aislamiento regional, su arte y cultura.

El internacionalismo tomaba una fuerza singular en todos los campos. El arte americano tomaba otro significado en el escenario mundial. Dejó de ser regionalista y

²¹⁵ CHIPP, H. B. *Idem*, p.514.

exclusivo de aquellos artistas que iban a estudiar a Europa. Habían vastos grupos de jóvenes artistas en todo el continente.

La presencia de artistas europeos exilados en Estados Unidos, entre las figuras de Breton, Mondrian, Masson, Tanguy, Ernst, Matta, la de Fernand Léger era una referencia anterior, por causa de su ingeniería cubista. Con frecuencia citado como semejante espíritu del *Know-how* mecanicista americano. Léger fue el maestro de muchos artistas americanos notadamente del modernismo tropical, de la brasileña Tarsila de Amaral, al norteamericano Stuart Davis, y de tantos otros.

Entre los estadounidenses, Stuart Davis (1894-1964), su arduo trabajo, según Robert Henri, comprendió toda la extensión del arte moderno norteamericano. Muchos como él, emigraron de otros estados para Nueva York. Él venía de un fértil reducto de Filadelfia, donde ya dominaba de muy joven las artes gráficas.

Stuart Davis hizo parte del grupo Ash Can, trabajó como ilustrador en el diario de izquierda *The Masses*, fue alumno de Henri y participó del Armory Show. Sus pintores favoritos eran Gauguin, Van Gogh y Matisse.

Descubrió Léger y asimiló su cubismo. Partió por un tiempo a París. Retornó a Nueva York en 1929. Pero también vivió en Gloucester y Massachusetts, siempre pintando el *paisaje americano* con su tendencia cubista. Era un gran *flâneur*, captaba el cotidiano de las calles, las grandes ciudades y los contrastes. Chipp lo recuerda con grandes contrastes disonantes que hacían recordar el jazz-negro. Una estilizada analogía entre cubismo y jazz.

Se entrega incondicionalmente a su obra, pero con pocas elucubraciones teóricas sobre preciosismos estilísticos. Pero aborda de forma clara, diferentes aspectos de su obra como la de sus colegas. Chipp comenta que acaba deshaciendo su amistad con Arshile Gorky porque éste le causaba fastidio con sus exhibiciones de danzas populares de Armenia, por ejemplo.

Los jóvenes artistas que vendrán hacer parte de la llamada The School of New York, comienzan a consolidarse y hacerse conocidos. Entre emigrantes y nativos, de ellos, mencionamos Marsden Hartley (1877-1943), nacido en Lewinton, Hartley. Hizo sus estudios artísticos en Cleveland, Ohio, y los continuó después en Nueva York, en la National Academy of Design y en The School of William Merritt Chase. Sus primeras muestras empiezan en 1909 en la Gallery de Alfred Stieglitz, después en Munich, al lado del grupo *Blaue Reiter*. También sus telas estuvieron expuestas en el Armory Show de

Nueva York, en París frecuentaba el salón de Gertrude Stein. Para él, como norteamericano, Cézanne y Whitman eran los fundadores del modernismo.

Después John Marin (1870-1953), arquitecto de formación y, a los 29 años empieza a estudiar pintura en Pennsylvania Academy y después en la Art Students' League. Vivió en Paris y fue descubierto por Steichen y Stieglitz que le proporcionaron una exposición en la Gallery 291 en Nueva York. Se dice que en este ambiente estimulante de escritores y artistas de la 291, fue más propicio que desde Europa, la influencia por el arte europeo contemporáneo.

Chipp escribe:

“O afluxo dos artistas europeus para Nova York – sobretudo dos surrealistas – como a explosão da guerra em 1939 é, na história da arte americana o fato mais importante depois do Armory Show. Por volta de 1942 chegou aos Estados Unidos um grupo que, além de Breton, Ernst, Masson, Tanguy, Dalí, Kurt Seligmann e Matta [este último ya estaba desde 1939 como Tanguy y Seligmann], junto com Léger, Mondrian, Chagall, Feininger, Jacques Lipschitz e Gabo, incluía também eminentes professores de arte, arquitetos e marchands. O caminho para os surrealistas já havia sido preparado antes: em 1927, De Chirico fizera uma exposição em Nova York, Miró em 1928; Dalí, depois da primeira em 1933, já havia realizado duas outras e todos eles haviam participado da exposição *Arte Fantástica, Dada e Surrealismo*, de 1936, no Museu de Arte Moderna.”²¹⁶

Sin embargo, los surrealistas en Nueva York, de no haber producido mucho por ese entonces, caerán sobre los artistas neoyorquinos un impacto de fuerte influencia de los primeros.

Presúmase que los surrealistas mostraban una fantasía exagerada a los ojos de algunos norteamericanos, según H. Rosenberg.²¹⁷ Esta tenía su riqueza en la literatura (Poe admirado por Baudelaire y Huysmans), esto era fuera de foco en la tradición de la pintura estadounidense.

Chipp constata que: “As teorias e práticas surrealistas vieram libertar os nossos artistas dos ensinamentos comparativamente moralistas de Henri e sua escola e do austero dogmatismo ditado pelo Artists' Congress, dando-lhes uma visão daquela inebriante liberdade possível a uma imaginação solta e espontânea.”²¹⁸

²¹⁶ CHIPP, H. Browning. *Teoria da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.482, p.517.

²¹⁷ ROSENBERG, Harold. *Arshile Gorky*. New York, Horizon, 1962.

²¹⁸ CHIPP, H. Browning. *Teoria da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.482, p.517.

6. 7. 2. Gorky, una flecha de luz

Arshile Gorky (1905-1948), asumió este nombre artístico después que se hizo norteamericano. Nació en Hayotz Dror (Armenia turca) y su verdadero nombre era Vosdanig Manoog Adoian. En 1920 emigra a los Estados Unidos. Para Herschel Chipp, es el pintor americano que más se benefició del contacto con los surrealistas exilados a comienzos de los años 40. Establece una amistad en particular con Roberto Matta. Reconoce que despertó en él, hasta entonces, un lado desconocido que se reflejará en el cambio de su pintura. Con esto, Chipp nos dice que su arte se estratifica en una imaginaria personal.²¹⁹

En su exposición individual, en la Julien Levy Gallery (marzo de 1945), Breton escribe el catálogo, texto que será incluido en *Le Surréalisme et la peinture*. El fundador del surrealismo ve en su obra una emoción “hybrides”, de gran espectáculo natural, una puerta abierta al gran mundo de las analogías:

“Car c’est là un art entièrement neuf, aux antipode de tout ce qui, la mode et la confusion aident, tend aujourd’hui à simuler le surréalisme en se bornant à contrefaire extérieurement la démarche. C’est, au terme de l’évolution la plus noble, à la fois la plus patiente et la plus accidentée, qui est depuis vingt ans celle de Gorky, la preuve que seule une pureté absolue de moyens, au service d’une inaltérable fraîcheur d’impressions et d’un don d’effusion sans limites, peut permettre un bond hors de l’ornière du connu et, d’une flèche impeccable de lumière, indiquer le sens actuel de la liberté. »²²⁰

Así Breton define su pintura, una luz libre y mobil como una flecha. Anteriormente su pintura venía del modernismo y parecía más al estilo de sus maestros que esa flecha luminosa que generó su originalidad de sus últimas obras. Sobrepasó toda la lucha de su vida difícil y de las etapas del arte moderno en los Estados Unidos.

Al año siguiente de dicha exposición, ocurre la desgracia del incendio en su atelier, destruyendo grande parte de su obra (27 telas y un sin número de dibujos). Ese mismo año tiene complicaciones de salud y se opera de un cáncer. En 1948 un accidente de coche lo dejara semiparalizado. Su mujer lo abandona y Gorky entra en profunda depresión hasta el 21 de julio, fecha en que se quitará la vida.

En verdad, la vida de Gorky pesará en la vida de Matta durante algunos años. Esto es, debido a un episodio no muy conocido. Ya citamos más atrás en la trayectoria de Matta

²¹⁹ CHIPP, H. B. *Ídem*, p.518.

²²⁰ BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris, p.216.

el significado verdadero del distanciamiento entre Breton y Matta, y de algunos miembros del grupo, como también la negación de algunas galerías en un primer momento.

El caso es que Matta había tenido relaciones amorosas con la mujer de Gorky en un momento frágil de su vida. Al enterarse de su mujer y de Matta, y que ésta lo abandona, tras la enfermedad y operación quirúrgica, lo impedirá a vivir normalmente. Se avalancha el accidente de coche que tuvo y finalmente su suicidio.

Cae sobre Matta, no solamente, el peso de este deslice como también el de sus compañeros. Breton y otros le quitan el saludo y deciden expulsarlo del grupo por ignominia moral, incluso se le responsabiliza por el suicidio de su amigo Gorky. Esto lo marginará de las actividades en galerías. Consecuentemente Matta también cae en depresión y cesa de pintar por un año.

Sobre este episodio caben solo algunas breves líneas. Sin duda fue un acto innoble con su amigo y reprochable moralmente. Ahora, a pesar de ser excluido del grupo, Matta no deja de ser surrealista y empieza a perfeccionar un camino propio. Después del avalo, Matta retoma su vida en Europa de forma independiente. Algunos de sus amigos se mantendrán fieles a su amistad.

Reconociendo el desenlace trágico que tuvo este deslice, ¿no habrá habido un cierto exagero al aislarlo? Recordemos que, en un episodio muy diferente, Breton también sufrió un avalo moral sobre el destino de Nadja en 1927. Lo cierto es que con la ayuda de su amigo Jean Benoit, intermedia los lazos nuevamente entre Breton y Matta casi 10 años más tarde, en 1957.

En 1945, con el término de la Guerra y la consolidación definitiva del arte moderno norteamericano, algunas sombras se disiparán para el surrealismo. Matta reconocía que, poco a poco empezaba a verse la sustancia de los artistas norteamericanos. Sin duda, mucho sirvió el contacto del surrealismo que los apartaba anteriormente del eje del arte contemporáneo mundial.

La importancia del exilio surrealista, no es sólo para Nueva York, así como en el resto del continente americano: Ciudad de México, Santo Domingo, Medellín, São Paulo, Buenos Aires, Lima, Santiago, entre otras.^{221*} Podemos sugerir sin exagero que la importancia de Matta es parte de la clave que hoy denominamos The School of New York. El aporte del chileno al Expresionismo abstracto naciente, era también la estrella a brillar

* A este respecto contamos con el trabajo de Robert PONGE, organizador de eventos sobre el surrealismo en América Latina y la publicación de dos libros ejemplares : *Surrealismo* (UFRGS, 1991) ; y *Surrealismo e Novo Mundo* (UFRGS, 1999).

en la última fase del surrealismo, antes de desagregarse. Igual podemos decir de muchos pintores del continente.

Sin embargo, ante el abstraccionismo norteamericano, para el pintor chileno el interés es otro. En entrevista Matta dice que: “Les américains sont resté là, ils sont s’arrêtés-là, dans cette méthode au premier étage ou phase. C’est à dire, la démarche de préparer un fond sur le toile.»²²² Para Matta cada artista norteamericano prefería permanecer en su cuadrado, o sea, como él diría: “*un balon pour Chacun.*” Matta irá más lejos.

No le despertaba mucha simpatía, ni el espacio ni la tecnología norteamericana que vendrá a dominar el mundo. Le incomodaba sobremanera el odio racial que estaba en pairio por esa época. En variadas oportunidades Matta toca sobre este asunto: *La blancheur versus la negritude*. Matta será muy crítico a la cultura consumista y racial de los Estados Unidos.

En la misma entrevista, Matta asegura que de los años seguidos a la victoria, o sea, de 1945 a 1949, en Estados Unidos: “L’homme blanc, la blancheur, cet homme est la destinée, une sorte d’autorité, egoïste, machiste,…” Así sobrevendrá siempre en Matta la cuestión de los Derechos del Hombre, el derecho de los extranjeros, la segregación racial, y el *otro* siempre como amenaza. Esto está tatuado en su obra y pensamiento.

Pero Matta toma otro rumbo, diferente de algunos de sus discípulos norteamericanos. Tocado por la guerra y por todo lo que vino a saberse, principalmente en relación al Holocausto. Su pintura se dirige a una *morphologie* más social e humanitaria. Además había ratificado su apoyo a Breton y al surrealismo en el texto *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942).

Hubo el discurso del diputado George A. Dondero en la Cámara de diputados de los Estados Unidos el día 16 de agosto de 1949, afirmando que el Arte Moderno estaba encadenado al comunismo internacional. Entre ellos, Picasso como el héroe de todos los locos dadaístas, abstraccionistas y surrealistas, afirmando que Léger y Duchamp estaban ahora en los Estados Unidos para colaborar en la destrucción de las tradiciones del país, afirmaba el diputado Dondero.

En otro pasaje de su discurso, se refiere al arte moderno como una peste que toma al país: “A questão é: que fizemos nós, o simples povo americano, para merecer essa praga

²²² Entretien avec Roberto Matta, France Culture, Arcane 17. Paris, 1983. <http://www.arcane-17.com/pages/surrealisme-sonore-avec-roberto-matta-1983>.

que caiu tão diretamente sobre nós? Quem nos lançou essa maldição? Quem deixou penetrar em nossa pátria essa horda de insetos portadores de germes nocivos à arte?...”²²³

Preparábase así la próxima etapa, la persecución a las brujas y comunistas, conocida como la época del macartismo, y el túnel oscuro de la Guerra fría.

6. 8. 4ª fase, los títulos-jugueteros de sus telas y *Le Cube ouvert*

La Guerra fría llevará a dividir el mundo en dos bloques. Occidente representado por la OTAN, con la presencia definitiva del imperio estadounidense, no sólo en Europa, sino a nivel mundial. Del otro, Asia, representado por la Unión Soviética y sus satélites. Época de la multiplicación de la psicosis del espionaje. Así fue el proceso contra la familia Rosenberg condenados a muerte en los Estados Unidos.

Matta de regreso a Europa, lo motiva a pintar la tela *Les Roses sont belles* [imagen 51], en homenaje a los Rosenberg. Por esta época también pinta *Contra vosotros asesinos de palomas*, y dos telas que hacen recordar la pintura de Paul Gauguin, *Ouvrir les bras comme on ouvre les yeux* [imagen 52] y *L'Ordre émotionnel*. Sus títulos seguirán teniendo la particularidad de su poesía.

Desde que escribió su ensayo “*La Mathématique sensible*”, en la revista *Minotaure* en 1938, a partir de entonces no cesó de producir su pensamiento poético, en conferencias, simposios y congresos. Pero la verdadera esencia inquieta de este artista era la de un ser cabalístico. Esto es, un artista y pensador más oral que textual. Intuitivo, nervioso y espontáneo, a jugar mucho con el doble sentido de las palabras. Con esto, su producción intelectual de ideas y pensamientos, las reúne en un conjunto de piezas esparzas. Una frecuencia de campos magnéticos en fragmentos de lucidez. Un *cuero de conocimientos* despedazado. Esto se da en pequeños textos publicados e inéditos, en cuadernos de anotaciones, en catálogos de sus exposiciones y de sus amigos, así como en entrevistas, presentaciones y artículos. En fin, es difícil reunir todo el pensamiento e ideas de este inquieto artista en un solo tema, su pensamiento fluye como el líquido vivo del mercurio.

Antes de su exilio de Nueva York, Matta ya jugaba con las palabras y títulos de sus cuadros. Ésta se hacía más notable por las influencias de Duchamp, Michaux y después

²²³ CHIPP, H. Browning. *Teoria da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.482, p.505.

Joyce. El primero venido de una tradición poética mallarmeana, del cual su influencia se deja notar en las obras como “*On m’écoute*”; “*Locus Solus*”; “*Here Sir Fire, Eat!*”; etc. Del otro, por las experiencias del “yo” sumergido en la mezcalina. Eses juegos-de-palabras representan en Matta la inevitable visión del mundo en constante transformación. Del tercero (Joyce), por una tentación cartográfica y lingüística singular que le posee.

Duchamp lo influenció por el nervio óptico pensante, no por el movimiento de las cosas sino por la constante transformación de ellas. Un verdadero desafío del artista a través de la embriología, del huevo, la gelatina, la física cuántica. Aún, símbolos cabalísticos y alquímicos. Una semiótica mística, una sucesión de *signo-ficados*, como sugiere el propio Matta.

6.8. 1. El neologismo poético de Matta

De lo que ha sido Matta, siempre lo caracterizó su original neologismo. Ese neologismo y genialismo, del poeta-pintor, se da a través de una alquimia del verbo, al modo de Rimbaud. Tratase de la alquimia del verbo *ver*. Esto, de 1939 que es muy presente en Matta la sincronía de la imagen con la palabra. Su forma de ver aparece con los títulos poéticos y jugetones. Golin algo nos dice sobre esta doble poética de los títulos de sus telas:

“Cette attitude très étudiée et par fois alambiquée à l’égard du langage, qui consistait notamment à créer des néologismes par la décomposition étymologique des mots existants, est restée une caractéristique de Matta à partir du moment où il a forgé le mot ‘Inscape’. Il partageait avec Duchamp une propension au jeu des mots, et tous deux étaient admirateurs inconditionnels de l’ ‘alchimie du langage’ de Raymond Roussel, que celui-ci a énoncé en 1935 dans *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Les manipulations verbales de Matta, qui devinrent une seconde nature vers le milieu des années quarente, ont leur origine dans le mouvement dada. »²²⁴

Además, Romy Golin nos hace entrever como funciona la mente analógica y poética de Matta: « Pour prendre un exemple de jeu de mots, dans *Arrête l’âge d’Hémorre*, la sequence « *âge d’Hémorre / hémorragie / Gomorrhé* » renvoie en même temps au manuscrit médiéval de Beatus [también como apunta Golin a dos hechos autobiográficos

²²⁴ GOLIN, Romy.. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.41.

de Matta], à la grosseur d'Anne (hémorragie) [su primera mujer] et à la relation perverse avec Patricia (Gomorrhe) [su otra mujer]. »²²⁵ Beatus hacía parte de una de las figuras del Apocalipsis y consecuentemente como símbolo alquímico.

Otra apreciación de este juego poético, lo vemos inicialmente en sus dibujos de 1938. La cuestión planteada del espacio. Espacio como viaje, espacio para su desvarío pictural, una estrella viajante, en definitiva, un espacio para viajar (voyage). La palabra francesa "espace" ("space" en inglés) tiene variantes que, supuestamente Matta las dejaría reflejar de forma caleidoscopia. Así como "spatiale", "spécial", "spasme", "spectacle", "spectre", "sperme", "sphère", "sperirale" y "sphinx", por citar una gama que sería del agrado de Matta. También por la palabra "voyage", saldría otra variante en la exploración lingüística del pintor, como "voyant", "voyelle", "vouloir", "déplacement", "voyeur", "voir"..., y así sucesivamente. Entre estos dibujos, podríamos citar apenas *Space Travel* y *Star Travel*, de la colección de su amigo Gordon Onslow en su juventud.

Esta analogía visual y lingüística es un pequeño reflejo a como nace y se constituye la obra y el pensamiento en Matta. Reflejos también en sus formas, esquemas, puntos de vistas difusos, arabescos vectoriales, símbolos, diseños y deseos. Por veces nítidos y por otras, borrados. Aparece un repertorio visual infinito de simultaneidad de su obra, pero al mismo tiempo anhela esfumarse a sí mismo, como un juego por veces, altamente sensual. Un gesto petrificador, por otro, un automatismo espasmódico desenfrenado.

Sobre el automatismo surrealista, Octavio Paz lo define sumariamente de esta forma: "El fundamento de la *escritura automática* es la creencia en la identidad entre hablar y pensar. El hombre no habla porque piensa, sino que piensa porque habla; mejor dicho, hablar no es distinto de pensar: hablar es pensar". Podemos decir aquí también que, el fundamento de la pintura (o dibujo) automático también es la unión de pintar y observar (e imaginar). Podemos agregar que el hombre no pinta porque observa, sino que observa porque pinta. Por tanto, pintar no es distinto que observar, entonces pintar o dibujar es observar con la imaginación.

El automatismo de Matta pasó a ser perspicaz. No es un automatismo semi-inconsciente, sino muy despierto y vivo. El artista imagina con el pincel o lápiz, es decir, con la mano, parece no haber líneas ni trazos acabados. Un salto al vacío, donde todo se llena de gestos espontáneos, anulando el sistema de gravedad. Juguetea con el cuerpo dando sombra a la tela y, de su mano, dedos de centellas. De golpe, una convulsión animal,

²²⁵ GOLIN, R. *Ídem*, pp.41-42.

donde fermenta un arte mental, tatuando ideas y pensamientos. Surgen así, signos y símbolos, y entre ellos, la llave de sus títulos. Una lluviosa poesía intersemiótica. Conjunto que constituye una poética en sí. Esto es la poética de Matta.

Esta poética verbal y visual, es la obra de Matta. Se arquitecta de un gran jardín de poesía y de parafrases. Títulos-collages de la maravillosa "realidad" latente de sus telas. Entre algunas de ellas: *The Earth is a man; Years of Fear; Endless Nudes; Rain; Foeu*. En esta última, por ejemplo, están entrelazadas las palabras francesas: *fuego* y *locura*.

6.8. 2. Un poema de las pinturas de Matta

En la exposición de 1949, en la Galerie René Drouin, Matta construye una lista de títulos de sus pinturas en forma de poema, acompañada de una nota de Michel Tapié. Introducimos este poema para que tengamos una idea del juego lingüístico, de su dinámica y pensamiento. Las frases o versos siguientes, tienen un duplo sentido en la lengua francesa. Nos recuerda el viejo estilo de Mallarmé.

Poema:

« La JE c'estronde. Je pars faire le tour du JE, du sud au mis.
Avec une pensée par éclattement (et non par ergo).
Eux : les convaincus.
HEMMOHRR annonce tragique sous la destinée d'ERMALA LE SCEPTICIDE.
HEMMOHRR place les jeux dans le métamoi de la conscience.
Je veux projecter les rayons poétiques sur ces JE et nommer l'empire pour
arriver de
plus en plus loin dans les impermanences de l'être.
La plus grande disponibilité dans le crapuleux impossible.
JEBELLION.
Pire qu'un événement la violence de la douceur.»

Possibilidades fonéticas duplas en francés de algunas de sus frases:

La JE: como el Yo, el SER, y significando el sonido embutido de: *l'âge*. La edad (el tiempo) es redonda, o ronda (o es segundo): "c'est ronde".
Sud au rmis: parece salir el sonido de: *surdorís*. (Sur dehors mis), endormido o puesto fuera. También la ilusión lingüística de *Sodomía*.
JEBELLION: *Je bêlions / rébellion / j'ai bel lion*. Una sutil variedad de sentido, el más fuerte: rebelión.
HEMMOHRR: *est mort / et mort / hemmor / humeur*. El más nítido: Está muerto.
Je pars faire: *je parfaís / je prefere / j'ai pas faire...* ir hacer? prefiero? no hacer?
Du sud au rmis: *sus d'hors mis*. Y así, sucesivamente...

Par ergo: *par argot*.
 Éclat: *le clé*.
 D'ERMALA: *d'hier m'a la / derma-la*.
 SCEPTICIDE: *scepticide*
 Impermanences: *s'on permanence*
 De l'etre: *de l'être*: Del ser o de cartas.
 Pire qu'un événement: ...
 La violence de la douceur: *la violence de la désordre / la violence de là d'où sort...*

Una tentativa abierta de traducción:

El YO es redondo. Yo parto hacer (yo prefiero) la vuelta del YO, de sodomía (o sobre dormido) con un pensamiento por rayo (y no por ergo).
 Ellos: convencidos.
 HEMMOHRR [está muerto] anuncio trágico sobre el destino d'ERMALA EL ESCEPTICIDA.
 HEMMOHRR [está muerto] coloca los juegos en el *meta-yo* de la conciencia.
 Yo quiero proyectar los relámpagos poéticos sobre estos YO y nombrar el imperio para llegar más y más lejos en las in-permanencias del ser.
 La mayor disponibilidad en lo crapuloso imposible.
 JEBELLION (YO REBELIÓN / YO BELLO LEÓN)
 Peor que un acontecimiento la violencia de la dulzura. De donde se sale.

Nos deja un campo de posibilidades y frecuencias no sólo lingüísticas, sino también de un pensamiento simultáneo y muy vivo, como reflejo del campo visual de sus telas.

6.8. 3. Los campos vectoriales

¿Qué podemos entender por campos vectoriales o poesía visual? Esto nos remite obligatoriamente a los elementos básicos del dibujo geométrico. También el radio vector que puede ser representado por una recta (o más) que parte de cada foco de una curva cónica para cualquier punto de la misma. Para ejemplificar, recurrimos sumariamente al título del libro de Kandinsky [imagen 26] que sintetiza estos elementos básicos de la morfología visual: *Punto, Línea, frente al Plano*. El punto como molécula de cualquier unidad, la línea como la suma de estas, y el plano: como el propio espacio dimensionado al infinito.

Kandinsky, si no fue el primero, fue quien sistematizó y nos *hizo ver* estos elementos visuales en analogía con la música. Para el artista ruso la música podía ser representada gráficamente, no sólo en partitura sino con elementos geométricos análogos. Así, estableció una relación intersemiótica con estos lenguajes formales. Esto nos demuestra

que, lo no-verbal también posee una sintaxis, una gramática y un glosario de signos y símbolos. Se posicionan y estampan en el campo visual.

Para Kandinsky también las ideas subjetivas y abstractas pueden ser representadas visualmente en estos campos vectoriales, una semiótica visual. Esto se fundamenta no sólo en el arte antiguo y renacentista, sino también en el arte moderno y contemporáneo. Es válido para analizar, sea una obra de Caravaggio, de Picasso, de Klee, no obstante una fotografía publicitaria contemporánea, como cualquier obra artística y literaria.

La originalidad de Matta viene de una variedad gráfica (in)formal del dibujo arquitectónico, de sus bosquejos, un mundo de vectores y pictural. De hecho, una cartografía singular, una malla estructural de elementos geométricos, semejante a la geología, la topografía, es decir, un repertorio *para-físico*, para-geométrico y vectorial. Agregado esto a una sintáctica entre la mirada interna y la realidad externa. Nos remete así, a las impresiones psicológicas de un personaje que se describe a si mismo: sea una escena, situación o evento. Así, el acento psicológico del artista se registra en la tela, sugestiva y perceptible ante nosotros.

Como dijimos, los elementos visuales formales ya eran dominados por Matta (el dibujo en todos sus ámbitos) a partir del código cartográfico y arquitectónico. Al final, un código del cual Matta empieza a transgredir. Su transgresión pasa de una rehusa técnica a una búsqueda poética. Ese metamorfoseado *ser*, en un campo de luces y vectores.

La poesía de Matta, como señalamos, comienza por la mancha, accidental o no, del automatismo. Matta ve en las manchas (*les taches*) un signo apocalíptico y de videncia. Dos palabras de significado griego de la *voyance* y de la *révélation*. Matta ha visto en estas manchas “un très grand nombre de choses, troublantes, inquiétantes, drolatiques, politiques, philosophiques, religieuses, sociales, mythologiques, etc., mais les titres étant ces qu’ils sont sur les routes : des pancartes plantées à des carrefours de sens (...) ils indiquent plusieurs directions en même temps.»²²⁶ Esto es, el mundo comienza por una mancha, este *tachismo* contiene el caos y el orden. Una regla complice del principio y el peregrinaje sin fin de Matta.

Del automatismo que hablamos, el propio Matta nos dice: “C’est la méthode d’interpréter les taches, il ne s’agit pas de dessiner ce qu’on sait, mais plutôt ce que nous

²²⁶ JOUFFROY, Alain. “Matta: Ulysse passe-partout.” In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.59.

imaginons, donc véritablement ce qu'on voit.» Esto es, una continuidad a sustentarse por la *sorpresa*, invita e inventa a *ver*, reflexionar y a incorporar ideas.

El mismo pintor nos dice: “tout le monde, il y a un dialogue intérieur (...) dans ce dialogue intérieur, en générale ce qu'on a, c'est la memoire toute près. Ce qu'on sait, ce qu'on a lu. Alors il faut qu'il aura *une interruption* [subrayado por mi] (...) une espèce de desequilibre qui se produit... il y a comme un petit éclat. C'est petit éclat est ce qu'on appel à peu près une surprise.»²²⁷ Y recomienda que esta sorpresa deba atraparse, pero nunca por la inspiración. Así la sorpresa se aproxima a un accidente. Para Matta el accidente pasa a ser la verdadera vida.

Estas impresiones o accidentes [imagen 55], al igual que todo código de lenguaje, se tornan posible y visible sobre un *soporte*. Sea esta, sobre una base monolítica, política, sobre papel, tela, tanto concreta o virtual. Es parte simbólica del tejido, la malla que soporta la trama, el texto, la estructura hecha por verticales y horizontales. Calidad material y de valor en el tiempo y espacio. Por tanto, contiene la forma y la materia en un sentido alquímico y virtual, dirigido a nuestro ojo cerebral, que es la obra.

Si Breton compara Matta con Seurat, es porque éste está abierto a los avances de los diversos campos de la ciencia. Así lo fue Seurat en su época con el *puntillismo* que estaba en sintonía con la ciencia molecular, recreando esta atmosfera en sus cuadros a partir de la unidad mínima geométrica que es el *punto*. Si Seurat lo es en términos de estructura, Matisse que Breton también menciona, lo será con el euforismo del color, cuando Matta introduce colores fosforescentes en sus telas. En el campo de la geometría, la quiebra del paradigma euclidiano, crea múltiples puntos de fugas contradictorios, en no menos múltiples horizontes.

En estos horizontes, Matta crea una malla propia, un espacio fértil hacia otras direcciones. Entre verticales y horizontales (muchas se transforman en diagonales y espirales). Matta crea al final, su *chaoscosmique* que es el laberinto del mundo en dirección a la luz, hacia una nueva conciencia. Esto ha sido el soporte y la estructura visual que ha sostenido todo el pensamiento y deseo de Matta.

²²⁷ Entretien avec Roberto Matta, France Culture, Arcane 17.

6.9. 5ª fase, *Éros semens* (1960-1969)

La fase precedente (*Le Cube ouvert*) abarca la totalidad de su obra hasta entonces, sólo ahora empieza a colocarlo en práctica. En *L'Espace et l'Espèce*, como la *Cosa è la cosa mentale*, instigan al observador para ser un espectador activo. Lo define como *l'Êtreur*, la unión de *ser* (être) y *actuar* (acteur). La pintura no se cuelga ante el espectador para sencillamente observar, sino ésta lo invita a actuar. Matta lo intenta colocar como un puzzle para armar.

La década de esta fase será marcada mundialmente por los desastres de la Guerra de Vietnam y la rebelión juvenil de mayo 68. Década que Matta plasma la pintura mural en la Unesco de París, *Le Doute de trois mondes* y, de sus dibujos sobre la guerra, haciéndonos recordar un poco Picasso. Es también la producción de *Les Scènes familiares* en el cotidiano: el metro, la calle, el apartamento, etc. Volviendo a cuestiones estructurales y urbanas.

Habrà por parte de Matta una aproximación con Cuba y con la revista francesa *Combat*, del cual colaboran Alain Bosquet, Alain Jouffroy, entre otros. Sus obras recorren grandes ciudades europeas, Bologna, Düsseldorf, Viena, Amsterdam, Kassel, Venecia, etc. También pasa a ilustrar poemas de grandes poetas contemporáneos y de antaño. Es cuando empieza a pintar *Les Puissances du désordre*, como fruto de la década, y de esa fase, en torno a la polémica figura del comunista catalán Julián Grimau, ejecutado en 1963 por un tribunal franquista.

6.9.1. La alquimia del *Ver*

Antes de cualquier técnica de pintura o de representación, la primera cosa importante para Matta, dice necesariamente que: *hay que ver* con la imaginación. Para el artista chileno, esto es, aprender a ver. Nos dice que Da Vinci fue el padre del automatismo cuando el maestro decía: *osservare, osservare!*. No con el ojo sino con la mente, por tanto con la imaginación. La mancha en la pared no es un derrame ocular sino un líquido mental: “C’est la méthode d’interpréter les taches, il ne s’agit pas de dessiner ce qu’on sait, mais plutôt ce que nous imaginons, donc véritablement ce qu’on voit.»²²⁸

²²⁸ Entretien avec Roberto Matta, France Culture, Arcane 17.

Para Matta es también en esa mancha que la psicología de un individuo se esconde y aparece. Así toda representación pasa a ser otra cosa. Lo que Matta hace de hecho, es dar forma a esas manchas que se nos aparecen y nos miran. Sabemos que Matta recorrió por la Gestalt, la fenomenología y la frecuencia cuántica en el surrealismo.

Matta nos coloca muchas preguntas y aquí hacemos un paralelo. Por ejemplo, uniendo el *disegno interno* renacentista de Zuccari y Arcimboldi, con la Gestalt, la fenomenología del ser, la semiótica de Peirce, con las teorías geodésicas de Kenneth White. Aquí el concepto del *disegno italiano*, en especial del Renacimiento tardío, al modo de idea y concepto neoplatónico del cual define Vasari. Esto es, la idea del *disegno-interno*²²⁹ a ejemplo de Arcimboldi, de Zuccari y Da Vinci, todo esto se junta a la representación mental. Lo que vendrá a hacerse más libre después de la propuesta del *Modelo interior* de Breton.

Las otras fundamentaciones reflexivas tienen carácter ontológico, de ubicación, de *ser-estar*. Lo que coloca Matta es bien cardinal: ¿Dónde?; ¿En qué espacio?; ¿Dónde ser?; ¿O dónde estamos? Parece hacer eco a Paul Gauguin (D'où nous venons et où nous allons ?), o Breton (Qui suis-je?). Finalmente, ¿dónde está el "yo"? De la *otra voz* del cual habla Octavio Paz, y de esos varios "yo" de Matta.

Portanto, ese espacio toma la forma y el eco de un singular y extraño laberinto, donde al centro de él, encontramos el ojo, el lente de la conciencia, choque entre sombra y luz. Es a partir de estas ideas que se desprende el mundo que nos propone Matta. El ojo se mueve en nuestra mente, sobre estructuras fragmentadas entre lo macro y micro. Entre lo externo y lo interno de nosotros y *ailleurs*, un ojo ávido sin límites. Un automatismo vivo y muy despierto.

Todas estas ideas, se sustentan con la del *cubo abierto*, del cual, a lo largo de estas décadas trabajará Matta. Serán nítidas en las fases posteriores. Así lo definirá Breton: "(...) en la personne de Matta, le médium est en même temps l'être le plus éveillé, (...) tend à se concevoir sur le principe d'un animisme total.»²³⁰ Breton sugiere que ese animismo es beneficiante de Lautréamont y Rimbaud. Tomar el mundo material y espiritual en una encrucijada de almas prisioneras, unas en caída, otras en proceso de ascensión.

Mal grado que algunas de sus telas no tengan títulos y sus referentes sean esencialmente visuales, aún cuando se pretende pintar lo difícilmente visible al ojo

²²⁹ HOCHE, Gustav R. "A doutrina da 'Idéia'". In: *Maneirismo: O mundo como labirinto*. Ed Perspectiva, 1974, São Paulo, p.75.

²³⁰ André Breton. "La perle est gâtée à mes yeux..." in : *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, pp.241-243.

humano. Entonces parece no haber pistas, o una burlesca provocación al espectador. Pero ni tanto así, en la mayoría de sus telas, Matta provoca un desafío dando pistas con algunos enigmáticos títulos-jugueteros. Un verdadero neologismo donde hacen eco constante sus pensamientos. Son verdaderas joyas que pasan a ser parte de un todo: palabras y frases inventadas como soportes de ese mundo visual fantástico y viceversa. Ese mundo de Matta y no-Matta, como a veces él se autodenomina.

6.9.2. Títulos-jugueteros: pistas para *hacer ver*

Hay un texto que Umberto Eco escribe sobre el poema de Blaise Cendraris, *Prose du transiberien*,²³¹ del cual nos dice lo cuanto es difícil transformar en palabras algunas imágenes, aunque veamos o imaginemos muy bien ese espacio.

Esto lleva al pensador italiano a reflexionar sobre la *hipotiposis*, objeto retórico casi olvidado. Pero éste objeto ¿qué tendrá que ver con la obra fantástica y pictórica de Matta? Pues bien, nos atrevemos a considerarlo como un gancho lingüístico sobre el contenido de sus pinturas y de sus títulos-jugueteros que también se proponen como una clave a nos “fare vedere” (hacer ver).

La definición que Eco nos alcanza de la hipotiposis, nos recuerda que es un efecto retórico del cual las palabras pueden tornar evidentes ciertos fenómenos visuales por procedimientos verbales. Ya lo vimos más arriba sobre *Locus Solus*, sobre la potencia análoga entre lo verbal y lo imaginario. En el caso de Matta, frases-títulos, metáforas, neologismos compuestos, leyendas, etc.

El lingüista italiano también recuerda una clase con sus alumnos, sobre su experiencia del impacto que tuvo en su vida la tragedia de Hiroshima. Para quién no vivió ese impacto (como era el caso de sus alumnos), se preguntó: “Como se reage a una hipotipose que solicita a recordação de algo que nunca se viu?”²³²

En su trabajo de *Poesia do espaço* de Laura Hosiasson sobre Matta, del cual, ella cita a Borges, vemos la misma reacción a esta acción del *hacer ver*: “Que um indivíduo queira

²³¹ ECO, Umberto. “Fazer ver”. In: *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Ed. BestBolso, RJ, 2011, p.223.

²³² ECO, Umberto. “Fazer ver”. In: *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Ed. BestBolso, RJ, 2011, p.223.

despertar em outro indivíduo lembranças que não pertenceram senão a um terceiro é um paradoxo evidente.”²³³

Aún para el lingüista italiano: “Uma imagem visual, remete a uma experiência precedente do leitor (...) convida [-se] o leitor [ou espectador] a imaginar (...) sobre uma superfície bidimensional totalmente euclidiana na qual a terceira dimensão é desconhecida (...).”²³⁴ Esto parece algo previsible como una descripción emparedando un sistema de signos, “todo en su lugar”. Por veces el propio lector (o espectador) quiebra ese emparedado sistema para entrever lo desconocido. La dimensión que permite hacer imaginar. Algo que el lector o espectador tenga que construir.

Umberto Eco habla también del *Toit tranquille* de Valéry, de Nerval como hombre de teatro que nos describe y *nos hace ver*, escenas como cuadros análogos al de Watteau por sus tonalidades de luces. Aún más, Eco nos dice: “Recordo que, como jovem leitor de Cendrais, e por muito tempo, vi nesses versos um relampejar – mesmo que triste e obnubilado pela neblina – de vermelhos e verdes.. (...)”²³⁵ En esta magia, hasta podemos ver el relampaguear rojo de la señal ferroviaria en la inmensa neblina de la noche. Entre el poema, el análisis y la neblina, había de hecho un farol en medio de la noche.

Pero Umberto Eco no nos habla sólo de la *hipótiposis* sino también de la *écfrase*: “entendida como descrição de uma obra visual, quadro ou escultura que seja (...)”²³⁶ Es decir, lo opuesto a la traducción intersemiótica, donde se traduce un texto escrito para un discurso visual (de un libro para un film). Verdaderamente, lo que Matta hace con los títulos-juguetones de sus composiciones pictóricas. De cierta manera es lo que estamos pretendiendo también hacer aquí, al intentar describir o *hacer ver*, algunas de sus pinturas.

Este hacer ver es también *hacer aparecer*. El pensador italiano nos hace recordar que este ejercicio gozaba de mucho prestigio en la antigüedad y por esto, nos dice que, muchas veces sabemos de algunas obras de arte desaparecidas gracias a las écfrases hechas en la época. Da el ejemplo de las imágenes de Filostrato y las descripciones de Callistrato.²³⁷

Para el ejercicio retórico, el écfrase pasa a ser un instrumento: “Hoje não se pratica mais a écfrase como exercício retórico, mas como instrumento que, por assim dizer, tende a atrair a atenção não tanto para si como dispositivo verbal, quanto para a imagem que pretende evocar. Nesse sentido, muitas das análises detalhadas de quadros feitos por

²³³ BORGES, J;L. In: “Evaristo Carriego”, Obras Completas. Bs. As., Emecé, 1974, p.113. citado por Laura Janina Hosiassonn, USP: *Alucinações de Roberto Matta: Uma poesia do espaço*. Publicado em Literatura e sociedade, s/d.

²³⁴ ECO, Umberto. “Fazer ver”. In: *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Ed. BestBolso, RJ, 2011, p.221.

²³⁵ ECO, U. *Ídem*, p.223.

²³⁶ ECO, U. *Ídem*, p.223.

²³⁷ ECO, U. *Ídem*, p.234.

críticos de arte são excelentes exemplos de éfrase e um caso célebre é a descrição de *As meninas*, de Velázquez, que abre *Les Mots et les choses* de Foucault.”²³⁸

Para Umberto Eco, todo esto tiene que ver con el *dialoguismo* y de la ironía de los inter-textos. Alargamos también a los juegos poéticos de Duchamp como de Matta. Ambos fascinados por la ficción de Raymond Roussel.

6.10. 6ª fase, *United anakes of America* (1970-1979)

Como existe la economía política, para Matta hay una economía de la cultura, una economía del arte, un valor de cambio que es un valor de signos y significados. Algunos le llaman de intercambio de campos magnéticos del espíritu. Él nos decía que al interior de un huevo hay belleza, con ello germina la arquitectura del mundo y de las cosas. Esta idea vuelve en sus dibujos de la “Critique de la vie quotidienne”.

Desde la interpretación de manchas a una economía de la cultura, hay una relación profunda con la tierra, lo que el propio pintor chileno llama *Humus-sapiens*. Esto es para él, la consciencia, el conocimiento. Igual, la cultura en el sentido agrícola. El pintor chileno crea el neologismo *Aléa-cultura*, la cultura de lo imprevisible. Aléa del griego, acontecimiento imprevisible, aleatorio. Por veces, como las semillas fortuitas en la tierra.

Ahora cuando Matta dice que *l’homme descend du signe*, no hay Divina Providencia, ni una Lógica, ni un materialismo que nos guíen o nos explique. Sólo pensamiento y lenguaje, o viceversa. Si hay lenguaje hay *signos*, y si hay signos hay sentido (o como el pintor dice: *signe-ficado*). Para Matta, la ecuación que se realiza entre el signo y el sentido, hay de por medio, el adverbio de lugar *dónde* (où), y el ente ontológico del *ser* (être). Esto genera para el pintor, el *Ojo-ser* (l’oeil-être), el ver y el *ser* como el despertar a la conciencia. Concepto que, para Matta comprende los unos y los otros, un espacio biológico de las especies. Portanto, la pintura es el signo de la búsqueda de la imagen del mundo. Para él, es la conciencia del mundo, reencuentro con los otros, el *Ser*. Esto es, *ver* signo igual *ser*. Viendo se toma conciencia del ser. O como dirá más tarde Octavio Paz: “Je vois, donc j’imagine.”

²³⁸ ECO, U. *Ídem*, p.234.

6.10.1. Arte y revolución

Roberto Matta, desde que se integró al surrealismo, siempre llamó la atención por su luz propia. Dispensó pasar por una serie de pruebas iniciáticas como era frecuente entre los surrealistas. Mismo abrazando incondicionalmente las ideas de Breton y del grupo, Matta se interesaba sobre varios temas, tanto en el campo del arte y de las ciencias. La cuestión filosófica y política no era diferente. Después de la desaparición de la revista surrealista *VVV*, empieza a colaborar con ilustraciones y textos en *Instead*, revista que dirigía Lionel Abel. Revista que no sólo atendía las inquietudes surrealistas, sino de los más diversas corrientes filosóficas.

Tras la ocasión de la acusación de ignominia moral, que el grupo le hace a Matta. El haber ofendido la dignidad de su amigo Arshile Gorky, decidió después de 20 años viajar a Chile. Vuelve a su punto de partida para partir de nuevo. Realiza una exposición en Santiago y escribe una especie de texto manifiesto: “Reorganización de la afectividad.” Como su título dice, revisa su vida y conceptos. En inicio de década de 50 vuelve a instalarse en Europa.

Retoma las exposiciones, colectivas con americanos y europeos, con ellas también dibujos y grabados de temas clásicos y épicos (Shakespeare, Cervantes, Ercilla). Por ese entonces realiza la pintura del *Cube ouvert* [imagen 53] que venía encubando con bosquejos desde su segunda fase. Michel Tapié escribe sobre su obra, éste celebra la proximidad de Matta con la obra de Michaux (producirá muchas aguas-fuertes, relativas a su obra).

Retoma también en la década siguiente, años 60, “Lets Phosphoresse”, nombre de su tela y exposición que realiza en Londres. Revindica lo humano en el arte, se pronuncia contra la *meta-mecánica*. Henri Mc Bride en *Art News* lo compara con William Blake. Paradojalmente el arte de Matta comenzó a ser reconocido en Europa y por supuesto, galerías de los Estados Unidos exhiben sus obras. Finalmente, mereciéndose el lugar de un artista cosmopolita.

Cuando en Francia se publicó el libro *La Question* de Henri Alleg, sobre los abusos y torturas de las autoridades francesas en Argelia, pinta “*La Question Djamila*” La mujer argelina presa y torturada que se transformó en el ícono de la Resistencia argelina. Ella fue Djamila Boupacha, transferida para el territorio francés, juzgada y libertada posteriormente, gracias a la creación del Comité Djamila, defendida por Gisèle Halimi,

Simone de Beauvoir y otras tantas personalidades. Luego Matta se posicionará contra la guerra en Vietnam y contra la guerra fría. Esto es, la unión en su obra: Eros, el amor en todas sus formas y la revolución en sus guerrillas internas.

Colecciona una cadena de premios, desde el premio Marzotto (1962), por “*La Question*”; el premio Pittsburg International por la tela “*Interrogation*”; y el premio de San Francisco Anuel por la obra: “*Séparés vivants*”, para mencionar algunos. También participa de Bienales, Kassel, São Paulo, Venecia, etc. En 1957, en el Museo de arte de Nueva York, William Rubin organiza la primera gran retrospectiva de su obra. También en Nueva York la galería Iola lo homenajea con una exposición: “El entusiasmo del siglo” (1958).

En la VIII Exposition International du surréalisme (1959-1960), en la galería Daniel Gordier, Matta reata lazos nuevamente con Breton y el grupo. Expone su gran obra: “*Le Vertige d’Éros*”. Este reencuentro en homenaje al Marques de Sade, lo dejará marcado en su brazo, a fuego y brasa por él mismo, registrando el nombre del *divino* Marqués.

Matta podría considerarse un ser libre, pero con algunas pequeñas contradicciones de orden política. Los surrealistas siempre hicieron oposición a los estalinistas en todas partes del mundo. El grupo chileno de Enrique Gomes-Correa, (*Mandrágora*), hizo lo mismo frente al estalinismo chileno, del cual Neruda hacía parte y que Matta lo tenía como gran amigo. Así también, tuvo amigos de *L’Humanité* en Francia y de *L’Unità* en Italia, ambos de tendencia comunista (un estalinismo “euro-reformado”).

La mayoría de los intelectuales y poetas que pasaron por el surrealismo eran de tendencia trotskista o anarquista, y defendían la *revolución permanente*. Otros eran los independientes de izquierda, como algunos liberales. El grupo se declaró de inicio anticristiano y anticapitalista, no hubo en sus filas defensores del pensamiento religioso, menos apología al capitalismo. La excepción de este último fue Salvador Dalí, expulsado después por Breton.

Muchos intelectuales también fueron atraídos por Cuba en los años 60, entre ellos el propio Matta. Otros abandonaron la isla con críticas, principalmente sobre la censura y la libertad de expresión. Posteriormente en la década del 70, la campaña en Francia, sobre la defensa de algunos poetas y artistas cubanos, entre ellos el conocido poeta cubano José Padilla.

Entre los críticos, mencionamos al mexicano Octavio Paz. Éste recuerda que Matta había declarado que “pour la liberté ne se change pas en statue”. Para el mexicano son

fuerzas palabras, sin duda. Sin embargo, en esto no deja de dar su opinión y desacuerdo en estos términos: “Malheureusement, à l’instar d’autres artistes contemporains – et non des moindres, de Picasso et Pound [este último con inclinación fascista] à Neruda et à Éluard [éstos del orden estalinistas] – il est arrivé parfois de confondre les statues au pouvoir avec les révolutionnaires en prison ou en exil, les tyrans avec les libérateurs, je n’avance pas cela comme un réquisitoire ou un reproche : je me devais [simplemente] d’exprimer mon désaccord. »²³⁹ En estos términos hizo registro de su desacuerdo el poeta mexicano.

El señor Pastor Mellado,²⁴⁰ en el catálogo de la Bienal de São Paulo, parece desconocer la relación de Matta con Breton, y con el propio surrealismo. Menciona un posible enfrentamiento entre el pintor y Breton, en lo que concierne el periodo neoyorkino. Muy por el contrario, como vimos más arriba, hubo una mayor sintonía entre ambos, los artículos dedicados al pintor, las ilustraciones de éste a la publicación de *Arcano 17*, y aún, el apoyo incondicional de Matta a las ideas de Breton, defendidas en *Les Prolégomènes*. La hostilidad francesa del cual comenta el autor, se focaliza sencillamente al caso Gorky. Así, somos obligados a decir que, apesar de este desentendimiento y la aproximación hacia algunos partidos comunistas, Matta continúa surrealista.

6.10.2. « *Le Vertige d’Éros* »

Le Vertige d’Éros, a pesar de ser pintada esta tela en 1944, es una de las obras que sobrepasa al largo de su vida. Es emblemática porque Matta a pesar de los nuevos mitos, la guerrilla interna, la revolución, sobretodo es un artista del amor. De Eros, de lo sensual, hasta llegar a la violencia imaginativa a fierro y brasa en homenaje al Marqués de Sade.

Este cuadro (como tantos otros) recorrió el mundo. Con él, hizo homenaje en la exposición dedicada al erotismo y al testamento de Sade (1959-1960), en la galería Daniel Gordier, donde reanudó los vínculos con Breton y el grupo surrealista. Anteriormente, en 1952 participó esta enigmática tela en la exposición “L’Oeuvre du XXe siècle”, organizada por J.J. Sweeny.

La pintura de Matta es portadora de un nuevo mundo, portentoso, societario y amoroso. Este horizonte interno que abrió Matta, creó ese espacio nuevo que lo caracteriza,

²³⁹ PAZ, Octavio. In: MATTA. Coll. Les classiques Du XXe siècle, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, p.19.

²⁴⁰ Pastor Mellado, Justo. *Matta: mal-estar da origem; origem do mal-estar*, in XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e Histórias de Canibalismo. Curadores Paulo Herknhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: A Fundação, 1998, p.306.

como lo dijimos, Breton fue el primero a reconocerlo. Jouffroy también reconoce que Matta fue el primero a mostrar el deseo:

«Car Matta fut le premier à montrer le désir (et non le fétichisme, ou n'importe quel autre dispositif de désir, Balthus, Bellmer, etc.) comme une dérive continentale de possibles. Le Vertige d'Éros (Le vert-tige des roses), [un doble título : « verde tallo de rosas », - que Jouffroy descubre en la galería Drouin] – nous ont proposé en effet, comme des cartes, les espaces non fermés de désir, qui ne peut que dépasser son objet et ne rencontre d'échec, pied, sein, soulier, ou queue. »²⁴¹

Jouffroy soñaba con una filosofía del deseo, o tal vez una metafísica del deseo: “à dégager ces deux tableaux, où Éros, violence, douceur, sont aussi sensiblement percés à jour que le mystère du sourire par Léonard.»²⁴² Así Jouffroy encuentra sus cuadros absolutamente eróticos, en el sentido que Rimbaud decía que había que ser “*absolument moderne.*”

Todo esto es posible en la *Maison du regard*²⁴³ del cual habla Paz, en esa arquitectura de líneas luminosas, ese laberinto transfinito, ese espacio continuo que Matta creó. El espacio de Matta tiene afinidades profundas con el espacio de ciertos poetas modernos. Paz dice: “je pense, en premier lieu, à Apollinaire, à plusieurs de ses grands poèmes (*Zone* et *Le musicien de Saint-Merry*), où des espaces différents convergent et s'entremêlent comme une trame vive, faite de temps. Espace temporalisé. La vision d'Apollinaire a été recueillie et transformée par divers poètes de langue anglais et espagnole.»²⁴⁴

Éduard Glissant afirma que el espacio de Matta es una transformación en unidad orgánica, donde comprende los diversos aspectos del *Ser*. Es en esos términos que lo describe Glissant para la exposición de la “Galerie Terres Nouvelles”. Y William Hayter escribirá en una revista romana “*The Space of Matta*”, pero es Max Sérrou que define en 1958 el espacio de Matta como “Espace continu-espace vécu”. El término *transfinito*, es de Michel Tapié que en varias oportunidades habla del chileno.

²⁴¹ JOUFFROY, Alain. *MATTA: Ulyse passe-partout*. In : MATTA. Coll. Les classiques Du XXe siècle, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, p. 62.

²⁴² JOUFFROY, A. *Ídem*, p. 62.

²⁴³ PAZ, Octavio. In: MATTA. Coll. Les classiques Du XXe siècle, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, p. 9.

²⁴⁴ PAZ, Octavio. In: MATTA. Coll. Les classiques Du XXe siècle, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, p.19.

6.11. 7ª fase, (*l'homme descend du signe*) y el errante geodésico

Es la década de final de siglo, había ya el fin de la Guerra fría, conmemoraciones de los centenarios de la Revolución francesa y, con ella, el deseo de reformulación de los Derechos del hombre en 1984. Temas que Matta abordó en diferentes ocasiones, como ya lo había hecho Breton en la década del 50. Para el pintor chileno, el porvenir humano, declarando en 1977, estos deben sellarse primero por la paz, y contra la vergüenza de todas las guerras.

Matta parte del hecho que el hombre ha sido siempre manipulado. Es partidario no sólo de los Derechos del hombre, sino también de la mujer y de la tierra. Nos dice que en esto, tenemos mucho que andar, como sus títulos: *Homme-mère* (Hombre-madre), *l'Odissée-Ulysse*, y frente al *Chaosmose* (Caos-osmosis): la guerra. Todo este juego simbólico de Matta no es una alegoría, ni donde los signos parecen exigir una convención. Hay una variedad de formas en un juego de imágenes. Si descendemos del simio, o en francés: *l'homme descend du singe*, lo que nos torna probablemente manipulables. Si nuestra noción de lo simbólico se radicaliza en un universo laico y no más religioso, sino que, en lo absoluto de la poesía. Así, portanto, Matta contrapone que, más que descender del *singe*, *l'homme descend du signe*, de una luminación simbólica y no de la imitación.

Si desde el siglo XVII, pretendíase dar al hombre una esencia de ser racional, sin embargo, en plena modernidad se transforma en un ser simbólico. Un ser de efectos y afectos de plenos sentidos. De los objetos totémicos, símbolos arquetípicos, aquello que se torna simbólico, Matta invade el territorio que Umberto Eco llama de *Modo Simbólico*. ¿Habría alguna clave semiótica para esta definición estratégica del lingüista italiano? Sólo podemos decir que, algo está allí, sea en la imagen o en la palabra. En parte, esto es Matta: una fulguración de símbolos.

Si Eco dice que el símbolo es una epifanía con Magos que no sabemos de dónde vienen ni para dónde van, y qué vinieron adorar. Tal vez, andasen a la procura del templo de Delfos, donde el semiólogo italiano nos da una pista sobre el *modo simbólico*. Pues, el Oráculo no dice y no esconde, pero hace alusiones. No pedimos apenas expresión de sentimientos o relatos de acciones, o moralidad, mas – como dice Eco - , también “fulguraciones simbólicas”.²⁴⁵

²⁴⁵ ECO, Umberto. Idem, p. 151.

Estas *fulguraciones* hacen que los símbolos se prolongen hacia el infinito. Prolongan grandes extensiones para más allá, y donde nuestra existencia también participa de este sentido secreto del mundo. Somos el Caos que pretendemos ordenar, estamos en ese *Laberinto* donde esas fulguraciones son rayos de ideas. Verlaine y Rimbaud entraron en este Laberinto, exilados, en busca de lo absoluto, o buscando alucinarse, como dice Eco, en *cromatismos vocálicos*. Son una especie de rastros de esas fulguraciones del vagar y de la peregrinación de los poetas en los confines de la propia tierra. Entre los surrealistas, muchos peregrinaron, nadie como Matta desde el principio.

6.11.1. Matta, peregrino y nómada

El pensamiento y la trayectoria de Matta, como lo señalamos, tiene mucho que ver con su formación y nomadismo. Hombre geodésico que calcula la morfología de la tierra, dimensiones, escalas y mapas. De la tierra que habitamos, deriva inevitablemente el conocimiento del hombre como un investigador, en este caso, un errante *geopoéta*.

Alain Jouffroy lo aproxima a la *géopoétique* de Kenneth White, y en estos términos define el espacio móvil de Matta:

«L'espace où Matta se transforme est surtendu : il sépare l'entièreté du cosmos de la pensée d'un individu, lâché comme une bille de pachinko dans la machinerie générale du monde. Sa pensée s'y contracte, s'y dilate, s'y ramifie, s'y interconnecte, géophysiquement, géopolitiquement, géomorphologiquement, avec tout ce qui, en elle, peut exiger de connaissances plus détaillées, plus étendues de la géodésie (...). »²⁴⁶

Al mismo tiempo, gracias al interés por la arquitectura, Matta lo tuvo también por la meteorología, hidrología, y geotérmica. En fin, todo aquello que es topografiado y dibujado en una geometría cartográfica.

De esta forma el pensamiento de Matta es un pensamiento cartográfico y cartografiado (sus dibujos y pinturas). Desde el comienzo, Matta no pintaba pero sí dibujaba desde siempre. Y dibujaba a mapear su pensamiento, esto es, un pensamiento dibujado:

²⁴⁶ JOUFFROY, Alain. "Matta: Ulysse passe-partout." In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.54.

« À cartographier sa pensée, les images intérieures de son propre corps. À tenter de cerner ce qui se passait autour de et par lui, à concentrer, irradier sur papier les traces, déjà volatiles, de cette diaspora à l'envers (...). »²⁴⁷

Esto es, una cosmogonía a la inversa dentro de su mundo y arquitectura laberíntica.

Cuando Jouffroy hace mención a esta diáspora, se debe (y no podemos olvidar), a que Matta deja su país de origen como un peregrino sin mirar hacia atrás. Hace un viaje a la *inversa*, hacia sus antepasados, al regreso de sus orígenes parentescos (vasco), culturales, de una Europa-madre, hacia sus propios fantasmas. Una especie de retorno a sí mismo. Estuvieron y adquirió en él: el Mediterráneo, los Pirineos, el país Vasco (España y Francia), Etruria y las regiones volcánicas de Chile y México.

De esta forma Matta se transforma en un nómada, un peregrino infinito hacia el mundo interior como también al exterior. Aún libre para Jouffroy: “Libre par rapport à son pays, à son passé, re-né de ses propres rencontres et réilluminé par l’histoire en train d’advenir.”²⁴⁸ Un libre peregrino y aún, lleno de dudas frente aquello que consideramos realidad.

Breton profetizó en 1942: Matta se transformaría en un peregrino con muchos seguidores. Sus nuevos pensamientos crearon una nueva técnica pictural y una original poesía, adaptada a una dinámica continua y propia. Está ahí, sus más variadas amistades, dejando marcas por los lugares que pasaba, Londres, Nueva York, Estocolmo, Chicago, Roma, Paris, Bogotá, Santiago, Argel, El Cairo, Habana, etc.

Por tanto, entendemos porqué Matta se autodeterminaba poseedor de muchos “yo”, y de un pintor no-pintor. Su condición errante, inevitablemente lo encaminó a la poesía, a la ciencia y a la conciencia. Aparece su tela como un tótem apocalíptico en medio de las encrucijadas: *Le Poëte* [imagen 48]. Matta acaba incorporando al poeta. Metamorfosis de pintor, poeta, y lejos de todo dogmatismo: sobretodo un pensador singular.

Este ser peregrino se mueve por pasillos tejidos con hilos (del cual se había fascinado desde la Exposición internacional surrealista de 1937). Por corredores iniciáticos al azar, donde la encrucijada encuentra el centro de todo: al *Poëte*. Pintado como un tótem, un minotauro, o un Buda, plantado con todas las señales y todas las direcciones. Así Matta lo ve por el espejo. Todos dicen que posiblemente es el retrato de André Breton, pero es

²⁴⁷ JOUFFROY, A. *Ídem*, p.55.

²⁴⁸ JOUFFROY, Alain. “Matta: Ulysse passe-partout.” In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.55.

además del propio Matta, y todos los que podrían ser, porque es un espejo de *passé-partout* dilatado y flexible.

A propósito del espejo y el *passé-partout*, es el arma del poeta, la llave (la clé), lo que todo abre. Entonces Breton escribe:

«Matta porte bien des aspects extérieurs : c'est que, pour qui sait voir, tous ses aspects son *ouverts*, non seulement comme la pomme de Cézanne à la lumière mais tout le reste y *compris les autres corps opaques* qu'ils sont constamment prêts à fusionner, que dans cette fusion *seule* se forge une clé qui est le *seul* *passé-partout* de la vie. »²⁴⁹

Para Jouffroy la imagen de « *passé-partout* » que Breton utiliza en su última frase, lo hace coincidir con el rol que juega Matta al interior y al exterior del surrealismo. *Passé-partout* en castellano significa llavín o llave maestra (aquella que abre todas las puertas), como en francés también, es contorno de cartón (un bricolage), esto es, un marco de una sola pieza o corte, para airear un cuadro o fotografía. Con esta idea la obra de Matta es una infinita búsqueda de horizontes que intenta pasar por todos los límites, y va en muchas direcciones.

Si el *Poëte* es Buda, también es Minotauro. Recorre inquieto por las galerías subterráneas y alucinadas del laberinto. Minotauro preso dentro de su propia cosmogonía. Animal pensador, arribando al asimétrico centro del laberinto. Ve al poeta plantado al medio como un tótem, donde acaba viéndose a sí mismo lleno de preguntas y de señales (¿señales como espejos?).

Así entonces, vemos Matta en la pintura *Le Pèlerin du doute*, pintada en 1946, como el evangelista del Apocalipsis – que nos habla Jouffroy. Una especie de retrato de sí mismo para despertar en sí las imágenes de ese laberinto mental. El mismo Jouffroy nos describe con bellas palabras este laberinto a cielo abierto:

« (...) Matta n'a pas cessé de peindre et, moins 'peindre' que jamais, n'a peut-être jamais aussi pleinement assumé que depuis dix ans, dans le secret quasi absolu de ses ateliers de Tarquinia, son rôle de non-peintre, qui dépeint ce qui ne se 'peint' pas mais que sa technique picturale permet de découvrir *malgré la peinture* (à l'insu des pinceaux), pour réveiller en soi les images enfoncées dans les labyrinthes de la cité mentale souterraine, maîtresse cachée de l'Empire du ciel et des Sciences. »²⁵⁰

²⁴⁹ BRETON citado por JOUFFROY, Alain. In : "Matta: Ulysse passé-partout." In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.55.

²⁵⁰ JOUFFROY, Alain. "Matta: Ulysse passé-partout." In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.60.

Matta parece ser una negación que se afirma así mismo a pesar de la pintura (*malgré la peinture*). El laberinto de Matta es de una arqueología con pasado-presente-futuro. No está excluida de la historia, pero tampoco está excluida de las multi-posibilidades del azar y de la ficción. Una arqueología de la *adivinación*, la del Juan del Apocalipsis (el evangelista). La arqueología de Matta comprende, como a partir de Da Vinci, de las *manchas*. La conciencia del conocimiento (sea este, geopolítico, geofísico, geopoético, etc.). Nuevamente Jouffroy: “l’Apocalypse, avec ou sans hallucinogènes, c’est aussi une manière de ‘voir dans les taches’ »²⁵¹ La marca del café, las marcas de pájaros en la arena, enfin, la huella de los signos.

El ensayista francés se pregunta ¿si el evangelista Juan, ha escrito *l’Apocalypse* a la manera del automatismo pictórico de Matta?: “On n’écrit pas tous les jours l’Apocalypse. On ne peint pas tous les jours *Le Pèlerin du doute*, l’un des tableaux les plus nomades du monde. »²⁵² Esto es, al ver de Jouffroy.

Para éste, Matta hace parte de la casta de poetas nómades. Entra en la encrucijada de los extravíos de todos los poetas nómades, creando así un mundo amoroso, reconocido por todos y por Breton:

« (...) des êtres netement différenciés des *patients* qui les entourent: tels le ‘vitreur’, le ‘noeutre’ (d’orthographe bien significative), le *Pèlerin du doute*, l’*électricien* qui, à ne pouvoir s’y méprendre, sont autant d’incarnations de l’artiste. Ces êtres de grand style, auxquels va, comme de juste, toute la complaisance de Matta, gravitent souverainement à travers cette démologie, detenter de tous les pouvoirs de vie (...). »²⁵³

En la tela *Le Poète*, la figura parece apuntar su revólver hacia nosotros, al espectador. También puede disparar hacia su propio *blanco* (Être-cible, otra obra). Su ombligo puede abrir cualquier secreto a través de la llave maestra, a través de un *passe-partout*. Aún Breton arremata que: “il nous convie sans cesse à un *nouvel espace*, en rupture délibérée avec l’ancien, puisque ce dernier n’a de sens qu’autant qui il est distributif de corps élémentaires et fermés. »²⁵⁴ Esto es, siempre a abrir signos y puertas.

El poeta-minotauro de la tela (pues tiene cuernos de toro), apunta para un blanco, un vacío. ¿Seremos nosotros ese vacío? En la rueda cromática de Newton, el blanco (*blanc-*

²⁵¹ JOUFFROY, A. *Ídem*, p.60.

²⁵² JOUFFROY, A. *Ídem*, p.60.

²⁵³ BRETON, André. “Matta II y a 3 ans... in : *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, p.250.

²⁵⁴ BRETON, André. “La perle est gâtée à mes yeux... in : *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, p.243.

cible) contiene todos los colores, y siendo así, todos los colores en el blanco son el vacío. El pintor ruso Malevich, llevó al extremo supremo los colores al blanco, así lo demostró en el cuadrado blanco sobre un fondo blanco. En castellano es el *blanco* de la hoja, de la tela y también el blanco de la puntería y dirección.

En 1958 Matta pinta la tela *Être cible nous monde*. Título difícil a transcribir, por ejemplo al español auditivo sería: “Ser (sen)sible en el mundo”, y ortográficamente: “Ser nosotros el blanco del mundo.” La pintura contiene instrumentos extraños para avanzar hacia horizontes por reconocer. Aparece la idea del cubo abierto, un cubo explotando, como la prolongación de los ojos hacia todas las direcciones. Y sobre la tela del Poète, Alain Jouffroy lo define en estos términos:

«Matta, quand il a peint le portrait du ‘poète’, l’a représenté comme un homme-minotauro, pointant sur le spectateur-regardeur un parabellum dont le canon dessine un trou de serrure. Eh oui. Il faudrait passer soi-même nomadiquement partout pour entrer dans cette peinture secrétive, de passe-partout (...). »²⁵⁵

Esto es, si el cañón del revólver es al mismo tiempo la cerradura de un *blanco* que se pueda abrir, nos dice Jouffroy. No siendo así tan fácil, Matta nos desafía para este misterio. Es decir, somos desafiados como observador, espectador y lector. ¿Será que funciona como espejo? Sólo observando copiosa y detenidamente sus pinturas.

6.11.2. Corredores de hilos comunicantes

Hemos hablado notoriamente del espacio perspectivo de Matta, o de su multiperspectiva espacial. Por ejemplo – su tela *The Onyx of Electra*, las líneas dibujadas son redes de hilos, esto es, pasillos de hilos comunicantes. Un sistema neural parecido al vestigio de Ariadna visto de lo alto, a través de un caleidoscopio. Remy Golin retoma desde una de las primeras exposiciones internacionales del surrealismo esta impresión de Matta:

«James Thrall Soby a établi une relation probante entre *l’espace perspectif* de cette toile [The Onyx of Electra] et les ficelles que Duchamp avait tendues en *toile d’araignée* pour l’exposition ‘Frist Paper of Surrealism’ à la Reid Mansion, en octobre 1942. par induction, la comparaison de Soby permet de supposer une

²⁵⁵ JOUFFROY, Alain. “Matta: Ulysse passe-partout.” In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.64.

relation entre The Onyx of Electra et un thème privilégié des surréalistes, le labyrinthe du Minotaure. Plus précisément, le réseau de fils dans la peinture de Matta, tel le fil d'Ariane dans le mythe, désigne les replis de la psyché. »²⁵⁶

De este repliegue se desprenden sus *Morphologie psychologiques*, así como el poeta-pintor circula por los pasillos de este laberinto, dentro de sus propias vísceras. Un laberinto intestinal y cerebral, por donde capta la « realidad ». Irónico como Duchamp, cómico y cósmico como Joyce y Kafka. Portanto, la ironía moderna que les caracteriza a los cuatro y a la crítica.

Sobre esta ironía moderna, Octavio Paz esclarece que:

«La ironía es el elemento que transforma a la crítica en mito. Pienso en la epopeya burlesca de Ariosto y en el Quijote [Matta y *Don Qui*], que es una novela épica y una crítica de la épica; con Duchamp y otros poetas del siglo XX, como Joyce y Kafka, la ironía se vuelve contra si misma.»²⁵⁷

Sin embargo, por ironía el poeta Matta tiene como arma un revólver de significados escondidos. Este revólver es una llave y cerradura al mismo tiempo. Un instrumento, y el propio Matta nos advierte que: “El arte es como un reflector, es el instrumento de la lucidez (...). Yo creo que el arte es una necesidad de saber *dónde* estamos [subrayado por mi] y hasta qué punto *estamos* donde estamos.”²⁵⁸ Puntos cardinales, puntos de fuga, puntos de vista. Entonces, el “yo” también es un punto cardinal.

Sea en los pasillos del laberinto del mundo, esto es, *desde dónde* miramos y *hacia dónde* miramos. Sin duda, es el momento en que nos encontramos con su gran tela *Le Pèlerin du doute*. Hay escaleras y laberinto y como ya dijimos, hay un totém en el centro en lugar del Minotauro. El laberinto es el lugar de la duda y el pelegrino busca su centro.

Al final, en regla general, un cuadro es un mapa cuyo contenido son signos. Signos en (des)orientación, o según Paz, en rotación. Para Matta la idea del cuadro pasa a ser ese *cube ouvert*. Así nos argumenta sobre esta dinámica simultánea: “L’objet en face de vous pour décrire le monde est en face de l’observateur et peut-être, nous sommes au centre d’événements pour pas seulement ce qui est en face, au sous, en sus, derrière, ce n’est pas séparé. »²⁵⁹

²⁵⁶ GOLIN, Romy.. « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme ». In: *MATTA*. Coll. Les classiques du XXe siècle Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985, p.48.

²⁵⁷ PAZ, Octavio. “La Novia y sus solteros”. In: *Signos en rotación y otros ensayos*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1971, p.220.

²⁵⁸ ENTREVISTA con Isabel Animat. Matta, catálogo de Exposición, óleos, esculturas, dibujos y grabados. Lima, diciembre de 1998, Perú. P.U.C. del Perú, p.46.

²⁵⁹ INTERVIEW avec Jane Crowford. Entretien avec Roberto Matta. France-Culture audio, 1983. II Partie : *Les champs magnétiques de l’esprit*.

Esta investigación nos ha llevado a los espacios de la poesía visual, sin palabras, y del surrealismo especial de Matta. También al pensamiento perpicaz y original del artista que hace parte de su obra como las claves de sus títulos. Todo esto pasa a ser una cosa sólo, pero éste unívoco es un sueño infinito de los puntos en el espacio. Así, como dijimos más arriba: sólo observando copiosa y detenidamente sus pinturas encontraremos nuestros propios reflejos.

CONCLUSIÓN

El apelo del inconsciente permitió purificar y profundar nuestro sentimiento y conocimiento por la poesía. Esto es, tanto en el plano del poema y de la tela. Así, esta aventura nos permite ir más allá de la poesía surrealista y de la propia poesía, donde no hay puerto seguro para poeta alguno.

Desde el jugueteo mental y el vínculo con Duchamp, podemos igualarlo con la poesía visual de Matta. En el ámbito de introspección personal, se aproxima con la aventura poética de Henri Michaux, del cual hay una afinidad. Marcel Raymond²⁶⁰ describe al poeta Michaux, como la aventura de si mismo. Es decir, acontecimientos “reales” interiores. El autor del libro *De Baudelaire al surrealismo*, dice que, lo que compone la materia de sus poemas es el *plasma* de sus sueños, esto es válido también para el pintor chileno.

Esa poesía se caracteriza por un juego muy personal de salidas y entradas, de idas y vueltas, de apoyo e infinito. Aquí las reglas del lenguaje son a veces deestructuradas por la explosión del pensamiento en una firme voluntad de metamorfosis. Algo como el despertar de la *contigüidad*, (una forma de *ver* al unísono), del cual nos habla Octavio Paz, sobre la pintura y la representación espacio/ tiempo del ojo.

“Un cuadro cubista mostraba el interior y el exterior de la realidad [...]. La pintura es un arte espacial y el ojo puede ver al mismo tiempo sobre una superficie, distintas representaciones y formas. La visión del ojo es simultánea. La yuxtaposición se resolvía en un orden plástico que era un sistema de relaciones visuales. El principio que rige a este tipo de representación es la contigüidad: las cosas están unas al lado de las otras y son percibidas simultáneamente por el espectador.”²⁶¹

Por tanto, la poesía de palabras y la música, no son el de la contigüidad sino la sucesión, una palabra sigue a la otra. Excepto algunas composiciones de poetas rusos y dadaístas, donde la poesía es simultánea o los módulos musicales de un concierto pasan a ser simultáneamente unísonos.

Desde temprano, por el camino de las artes visuales tiende a suprimirse la perspectiva linear (desde el impresionismo). Van Gogh y Gauguin construían sus mundos a través del color (materia), Seurat lo hacía por la composición regulada. Según Ferreira

²⁶⁰ RAYMOND, Marcel. De Baudelaire ao surrealismo. Ed. USP, 1997, (Ensaio de Cultura: 12), p.306.

²⁶¹ PAZ, Octavio. La otra voz, poesía y fin de siglo. Barcelona, Seix Barral, 1999, p.46.

Gullar, Cézanne vendrá a exponer el problema con toda su complejidad.²⁶² El poeta y crítico brasileño nos coloca que, después de Cézanne hay dos caminos paralelos a escoger: o ignorar su pintura o seguirle la experiencia, esto es, hacer la naturaleza explotar en la tela. Así fue lo que hicieron los cubistas al comienzo.

Después de los cubistas se siguieron nuevas explosiones nucleares en la tela. Matta es uno de ellos. El chileno hace explotar la tela aprovechando los astillazos de otros, como Picasso, Gris, Gleizes, Metzinger, Kandinsky. Delaunay, por ejemplo. El cubismo trajo consigo soluciones racionalistas, otros inclinados a soluciones con la naturaleza, dicotomías por ya muy conocidas: razón-intuición, consciente- inconsciente, figuración- abstraccionismo, etc.

Constructivistas y neoplasticistas se encaminaron hacia el dinamismo espacio y tiempo, Einstein y Bergson, otros entre Poincaré y Freud. La realidad entonces no como una apariencia, sino (como ya vimos en el capítulo del objeto poético), un permanente hacerse a si misma. Una permanente renovación. Para Matta, es la dinámica del *ver* y las ideas del verbo.

El cubismo quiebra el espejo en que la realidad se reflejaba, - así lo observó Breton – es por esto que marcó una etapa en la creación artística, cuya verdadera intención es la creación de un lenguaje “capaz de expresar la compleja intimidad del hombre”²⁶³

De estas tendencias, Matta hizo estallar la realidad como una explosión volcánica. De ella quedaron las líneas, estructuras multidimensionales y colocó sus telas a disposición de un gran cubo abierto sobre los espectadores. Lejos de reestablecerse en las formas puras (como los constructivistas rusos), crea un teatro de signos y modos simbólicos.

Matta se interioriza en la experiencia fenomenológica. La experiencia del conocimiento sensorial, llevado a una invención genial. O sea, una experiencia perturbadora. Matta también creó medios verbales para complementar esta experiencia.

Paz nos dice que en el poema:

“La comparación, la metáfora, el ritmo y la rima son conjunciones y repeticiones que obedecen a la misma ley de la presentación simultánea. Éste fue el reto al que se enfrentaron los poetas hacia 1910: ¿cómo adaptar la simultaneidad espacial a un arte regido por la sucesión temporal?”²⁶⁴

²⁶² GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea. São Paulo, Ed. Nobel, 1985, p.75.

²⁶³ GULLAR, F. idem, p.77.

²⁶⁴ PAZ, Octavio. Idem, p.46.

Del cubismo orfístico de Delaunay, inspiraron las experiencias de simultaneidad en el poema, Cendrars y Apollinaire son un buen ejemplo de eso, seguidos por Huidobro y otros.

Ahora en la poesía compleja del ver, Matta se colocó como un facilitador, un medio, *medium*, un mostrador (como acostumbraba a calificarse). Un *hacer ver*, con toda la complejidad que esto nos induce. Así, el pintor coloca su existencia como *Ser*, ser en los otros. Ser con todos: *Être avec*.

Roberto Matta siente necesidad de lo verbal y lo pictorial, la fuerza de ambos en una potencia que Umberto Eco llama de *fulguraciones* o *modo simbólico*. Según Eco, el modo simbólico afirmase como estrategia consciente, ciertamente la poesía se haya consolidado de esta forma en la modernidad como concepto. El modo simbólico se abre camino en los lenguajes.

Como otros, Matta se hizo el poeta nómada. Salió temprano de su país y nunca más volvería. La pregunta que se hace la profesora Laura Hosiasson,²⁶⁵ cuando intentamos aproximarnos de esa historia: ¿En busca de qué salió Matta? – ¿En busca de sus orígenes? - ¿En busca de sí mismo o de todos? – Muchas preguntas se nos vienen y se nos hace difícil responderlas sencillamente de sopapos.

Se dice que, en este movimiento de alejarse está el plasma de su arte y de su lugar en la pintura moderna. Pero también, la autora Hosiasson, usando uno de sus neologismos, transforma al *otro* en verbo pronominal: “otrarse” (“otrose”, o semejante al de Octavio Paz: “otredad”). Esto es, el artista salió para transformarse en otro, o mejor, en el plural: “otros.”

De sus grandes proyectos, entre *Ergos*, *Ergonautas* y navegaciones, el gran *Cube ouvert*, hace de la “guerrilla interior” una propuesta ética y política anticapitalista y anticlerical, hacia un camino de utopía socialista atea, pero no desdeñada a gran espiritualidad.

También hace detonar la propia geometría euclidiana que mismo respirando el sentido de infinito, en miles de fugas paralelas, promete salidas utópicas absolutas. Como Verlaine y Rimbaud, un vagar hacia ese mismo infinito. Y Umberto Eco nos propone, para finalizar: “Escuchar el sonido de la lluvia sobre las hojas y dejarse penetrar el corazón de languidez o alucinarse de cromatismos vocablos...”²⁶⁶

²⁶⁵ HOSIASSON, Laura Janina. “Alucinações de Roberto Matta: UMA POESIA DO ESPAÇO.” Publicado in: *Literatura e sociedade*, s/d. p.56.

²⁶⁶ (Traducido por mí). ECO, Umberto. “Sobre o símbolo.” In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, BestBolso, 2011, p.142.

BIBLIOGRAFIA

- ABASTADO, Claude. *Le surréalisme*. Paris: Hachette, coll. "Espaces littéraires", 1975.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *Breton*. Paris: Le Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1971.
- AUDOIN, Philippe. *Breton*. Paris: Gallimard, 1970.
- BARY, David. *Huidobro o la vocación poética*. Universidad de Granada, Granada, 1963.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Éditions Gallimard, 1957.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Éditions de Minuit, 2011.
- BEDOIN, Jean-Louis. "Notice biographique", in: idem, *André Breton*, Paris: Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1993.
- BÉHAR, Henri In: *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- BENJAMIN, Walter. "Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligence européenne", in: *Oeuvres I, Mythe et violence*. Paris:dossiers des lettres nouvelles, coll. Dirigée par Maurice Nadeau, (*essai traduit de l'allemand par M. De Gandillac*), Denoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia", in: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BERMAN, Antoine In: *Dictionnaire biographique des auteurs de tous le temps*. Paris: Éd. Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1980.
- BIRO et PASSERON. *Dictionnaire Général du Surréalisme et ses environs*. Paris: 1982, Éd. Presses Universitaires de France.
- BLANCHOT, Maurice: "Gide et la littérature d'expérience », in *La Part du feu*. Paris: éd. Gallimard, 1949.
- BONNET, Marguerite. "Breton", in: *Enciclopedia Universalis*. S/d.
- BORGES, Jorge Luis. "Evaristo Carriego", *Obras Completas*. Bs. As., Emecé, 1974, p.113.
- BORGES, Jorge Luis. *NUEVA ANTOLOGÍA PERSONAL*. Emecé Editores, S.A., Buenos Aires 1968.
- BOZO, Dominique org. y otros: Coll. Les classiques du XXe siècle : *MATTA*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 1985.

- BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard (1924), 1978.
- BRETON, André. *Les Pas perdus*. Paris: Gallimard (1924), 1997.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard (1928), 2003.
- BRETON, André. *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1969.
- BRETON, André. *Point du jour*. Paris: Gallimard, 1977.
- BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, “folio-Essais”, 1979.
- BRETON, André. Anthologie de l’humour noir. Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil faces*. (1949) São Paulo: Ed.Cultrix/Pensamento, Brasil, 1997.
- CASTRE, Victor. *André Breton, trilogie surréaliste*. Paris: SEDES, 1971.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. “Breton”, in: *Dictionnaire des littératures de langue française*, en trois volumes, Paris: Bordas, 1984.
- CHIP, Herschel Browning. *Teoria da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor, Barcelona, 1969.
- CONCHA, Jaime. *Vicente Huidobro*. Ediciones Júcar, col. Los Poetas, Madrid, 1980.
- CORREA, Sofía; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. *Historia Del siglo XX chileno*. Ed. Sudamericana, 2001, Santiago de Chile.
- CORTANZE, Gérard de. *Le surréalisme*. Paris: M.A. Éditions, coll. “Le monde de...”, 1985.
- DE MANDIARGUES, André Pieyre. « Le hasard et le jeu : Objets surréalistes. » In : *revue XXe siècle*, n°42. Paris 1974.
- DEWASNE, Jean. « Espaces mathématiques et art abstrait. » In : *XXe siècle*, janvier 1952, n°2 p.p. 39-42.
- DUROZOI, Gérard ; LECHERBONNER, Bernard. *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*. Paris: Librairie Larousse, coll. “Thèmes et texts”, 1972.
- DUROZOI, Gérard ; LECHERBONNIER, Bernard. *André Breton, l’écriture surréaliste*. Paris: Librairie Larousse, coll.”Thèmes et Textes,” 1974, de p. 111 à 134.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Ed. BestBolso, RJ, 2011.

ENTRETIEN avec Roberto Matta, France Culture, Arcane 17.

ENTREVISTA con Isabel Aninat. Matta, catálogo de Exposición, óleos, esculturas, dibujos y grabados. Lima, diciembre de 1998, Perú. P.U.C. del Perú.

FER, Briony. “Capítulo 3, Surrealismo, mito y psicoanálisis”. In: *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Editora Akal, Madrid 1999.

FORTUNÉ, Isabelle. « Man Ray et les objets mathématiques. » In : *Revue d'Études photographiques*, n° 6 mai 1999.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: O mundo como labirinto*. Ed Perspectiva, 1974, São Paulo.

HOSIASSONN, Laura Janina, USP: *Alucinações de Roberto Matta: Uma poesia do espaço*. Publicado em Literatura e sociedade, s/d.

HUBER, E. “André Breton”, in: *Dictionnaire de Poésie, de Baudelaire à nos jours*. Dir. par Jarrety Michel, Paris: P.U.F., 2001.

HUIDOBRO, Vicente. *Obras poéticas en francés (Ed. bilíngüe)*. Ed. Universitaris, 1998, Santiago de Chile.

INTERVIEW avec Jane Crowford. Entretien avec Roberto Matta. France-Culture audio, 1983. II Partie : *Les champs magnétiques de l'esprit*.

JIMENEZ, José Olívio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1973.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. RJ, Nova Fronteira, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. Ed. Nobel, SP, 1985.

LEGRAND, Gerard. *Breton*. Paris: Breteuil-sur-Iton, Éd. Les dossiers Belfond, 1977.

LEGRAND, Gérard. “Nadja”. In: *Dictionnaire general du surréalisme et de ses environs*. Sous la direction d'Adam Biro et René Passeron. Presses Universitaires de France, 1982, p. 296.

LIHN, Enrique. « Algo sobre tres poetas chilenos ». In : *Leer*, Madrid, abril-junio 1987.

MÉNDEZ CASTIGLIONI, Ruben Daniel. *SURREALISMO: Aldo Pellegrini, El pionero en América*. Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2014.

MUSSY, Luis de. *Cáceres*. Ed. Cuarto próprio, 2001 Santiago.

NAVARRI, Roger. *André Breton, Nadja*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. “Études littéraires,” 1986.

- PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas*, Ed. Vuelta, 1996.
- PAZ, Octavio. *La otra voz, Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- PONGE, R. *O Surrealismo*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991, pp. 21-22.
- PONGE, Robert. Org. & vários autores. *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 1999.
- PONGE, R. et Machado, Nara. In: « De l'art nouveau au palais idéal : des architectures *en marge de l'architecture* », artículo. Lausanne : L'age d'homme, 2009.
- RIMBAUD, Arthur. "Delire", in *Poésies: Derniers vers*. Paris : Liv. Générale Française, 1972.
- REVEL, Jean-François. « Jacques Doucet, couturier, mécène et collectionneur ». In : *L'oeil et la connaissance, écrits sur l'art*. Paris: Éd. Plon, 1998.
- RÍOS, Julián. *Octavio Paz: Teatro de signos y transparencias*. Éd. Espiral, 1974, Madrid.
- SABATO, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires, aaaSeix Barral, 2006.
- TZARA, Tristan. *Lampisteries, precedes des sept manifestes dada*. Paris: Prauvert, 1979.
- YURKIEVICH, Saúl. *Fundamentos de la nueva poesía latinoamericana, Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*. Barral Editores, Madrid, 1973.
- YÚDICE, Georges. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 1978.
- ZOTZ, Valter. *André Breton*. Traduit de l'allemand par Catherine Metais, préface de José Pierre, Paris: SOMOG 1991.

ÍNDICE DE IMÁGENES



Imagen 1, André Breton



Imagen 2, André Breton



Imagen 3, Dada



Imagen 4, Vitrinas y fetiches



Imagen 5, Paul Éluard



Imagen 6, Benjamin Péret



Imagen 7, Nadja

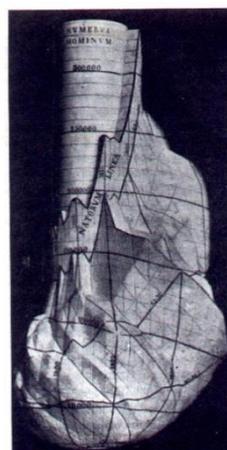


Imagen 8, Objeto



Imagen 9, Giorgio de Chirico



Imagen 10, Arshile Gorky



Imagen 11, Picasso

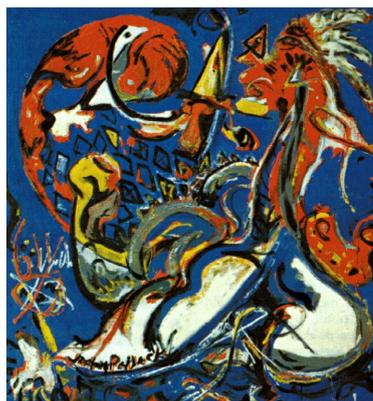


Imagen 12, Pollonck



Imagen 13, Jean Mirò



Imagen 14, Yve Tanguy



Imagen 15, W. Lam



Imagen 16, R. Magritte



Imagen 17, Hopper



Imagen 18, El Gran Vidrio...



Imagen 19, Marcel Ducham



Imagen 20, Duchamp descendant une escalier



Imagen 21, Nu descendant une escalier



Imagen 22, Guernica de Picasso



Imagen 23



Imagen 24, M. Duchamp

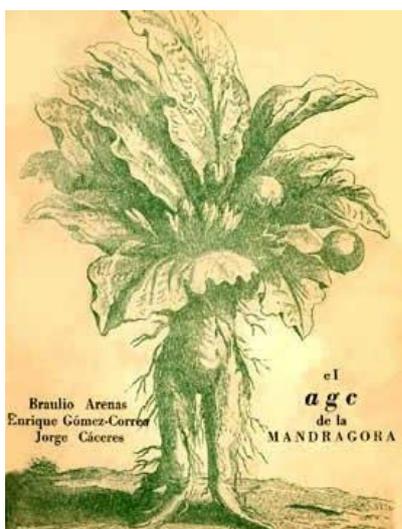


Imagen 25, El A G C de Mandrágora

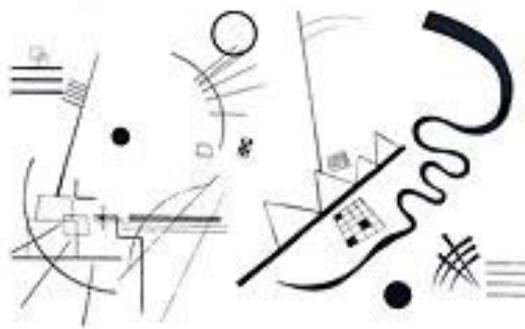


Imagen 26, V. Kandinsky. Punto, línea y plano



Imagen 27, Vasily Kandinsky



Imagen 28, René Magritte



Imagen 29, Vicente Huidobro

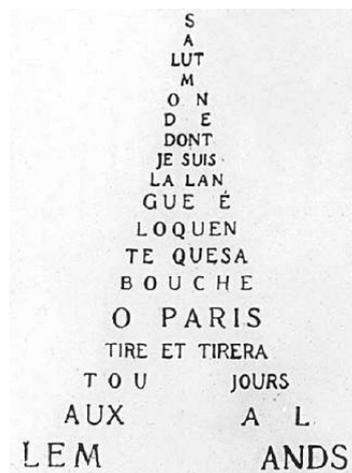


Imagen 30, Guillaume Apollinaire



Imagen 31, Enrique Gomez-Correa (diseño Magritte)



Imagen 32, R. Magritte



Imagen 33, M. Pope, A. Breto y Roberto Matta



Imagen 34, M. Ernst



Imagen 35, S. Dalí

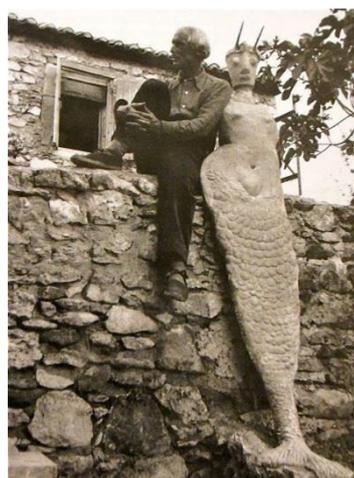


Imagen 36, M. Ernst



Imagen 37, Laberinto

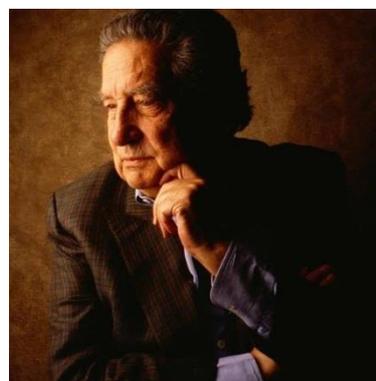


Imagen 38, Octavio Paz



Imagen 39, Objetos



Imagen 40, G, Braque



Imagen 41, Picasso



Imagen 42, Carrington

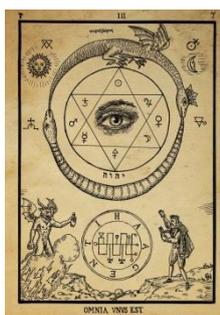


Imagen 43, Hermes



Imagen 44, VVV

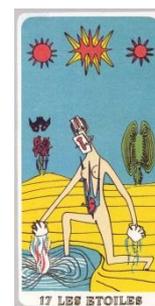


Imagen 45, Tarot



Imagen 46, prof. Robert Ponge

ALGUNAS OBRAS DE ROBERTO MATTA



[Imagen 47]
Le Vértige d'Éros



[Imagen 48]
Le Poète (1944-45)



[Imagen 49]
Locus Solus (1941-42)



[Imagen 50]
Êtreavec (1945)



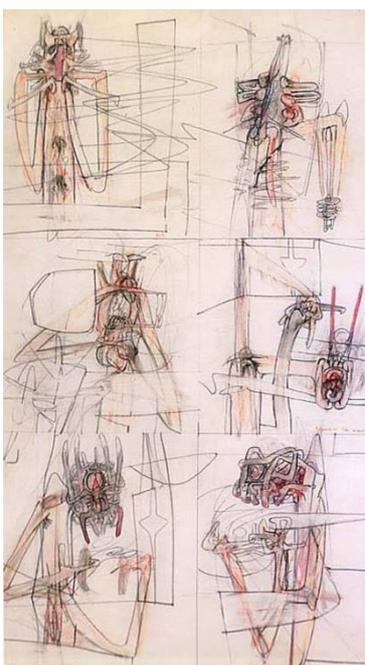
[Imagen 51]
Les Roses sont belles



[Imagen 52]
Ouvrir les bras comme les yeux



[Imagen 53]
Le Cube ouvert (1949)



[Imagen 54]
Estudios de figuras y vectores (1946)



[Imagen 55]
Accidentalité (1947)