



Historia, imaginación, *aventura*  
La construcción del espacio/tiempo en la pintura de Matta

Sandra Accatino S.

“Se vive en un mundo impuesto o en un mundo sentido.  
Este mundo impuesto en una jaula, y el mundo sentido es la aventura”  
Roberto Matta.

En 1958, Roberto Matta pintó *La Question Djamila*, tras leer “La Question de Henry Alleg”, donde se referían detalles respecto a la tortura en la guerra argelina de independencia. Casi diez años después, entre 1966 y 1967, realizó, junto a los estudiantes de arte de la Universidad de la Habana, *Para que la libertad no se convierta en estatua*. En 1969, Matta

construyó, con las piedras de una calle de Verona, *Hiroscemia*<sup>1</sup>, un homenaje al sin sentido de la guerra. Al año siguiente pintó cuadros para el movimiento de liberación angolano, mientras trabajaba, casi simultáneamente, en un mural, en Chile, con la Brigada Ramona Parra. En 1973, Matta inició la larga serie de grabados *Hom'mère*<sup>2</sup>, donde aparecen alusiones discontinuas, entrecruzadas, a la Odisea, a la Ilíada, a América. Cinco años después, en 1978, la comunidad de Florencia le encargó una serie de litografías para ilustrar el poema *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga y en 1983, cuando terminaba el cuarto álbum de la serie *Hom'mère*, dio inicio a una nueva serie de litografías en torno al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ilustrando diversas anécdotas del primer y del segundo libro.

La irrupción de la historia en la obra de Roberto Matta es, sin embargo, anterior a estos trabajos que expresan explícitamente su compromiso político, su concepción de determinados acontecimientos históricos, su particular modo de recrear las narraciones de Homero, de Cervantes, de Ercilla. Un gusto por el relato se había comenzado a esbozar ya en los dibujos de su correspondencia, en sus apuntes de viajes, en las notas de trabajo que luego constituirían, en parte, el material del libro *Entretiens Morphologiques*<sup>3</sup>. En un dibujo realizado durante el viaje a México, en 1941, Matta esbozó una pequeña historia en forma de comic: un "perro-cañón", centauros y autómatas pueblan paisajes volcánicos que recuerdan la serie de pinturas luminosas realizadas durante el viaje y que serían expuestas al año siguiente en Nueva York: *Ecouter vivre* (*Escuchar vivir*), *Initiation* (*Iniciación*), *The Earth is a man* (*La Tierra es un hombre*),

---

<sup>1</sup> "Hiroscemia" es una palabra compuesta por "Hiroshima" y "scemo", que significa "estúpido" en italiano.

<sup>2</sup> "Hom'mère", es una palabra compuesta por "Homero" y "madre", en francés.

<sup>3</sup> Ferrari, 1987.

paisajes donde el orden de las correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos se ha revertido, como una señal de que el hombre resulta hoy más vasto, infinito e insondable que el universo<sup>4</sup>.

Cuando, dos años más tarde, irrumpen en las obras de Matta las primeras imágenes antropomórficas, se inicia el tránsito de las llamadas “morfologías psicológicas” a las “morfologías sociales”, reapareciendo en ellas transformadas pero reconocibles, las figuras de los códices precolombinos vistas en el viaje a México, junto a otras que recuerdan las esculturas ceremoniales de los indios del Pacífico noroeste. “Intentaba utilizar – escribió luego Matta – no una psico-morfología personal, sino una morfología social: pasar de las formas imaginarias propias de los vertebrados, de los animales desconocidos y de las flores raras que exprimían mis sentimientos, a expresiones culturales, totémicas de la civilización... Permaneciendo siempre en el campo de las leyes morfológicas, no se trataba de un organismo que me simbolizara, sino de la formación de culturas en confrontación con paisajes sociales: campos de batallas donde se enfrentan sentimientos e ideas, el todo concluido en un vórtice en el cual el Ego y el mundo estaban en conflicto a un nivel casi cósmico”<sup>5</sup>.

Este salto - en el cual convergía el creciente interés de Matta por la condición del hombre, la impresión que hizo en él la sorda pugna social entre el extranjero, el español y el indio descubierta en México y la

---

<sup>4</sup> “Si se pudiera pensar en ir más lejos, más profundo en el estado mental, en la geología de la mente, se vería un increíble hervor de energías que funcionan eternamente en cada especie. [...]. Las llamamos cólera, voluntad, pero yo veo una imagen que se parece más a la energía del sol. [...]. En cada ser hay un núcleo del que deriva la energía y que, al mismo tiempo, ritma y modifica. Este núcleo no podemos sino llamarlo sol, a falta de otra palabra, pero podríamos denominarlo umbral. La energía humana es un sistema en expansión en un universo similar a un cosmos.” R. Matta, *La Tierra es un hombre*. En: Ferrari, 1987: 116.

<sup>5</sup> R. Matta, “12 th. Street, Octubre 1941 / Julio 1942. En: Ferrari, 1987: 131.

violencia desatada durante la guerra civil española y en la Segunda Guerra Mundial - fue la respuesta que Matta intentó dar a una pregunta que se formuló incesantemente a sí mismo, en esos años: "¿Cómo representar el campo de batalla, no físicamente, sino en su esencia, miedo contra coraje, crítica y odio, recelo y confianza?"<sup>6</sup>. En 1940, reflexionando sobre las luces que iluminan la noche de Nueva York, escribe "... así mismo debiéramos tener cuadros que nos ayuden a combatir contra la oscuridad. Luz negra contra la noche negra de la ignorancia y de la guerra"<sup>7</sup>. No es de extrañar, entonces, que en el centro de las "morfologías sociales" aparezca implicada la antigua idea del arte como *techne*, un arte cuyo fin no acaba en sí mismo, sino en el uso que pueden hacer los otros de él: "Lo que yo quiero es un arte que haya sido inventado por la sociedad y que esté a disposición de todos para utilizarse, no un arte que uno vaya a ver al museo, sino un arte que ayude a conocerse a sí mismo y a crecer"<sup>8</sup>.

La inclusión de lo figurativo en la obra de Matta no implicó sólo la apertura del universo cerrado de la conciencia a los otros y a los acontecimientos y eventos que la afectan ("Así como la experiencia del universo es individual, la experiencia de ser individuo es universal"<sup>9</sup>, escribiría cuarenta años más tarde), sino que, además, un cambio a nivel plástico, pues le exigió enfrentar un género pictórico que las vanguardias habían prácticamente excluido del campo de la representación: la pintura de historia, paradigma de la pintura clásica.

---

<sup>6</sup> R. Matta, "Year of fear (Los años del miedo), En: Ferrari, 1987: 111

<sup>7</sup> R. Matta, "Cuadros que demuestren la luz negra" En: Ferrari, 1987, 102.

<sup>8</sup> N. Miller, *Matta*, 1982: 16.

<sup>9</sup> R. Matta, "El corazón está a la izquierda". En: R. Matta, 2000.

### **Relatos, Historia.**

La pintura de Historia fue considerada primero en la Antigüedad y luego en el Renacimiento y al interior de las Academias de Pintura, como el género pictórico por excelencia, puesto que representaba “grandes acciones como los Historiadores”, “temas agradables como los Poetas” o bien, “composiciones alegóricas”, según señalara el academicista francés André Félibien en un discurso de 1667. Frente a las naturalezas muertas, a los cuadros de vistas y paisajes, a los retratos de animales y personas - los géneros más difundidos durante el siglo XX -, la pintura de historia presentaba al espectador una escena verosímil en la que participaban diversos cuerpos que encarnaban, en un movimiento, la acción y pasión que los animaba.

Si bien esta concepción clásica de la Pintura de Historia – y de la Historia – había sido puesta en entredicho sucesivamente por el romanticismo, el realismo y el expresionismo, los preceptos y fundamentos visuales de la Pintura de Historia se habían mantenido, a grandes rasgos, inalterados, puesto que las historias siguieron siendo representadas de acuerdo a la concepción y al imaginario del espacio y del tiempo fijado por el Renacimiento. Para crear un efecto de verosimilitud e involucrar al espectador en la ficción del cuadro, el espacio había sido sometido a las leyes de la geometría euclidiana, convirtiéndose en algo tangible y mensurable, finito, al interior de un cuadro que aparecía ante el espectador como “una ventana abierta” en la pared, según escribió Leon Battista Alberti.

Al igual que el espacio, el tiempo, que supone todo transcurso de una acción, fue sometido a un deseo de coherencia y unidad. Durante más de cuatro siglos las pinturas de historias representaron aquellas

secciones de la acción que permitían suponer la totalidad del acontecimiento: el segmento elegido debía permitir al espectador la reconstrucción de las secciones temporales que le habían antecedido (donde la tensión de la acontecimiento culminaría en el momento elegido) y la de las que le sucederán (donde la tensión disminuiría a partir del punto culminante).

La pregunta de Matta sobre la posibilidad de representar no la apariencia externa sino la “esencia” de los acontecimientos debió pasar por un cuestionamiento al espacio y al tiempo en que esos sucesos transcurren. En los años inmediatamente posteriores a la irrupción de la figuración en su obra, Matta había asistido en París, en 1937, a una exposición sobre la geometría no euclidiana y, en 1942, a la gran exhibición surrealista de la Reid Mansion, en Nueva York, en la que Marcel Duchamp había atado la galería principal con una red de cuerda blanca y había presentado un dibujo de las resquebrajaduras del “gran vidrio” (*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*). Ambas muestras produjeron en él una profunda impresión, sugiriéndole nuevas configuraciones espaciales<sup>10</sup>, que culminaron con la proyección de *Les Grands Transparents* (*Los Grandes Transparentes*) y de *The onyx of Electra* (*El ónice de Electra*). Cautivado por las imágenes y las definiciones de las ondas electromagnéticas, aparentemente inmóviles y, sin embargo, en permanente movimiento; por las variaciones que produce la energía en el espacio; por las formas cómo se propaga la luz, Matta encontró en las ondas de Hertz y en las concepciones del espacio-tiempo surgidas a partir de la física moderna, un nuevo modelo de la materia, del espacio y del tiempo para la pintura:

---

<sup>10</sup> Cfr. William, Rubin, “Matta”. En: Ferrari, 1987: 243 – 246. El texto original fue extraído del catálogo de la exposición de Matta en Nueva York, 1957.

El sistema de ondas hertzianas, las ondas térmicas, la forma que asume el viento en un ciclón, los rayos que envían luz al interior de una bombilla, son grandes transparentes. [...]

La especie no estará nunca más acabada, definida, de lo que pudiera estar el sistema solar. Este dibujo expresa la idea de que existe una cadencia rítmica en la accidentalidad, en la historia. La historia es mucho más embrional y germinal de lo que pudiera pensarse<sup>11</sup>.

Influido por el modelo del mundo construido por la física moderna a partir de la teoría de la relatividad de Einstein, donde el tiempo de un acontecimiento no es absoluto, sino dependiente de la masa y de la posición en el espacio (“No sé por qué pero la palabra relatividad me interesó de inmediato. Entender que no hay ningún punto detenido en el universo que pueda servir de referencia para medir las distancias, la velocidad de la luz, era fascinante”, diría luego<sup>12</sup>), Matta intentó configurar, utilizando estas concepciones y la proyección geométrica del espacio como patrones, una representación de la idea del espacio-tiempo imperante. Probablemente, la mayor dificultad de pensar y de representar esta idea reside en que el mundo, a pesar de su esencia cuatridimensional, nos parece todavía tridimensional, por lo que, para aludir a esta nueva imagen de la realidad, Matta debió sintetizar su apariencia y su esencia. En una reflexión de 1938 sobre las “morfologías psicológicas”, Matta estableció las coordenadas espacio-temporales en las que se sustentaría su pintura:

El tiempo sería para nosotros un ambiente comparable a un agua gelatinosa que acepta rítmicamente las transformaciones producidas con una velocidad más o menos grande. [...]

Llamo morfología psicológica al gráfico de las transformaciones debidas a la absorción y emisión de energías en el objeto desde su

---

<sup>11</sup> Matta, “Les Grands Transparents”. En: Ferrari, 1987: 120.

<sup>12</sup> Matta, “La casa neumática”. En: Ferrari, 1987: 32.

momento inicial hasta su forma final en el ambiente geodésico psicológico. Este ambiente, espacio/tiempo psicológico, es una congruencia simbólica del espacio euclidiano. El objeto situado en un momento-punto de este ambiente, intercepta las pulsaciones que proponen transformaciones en una infinidad de direcciones. Está situado en el punto de impacto de este enfrentamiento y de toda transformación.

La concepción de un ambiente psicológico/tiempo en el cual los objetos se transforman lleva a compararlo a un espacio euclidiano en transformación rotatoria y pulsante en la cual el objeto, ante cualquier riesgo de interpenetración, puede oscilar desde el punto-volumen, al momento-eternidad, de la atracción/repulsión al pasado/futuro, de la luz/sombra a la materia/movimiento. La cuarta dimensión sería el gráfico de los riesgos corridos durante toda la duración de las transformaciones. [...]

La imagen óptica es retenida para calmar la inquietud. Se conserva una sola de las formas posibles del objeto.

La realidad es el subseguirse de las convulsiones explosivas que se modelan en un ambiente pulsante y rotatorio sometido a ritmos. El ojo es un agente de la memoria, es un medio para simplificar.<sup>13</sup>

Así, si lo que se aparece a nuestra conciencia en un momento dado – de acuerdo a la física – es una sección tridimensional del gran cuadro cuatridimensional de la realidad, las obras de Matta buscan superponer, relacionar, abrir un fragmento de un acontecimiento (un episodio de Don Quijote, de *La Araucana*, de la *Odisea*, pero también de sus propias alegorías de la guerra, del miedo, del eros), hacia la multitud de cuadros tridimensionales posibles de ocurrir a nivel de la conciencia. De esta manera, las formas y figuras, que son recreaciones de los procesos anímicos y espirituales que impulsan y fuerzan la acción, establecen, al interior del cuadro, analogías formales y temáticas con otras realidades

---

<sup>13</sup> Matta, "Morfología psicológica". En: Ferrari, 1987: 9.

concomitantes<sup>14</sup>. Y es en este intento por captar la realidad cambiante, la transformación constante de las formas, donde el lenguaje, las pinturas y los dibujos de Matta se distancian definitivamente de la abstracción: sus ideas, como sus pinturas, ha dicho Matta, se desarrollan a partir de sucesiones de analogías concretas que le permiten vincular realidades distintas<sup>15</sup>. A este proceso de transformación de las formas y de las historias se ha referido Octavio Paz en "Vestíbulo" (1985):

Hay, además, otro elemento en esos cuadros de Matta que no ha dejado de manifestarse en su obra subsecuente: la historia. Con razón nunca ha querido separar el mundo íntimo social y ambos de las fuerzas naturales y físicas. Para Matta la revolución y el amor, los cataclismos sociales y las explosiones de la galaxia, son parte de la misma realidad y, en un sentido profundo, riman. [...] Pero lo que cuenta su pintura no es lo que pasa en la actualidad sino abajo y arriba de ella, el juego de las fuerzas e impulsos que nos hacen, deshacen y rehacen.<sup>16</sup>

El proyecto de pintura que trazado por Matta incorpora, frente a la memoria de un acontecimiento, no sólo las energías que lo han motivado y el caudal de otras historias que lo anteceden, sino que, además, de

---

<sup>14</sup> Respecto a la inclusión del espacio en la pintura, cfr. M. Duchamp, *Matta, pintor profundo* (1946) reproducido en Matta, 1990: 103 y A. Breton, *Las tendencias más recientes en la pintura surrealista*, en: Ferrari, 1987: 102.

<sup>15</sup> Véase Carrasco, 1987: 88. "... yo no sé ver abstracto. La pintura que me interesa es aquella en la cual esa forma rara es el ombligo del rinoceronte y no una forma abstracta. Los que creen en la pintura abstracta como deleite de combinaciones de color y forma pierden la oportunidad de decir. Por ejemplo, si tú tienes una forma que se parece al ombligo de un rinoceronte y tienes otra forma que se parece a una roca de la Isla Negra, tú puedes decir: 'La roca de la Isla Negra es el ombligo de un rinoceronte'. Entonces, te sale una cosa de veras. Si las pones una al lado de la otra no quieren decir nada, pero si las pones juntas es otra cosa. Entonces el proceso es siempre de despertar el idioma, de chutear el idioma, chutear las palabras para que dando bote creen el juego. Si la pelota da un salto y se principia a mover, todos los jugadores van a ir donde está la pelota. Entonces, chutear la cosa haces visitar toda la realidad que el idioma contiene."

<sup>16</sup> Paz, Octavio, "Vestíbulo", publicado originalmente en el catálogo del Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París, 1985. Reproducido en: Matta, 1990: 28 – 29.

alguna forma, la imagen de su propio advenir y las posibilidades y espectros del pasado. En este sentido, en las pinturas de Matta confluyen la concepción del mundo construida por la física moderna y la imagen de la vida interior del hombre creada a partir del psicoanálisis: éstos proveyeron al pintor las herramientas para fundar un imaginario en el que se unen la concepción determinista de la vida interior del hombre, con las teorías que abrieron, a principios del siglo XX, bajo el aspecto de la indeterminación del microcosmos, ese umbral<sup>17</sup>. A través - o a pesar - de esta paradoja, Matta vuelve a situar al hombre al centro del universo, aunque éste haya perdido su estabilidad, su forma precisa, la posibilidad de ser cuantificado. Provisto de los instrumentos de las nuevas geometrías, Matta, según sus propias palabras, busca "salir de los espacios convencionales multiplicando los horizontes. Un paisaje de diferenciales, de integrales, que estén en relación con las rocas, con las montañas, con los árboles... Es una estructura euclidiana, una estructura de geometría sólida en explosión donde se pasa a través de espacios a la Piranesi<sup>18</sup> para representar otra morfología de la presencia humana"<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Cfr. la formulación del Principio de la Incertidumbre de Werner Heisenberg. Desconozco si Matta se dejó influir por los postulados de Heisenberg, quien, recordando el momento en que entrevió el universo de la microfísica, escribió: "En un momento quedé profundamente conmocionado. Tenía el presentimiento de que a través de la superficie de los fenómenos atómicos miraba hacia un profundo subyacente de belleza interior fascinante, y casi perdí el sentido al pensar que ahora tenía que ir tras esta multitud de estructuras matemáticas que la naturaleza había abierto para mí". El Principio de la Incertidumbre postula, a grandes rasgos, que la posición de un electrón resulta determinable sólo si tenemos en cuenta su situación, lo que nos obliga a desconocer su velocidad y por, el contrario, si conocemos su velocidad, será imposible conocer su situación. Si los fenómenos de la naturaleza se nos presentan como necesarios y determinados en sus trazos mayores, en sus detalles últimos son, en cambio, indeterminados, capaces de resultados imprevistos.

<sup>18</sup> Giovan Battista Piranesi (1720-1778), fue un importante grabador y arquitecto italiano. Matta se refiere a los grabados reunidos en *Las prisiones de diversa invención*, donde el espectador se extravía en un laberinto infinito de escaleras y estructuras suspendidas en el vacío.

<sup>19</sup> R. Matta, "La vertu noire". Ferrari, 1987: 174.

La extensión del campo de la visión hacia lo imperceptible<sup>20</sup> expresa, además, un deseo de riesgo, de crear, con esta mirada distinta, a partir de la inestabilidad, un nuevo territorio ("donde el ojo se anula nacen mundos", escribió Octavio Paz en *La casa de la Mirada*) en el que su pintura sea posible, puesto que, según escribió el mismo Matta, "si no se encuentra el espacio es siempre necesario construirlo": un espacio pictórico que, como parafrasea Paz a Matta, "tiene un pie en la arquitectura y otro en el sueño"<sup>21</sup>. En este afán de adentrarse en el mundo vago y cambiante, el movimiento del cuerpo – como hubiera querido Leon Battista Alberti<sup>22</sup> respecto a la pintura clásica - ha dejado de conformar la historia y de identificarse con el impulso interior que la anima: la historia, en la pintura de Matta, se construye a través del incesante movimiento que nos rodea y nos conforma: el movimiento de los electrones, de las ondas de Hertz, de los quanta, de nuestros procesos físicos, de nuestro espíritu. Lo que conforma la historia, lo que nos constituye como hombres, para Matta, es la accidentalidad:

Si se quiere medir el espacio, es necesario encontrar un patrón de medida. Si se quiere medir el tiempo, la verdadera medida es el día, no el día de veinticuatro horas, pero el día como atentado, como amenaza, como riesgo.

El mundo te propone y te expone. Es la accidentalidad lo que toma conciencia. Cada individuo, cada vida humana, es una apuesta con su propio yo, consigo mismo, con el mundo.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> En relación a este argumento, cfr. A. Breton, "La perla está imperfecta, en mis ojos...", Matta, 2000: 24. Publicado originalmente en *Préliminaires sur Matta*, Catálogo de la exhibición de Matta en París, 1947.

<sup>21</sup> "La pintura tiene un pie en la arquitectura y otro en el sueño". O. Paz, *La casa de la mirada*, en: Matta, 2000: 33. "La arquitectura tiene un pie en el sueño y otro en la realidad". R. Matta, "Prescience", en: Ferrari, 1987: 99.

<sup>22</sup> Alberti, 1436: II, 34 y ss.

<sup>23</sup> R. Matta, "Le jour est un attentat", Ferrari, 1987: 155.

El adentrarse en este “extraño mundo silencioso” – así llamó Matta a uno de sus dibujos – , como el viaje de Ulises, como el recorrido del Quijote y de Sancho, como la saga de los españoles en Arauco, como el viaje que describe el escritor francés Paul Groussac en *Entre sueños*, es una travesía donde el navegante es un explorador del infinito que surca, de noche como de día, el *mare tenebrosum*, una zona de sombras, un laberinto de sueños. Quizás por esta razón, los distintos relatos que dan origen a las diversas series de pinturas, grabados y dibujos de Matta sean – al igual que la narración de su propia vida, que uno de los orígenes que él mismo da a su apellido<sup>24</sup> – historias de vagabundos, de hombres errantes, extraños que constituyen su persona en esa extrañeza y que son obligados, por las circunstancias, a iluminar la realidad con la imaginación, “un proyector de alto voltaje” que permite “ver la vida a toda luz”, ahí donde “el arte sirve para ver con claridad la dificultad”<sup>25</sup>. Este énfasis en lo azaroso de las historias permite la construcción, al interior de la obra de Matta, de una Historia concebida como aventura, *ad ventura*, es decir, aún “por venir”, en continua, constante construcción.

---

<sup>24</sup> “El apellido es en realidad Matxa con ‘x’ y quiere decir ‘errante’”. En: Carrasco, 1987: 67.

<sup>25</sup> R. Matta, “El reino de los ojos”, abril 1983. En: Matta, 2000: 8.

Referencias Bibliográficas citadas:

ALBERTI, Leon Battista.:

1436         *De Pictura*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1973.

CARRASCO, Eduardo:

1987         *Matta. Conversaciones*, Ceneca, Cesoc, Santiago.

FERRARI, Germana:

1987         *Entretiens Morphologiques, Notebook n° 1, 1936 – 1944*, Sistan Limited, Londres.

MATTA, Roberto:

1990         *Matta*, Der Brücke Ediciones, Buenos Aires.

2000         *El año de los tres 000, para quien nació en 111111*, catálogo Sala de Arte Fundación Telefónica, 7 abril – 2 julio 2000, Santiago.

MILLER, Nancy:

1982         *Interview with Matta by Nancy Miller*, Catálogo de la exposición de 1982, Waltham, Mass.