

Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Periodismo

Basado en el proceso de Restauración
Perteneciente a la Corporación Cultural de la Comuna de La Granja
“Restauración del Mural Matta”

“El Rescate del Mural de Matta... Retrato de una Memoria”

JORGE PATRICIO RAMÍREZ LEIVA

Tesis para optar al grado de Licenciado de Comunicación Social.
Profesor Guía: Pavella Coppola.

Santiago, Chile
2007

INDICE

Introducción.....	5
Capítulo I: La Historia de un Gol.....	9
1.1 La idea de Roberto.....	9
1.2 La Granja de la UP.....	10
1.3 La Llegada del Maestro y el Primer Paso de su Plan.....	12
Capítulo II: El Loco Mundo de un Genio.....	19
2.1 Arquitecto de una mente compleja.....	20
2.2 La Transfiguración y la Muerte de Roberto.....	23
2.2.1 La Adopción de Breton.....	26
2.2.2 El Éxodo a USA y la Teoría de la Mancha.....	28
2.3 Erotismo Gráfico, Reflejo de Pensamientos Ocultos.....	31
2.3.1 Los Horrores de la Guerra y las Telas del Sufrimiento.....	32
2.4 La Expulsión del Grupo Surrealista.....	36
2.5 Inca-Matta.....	40
2.5.1 El Lenguaje del Comics.....	48
2.6 Matta y la Utopía Socialista.....	54
2.6.1 Pablo y el Coronel, figuras claves en el Socialismo de Matta.....	55
2.6.2 Revolución Cultural.....	57
Capítulo III: Noviembre de 1971: El Primer Año.....	62
3.1 Una Asombrosa Reunión.....	64
3.1.1 Manos a la Obra.....	68
3.1.2 Una Gran Tela.....	72
Capítulo IV: Otros Proyectos: Pintando el Camino a la Utopía.....	77
4.1 El Museo de la Solidaridad.....	78
4.2 Los Afiches Sindicalistas y Parlamentarios.....	83
4.3 Las Pinturas de Rapa Nui.....	87
4.3.1 El Pan Nuestro de los Afuerinos.....	88
4.4 Con la Mano Extendida.....	90
Capítulo V: El Proceso de Restauración. El Rescate de una Memoria Olvidada.....	93
5.1 Un Mito que se Transforma en Realidad.....	94
5.2 Una Primera Ventana al Pasado.....	99

5.3 Una Cuestionada Capa Lechosa, la antesala de Matta.....	107
5.4 La Pérdida del Sector Izquierdo.....	114
5.5 La Reintegración de la Utopía	120
Conclusiones.....	147
Anexos.....	151
Bibliografía.....	162
Libros y textos.....	162
Otros textos.....	163
Publicaciones Periódísticas.....	163
Material de Internet.....	164
Material audiovisual.....	165
Entrevistas y Fuentes Consultadas.....	165
Otras fuentes.....	165

*Muchacho chileno, fulgor de la nueva brigada, las calles del pueblo
despiertan con tu claridad.*

*Tu brocha es el canto, que pinta el azul del cielo, que llena la patria
de luz, amor y fraternidad.*

*Joven camarada, que construyes tu esperanza, alumbras los muros
con rojo grito de libertad.*

*Tu camino esconde, noche y dolor, ansia y valor, tendido allí quedaste,
de polvo y sangre, creció la flor que tu dejaste, escribiendo el aire,
camarada ¡adelante!.*

Víctor Jara, 1970.

INTRODUCCION

Uno de los procesos históricos más importantes ocurridos en nuestro país en las últimas décadas, lo constituye el Golpe de Estado de 1973. Existen muchas páginas de prensa que relatan hechos y circunstancias que rodearon a esta especial fecha histórica, en donde quienes vivieron esos años cuentan, la mayoría de las veces a manera trágica, cómo estos hechos cambiaron para siempre la cara de nuestro país. A pesar de la incesante labor de la prensa por denunciar, relatar y contribuir al esclarecimiento de estas situaciones y dejar testimonios sobre nuestra historia, aún quedan aspectos de ésta sin conocer. Sobre este punto, una profunda investigación periodística, revela un hecho en particular que nos habla sobre un proceso vivenciado a comienzos de la década de los 70, que representa a todo un país, que años más tarde sufrió la persecución, el asesinato y la desaparición de muchos de sus compatriotas. Este hecho en particular, nos habla sobre un sueño que fue roto por la mano militar, un sueño que nos representó en algún momento como pueblo y que indolentemente, fue extinguido de aquella pared en donde fuera plasmado. Un sueño que hoy vuelve a vivir y que en ésta investigación periodística, queda develada su fabulosa historia.

A finales de 1971, se conmemoraba el primer año de un gobierno de corte socialista, elegido libremente por el voto ciudadano. El gobierno de la Unidad Popular (*UP*), como fue conocido; estaba encabezado por el carismático médico Salvador Allende Gossens, un personaje que quiso hacer del país un paraíso socialista. Dentro de la efervescencia política y social que se vivía en la nación por aquellos años, existía la idea de manifestarla por medio de diferentes formas, entre ellas el arte y las expresiones similares ocuparían un sitio de suma importancia.

Importante fue el aporte de muchos intelectuales ligados al arte, que hicieron de esta conmemoración, un acto público de júbilo y victoria. Muchos de ellos, ligados ideológica o políticamente a la izquierda, encontraron aquí un medio para expresar sus inquietudes, en un mundo convulsionado por la violencia. Ejemplo de esto fue la guerra de Vietnam, en el medio oeste asiático, el conocimiento de los horrores cometidos durante la Segunda Guerra Mundial en los campos de concentración nazi, que sumados a la continua paranoia por el repentino estallido de una guerra termonuclear, entre oriente y occidente, la Guerra Fría, hicieron de la situación mundial un escenario propicio para el desarrollo de nuevas utopías.

Si bien es cierto, Chile comenzaba una nueva década de la mano de ideas frescas e innovadoras, no es menos cierto que los errores estuvieron a la orden del día. Entre ellos, una

mal llevada *Reforma Agraria*, herencia del gobierno anterior (*Frei Montalva, 1961-1970*), sumiría al país en convulsiones, desórdenes y protestas generalizadas, que fueron la tónica casi desde el mismo momento en que Allende asume su mandato.

Teniendo estos antecedentes en cuenta y considerando el importante tema de la lucha de clases, encabezada por dos grandes frentes, es lógico considerar estas fechas como sinónimo de conflictos sociales importantes. En las zonas rurales el campesinado desesperado por deshacerse de su herencia latifundista, y a la vez los terratenientes, dueños ancestrales de la tierra, libraban una dura batalla para no ser olvidados por el tren de la revolución, los unos, y despojados de sus bienes los otros.

Por otro lado, se libraba una lucha intelectual y sindicalista encabezada en los centros urbanos, sobre todo en la capital, en donde los obreros, la enorme masa productiva del país alzaba la voz y los puños en pro de una contienda por los derechos laborales, las mejoras salariales y un mejor trato por parte del empresariado, sus antagonistas jurados.

Dentro de esta convulsionada realidad social, el gobierno impulsa una gran reforma, haciendo del arte una extendida bandera de lucha y presentación hacia el exterior. Importante fue el proyecto denominado “la medida de los 40”¹, que pretendía plantear en la realidad del país un precedente social y económico, pero también artístico, en el cual la ciudadanía tendría una destacada participación.

Fueron muchos los interesados en participar de esta apertura hacia lo cultural que posibilitó la llegada del gobierno de la UP. Destacados pintores extranjeros vinieron una y otra vez a nuestro país, dando conferencias y realizando exposiciones de sus obras para motivar a las masas a una verdadera participación cultural. Recordado es el caso del pintor Oswaldo Guayasamín², que en diversas oportunidades visitó Chile.

Pero tal vez, uno de los procesos más interesantes en torno a la expresión cultural y artística provino de nuestra propia tierra. Jóvenes motivados por una visión de futuro, por un paradigma en el cual se unían obreros y profesionales, campesinos y mineros, pescadores y profesores, políticos y jóvenes, una visión llena de colores y formas cuyas consignas resuenan como fantasmas en nuestra memoria colectiva. El llamado arte brigadista, y en consecuencia el mural callejero, fue una expresión nacida al son del bullicio de las masas y de las ciudades. Una

¹ Ambicioso proyecto de la UP, para fortalecer su accionar en educación, salud, vivienda y cultura. Sobre esto último, el gobierno basó su accionar en artistas como Neruda, Antúnez y Matta. Entre los proyectos, se encontraba la organización de un Congreso Internacional de la Cultura en Chile y la creación de un Museo de Arte.

² Pintor ecuatoriano, admirador de El Greco y Goya. En su obra se une el interés por lo popular y lo indígena. Durante la el gobierno de la UP, visita nuestro país. Mayor información en: “*Biografías de Personajes y sus Obras*”. Ed. 2004. Tomo III. pág 202.

experiencia única en nuestro país, que llenó de conceptos y figuras representativas una época de nuestra historia.

Originalmente ligadas a la izquierda política, las diferentes brigadas encargadas de la multiplicación de estas obras callejeras han sido objeto de escasos estudios y difusión mediática, perdiéndose su imaginario en la historia de los años posteriores al Golpe de Estado. Más tarde, con el acercamiento de la democracia, estos colectivos intentaron reorganizar su accionar, pero su intento se transfiguró, por efecto de influencias de otra índole, convirtiéndolos en añejos representantes de un pasado para muchos lejano. Penoso es lo ocurrido con sus numerosas intervenciones callejeras, que luego del quiebre democrático, fueron simplemente borradas y aniquiladas; más aún, tachadas del subconsciente colectivo de nuestro país. Perseguidos por sus vinculaciones políticas, los brigadistas, en su mayoría jóvenes liceanos, fueron exiliados, principalmente a Europa, en donde continuaron su labor callejera, esta vez denunciando el atropello de los derechos fundamentales y lanzando un S.O.S. a las comunidades internacionales, que miraban con expectantes ojos lo que acontecía en este lejano país.

En este contexto de obras murales en la vía pública, de consignas partidistas a la vuelta de la esquina, de jóvenes que pintaban sus sueños hasta el cielo, se lleva a cabo una de las más desconocidas obras, de uno de los más importantes artistas del mundo que llega a Chile, para empaparse de este ambiente, del trabajo en equipo y de llevar el arte a la gente común.

En noviembre de 1971, llega a nuestro país proveniente desde Italia uno de los más reconocidos artistas plásticos del momento. Exponente clave dentro de la tendencia denominada surrealismo, este chileno exiliado por propia voluntad en la década de los 30', se hace presente en esta celebración del primer año socialista. Invitado por el presidente Allende, Roberto Matta Echaurren, se confabula con una importante y conocida brigada muralista, la Brigada Ramona Parra (BRP), para plasmar en los muros de una emblemática comuna un trabajo que significaría la victoria de un pueblo en contra de la adversidad, un gol de los trabajadores y los obreros en contra de la injusticia. Un mural que llegaría a significar la unión del pueblo para construir un futuro más esperanzador.

Matta, al tener esta visión quiso plasmarla en la calle, para que la gente pudiera comprender las diferentes realidades que bombardeaban al mundo durante esos años. La importancia que cobraba para la inmensa mayoría de chilenos el sentirse parte de un proceso histórico en el cual los futuros de todos serían conducidos por una mano socialista, hacía al Chile de Allende caldo de cultivo para el interés de muchos intelectuales, pensadores y artistas, que como Roberto Matta, deseaban contribuir con su cuota al registro de esta gran coyuntura

histórica. Esta obra de gran envergadura se convertiría en una historia oculta del Chile de la UP, de maltrato y desaparición, en un relato oscuro de los años de Dictadura, pero también en un sobreviviente que hoy nos enseña sus colores vívidos y sus formas surrealistas.

“El Primer Gol del Pueblo Chileno”, título original del mural pintado por R. Matta y la B.R.P, en 1971, al interior de la Ilustre Municipalidad de La Granja, es el reflejo de un pasado que intentaron asesinar, la imagen de una realidad oculta tras los años de dictadura, es la reseña de un gol que intentaron anular, pero que en definitiva se logró realizar, y de manera gloriosa.

De la mano del arte muralista de los 70' y de los jóvenes brigadistas que marcaron la época del gobierno derrocado, un artista, un surrealista, nos dibujó con nuestros defectos y virtudes, nos caricaturizó en una enorme página de comics de cemento, nos hizo sentir que esto era nuestro y nos dio la posibilidad de anotar el más grande gol de la historia, una anotación que ni el tiempo ni la mano del general pudo borrar, pese a todos los esfuerzos para conseguirlo.

La restauración, llevada a cabo en el muro al interior de los terrenos municipales, es la prueba más fehaciente del rescate de nuestro pasado y de la continua evolución y recuperación de nuestra memoria colectiva. Nos habla de un proceso gestado en una época particular y coyuntural de un suceso reciente de nuestro país, que se vuelve a retomar. Es el registro de un gol que se constituye como un documento único de nuestro país. No existe ningún otro documento gráfico o plástico que dé cuenta del proceso vivido durante estos convulsionados años, y para el periodismo nacional, ésta se constituye como una oportunidad única de registrar la historia reciente de nuestro país de una manera nunca antes vista.

CAPÍTULO I

LA HISTORIA DE UN GOL

1.1 La idea de Roberto

Con olor a pino de empanadas y sabor a vino tinto, la tarde del domingo 28 de Noviembre de 1971, se inauguraba el mural *“El Primer Gol del Pueblo Chileno”*, una obra pictórica de gran tamaño pintada al interior de la Ilustre Municipalidad de La Granja, por Roberto Matta y parte de la Brigada Ramona Parra. La obra, gestada durante dos semanas, fue realizada coronando la piscina municipal³, construcción de características semi-olímpicas, única en la Región Metropolitana hasta esa fecha, existente desde principio de la década de los 60’.

Autoridades, como el Ministro de Obras Públicas de la Unidad Popular, Pascual Barraza, ex alcalde de La Granja en tres oportunidades (1961-1969), Pedro Cabezas, alcalde en la época (1970-11 de septiembre de 1973), artistas, dirigentes sociales, pobladores y algunos medios de prensa, presenciaron el acontecimiento que ponía fin a una larga gestión realizada por Matta, en la que se propuso establecer, en una de las comunas de la periferia de Santiago, un punto de reunión, contemplación y meditación artística, alejado de los tradicionales centros culturales de la ciudad. Una tendencia que por esos años cobraba gran significancia, al cumplirse poco más de un año en el poder de la izquierda chilena, encabezada por el médico Salvador Allende Gossens.

El muro, una construcción de hormigón armado, levantado especialmente para la obra, forma parte de la idea gestada por Matta. El artista desde hace varios años mantenía la inquietud de realizar en nuestro país una obra de estas características. De un formato enorme, la más amplia conocida del artista en Sudamérica, el mural relata, a manera de comics, un partido de fútbol, en donde seres de ambiguas formas patean una pelota, la cual es conducida a la portería contraria para anotar *“el primer gol”*. En un primer análisis, se puede inferir que se trata del primer gol de la izquierda a la derecha, el primer gol de la clase obrera/trabajadora, a la clase política/terrateniente, que hasta el gobierno anterior regía el país.

En palabras del propio Roberto Matta, este muro significaba la manera en que la gente se daba *“de una vez la mano, para pavimentar mejor el camino al socialismo”*⁴.

³ Fue construida en 1962, por el ex alcalde Pascual Barraza. Única piscina pública en la época, de características semi olímpicas. Funciona hasta 2004, cerrándose definitivamente.

⁴ Diario *“El Siglo”*. Santiago, 29 de noviembre de 1971.

Según consta en los medios de prensa asistentes al evento, entre ellos diario *El Siglo*, publicación de antigua data en nuestro país, de inclinación izquierdista, la obra fue realizada en conjunto a una quincena de jóvenes pertenecientes a uno de los movimientos sociales y culturales de mayor importancia en la escena popular del Chile de los 70', responsables en parte de la exitosa campaña promocional de la UP, y de la consecuente llegada de Allende al poder, la Brigada Ramona Parra.

El muro, de 25 mts de largo y 4,5 mts de alto, fue ejecutado según las directrices aportadas por Matta. Los constructores, entre los que destacan ingenieros calculistas, arquitectos y personal municipal, siguieron las instrucciones dadas por el pintor, quien poseía el título de arquitecto, otorgado en la U. Católica de Chile, a finales de 1935, con lo cual se confirma que fue él mismo quien aportó los planos y el diseño para la obra de infraestructura.

La construcción del muro, hecha según los expertos en forma artesanal, demoró alrededor de seis meses, comenzando durante el primer semestre de 1971. Al estar lejos de la vía pública y coronando la piscina municipal, gestionada y construida por el anterior alcalde, Pascual Barraza, en 1962, presentaba el marco perfecto para la idea del artista: una obra de arte expuesta naturalmente, en un espacio recreativo de uso público, para que el que quisiera apreciarla, lo hiciera sin pagar por ello. Una idea que por aquellos días cobraba bastante fuerza.

Era habitual ver a compañías de jóvenes realizando intervenciones callejeras, murales colectivos que hicieron florecer el llamado arte brigadista, siempre ligado al componente político de los partidos de izquierda, un concepto que albergaban muchos de los artistas que visitaban nuestro país; conceptos que Matta también poseía.

A juicio del historiador y biógrafo personal de Roberto Matta, Ernesto Gallardo Navarro, una de las principales razones por las que el artista visita y se decide a realizar un trabajo de estas características en nuestro país, es justamente "*su afinidad con las políticas propiciadas por la izquierda chilena*", especialmente por el socialismo que imperaba en esos años.

1.2 La Granja de la UP

Tras las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970, en las cuales Salvador Allende Gossens obtuvo el 36,30% de los sufragios, de un universo de 3.5000.000 votantes, derrotando a sus adversarios, el ex Presidente de la República y candidato independiente, Jorge Alessandri Rodríguez, (1.031.000 votos-34,98%) y al abogado y ex Embajador DC, Rodomiro Tomic

Romero (821.000 votos-27.84%)⁵; hacía que la atención del mundo se hincara en nuestro país, tendencia que fue compartida por diferentes círculos, entre ellos el mundo del arte.

Ciertamente, el gobierno encabezado por el Presidente Allende estaba en una campaña para extender la influencia de las artes y la cultura, en especial a los sectores más desposeídos. La periferia, situada fuera del cinturón urbano de Américo Vespucio, estaba compuesta básicamente por una fuerza de trabajo no calificada. Obreros, campesinos, temporeros y proletariado, era el componente básico de estos asentamientos urbanos, que como La Granja, presentaban el escenario ideal para aplicar esta nueva política cultural gubernamental.

Con un gobierno territorial comunista, con cinco regidores, de los cuales tres eran del PC, incluido el alcalde Cabezas, hacía que esta comuna vistiese un color político innegable⁶. En una época en que la mayoría de las comunas y asentamientos capitalinos eran de índole agrícola, La Granja, era una comuna mucho más rural que urbana. Su población carecía de la agudeza suficiente como para expresarse en los términos complejos que los artistas, acostumbrados a las galerías y museos, solían dar por sentados. El arte, sobre todo la pintura moderna o vanguardista, para el obrero y el campesino, cuya principal preocupación es ganarse el pan de cada día, más que la expresión de los sentidos o la psiquis humana, se le presentaba como una confusa maraña de monos y rayas sin sentido, salidas de la mente de algún loco. Esta idea aún persiste entre la gran mayoría de los chilenos, el arte sigue siendo terreno de unos pocos privilegiados. En La Granja de los 70', este concepto, era por sobre todo desconocido.

Una comuna de mucho más terreno del que posee en la actualidad, San Ramón, La Pintana y La Granja⁷, hacía que las preocupaciones fuesen otras, y los sentimientos estaban volcados a mejorar la supervivencia diaria. Tomas de terrenos cotidianas y a veces violentas, enfrentamientos con la policía y una sensación de aislamiento del resto de la ciudad, producto de los extensos terrenos sin habitar, era la vida social que caracterizaba a la mayoría de las comunas del lado sur de Santiago a comienzos de 1970.

Por otro lado, interesante es la vida pública gestada en esos años, alrededor de la figura paternal ejercida por la gestión municipal. Centro cívico desde sus albores, el paradero 25 de

⁵ Frías Valenzuela, Francisco. "Historia de Chile". Editorial Nacimiento. 3ª Ed. 1975. Tomo IV, pág. 455-457.

⁶ Hasta 1973, el sistema de gobiernos territoriales (municipalidad), funcionaba de manera similar a como lo hace hoy. El Alcalde oficializaba y dirigía el gobierno territorial. Los Regidores (concejales), velaban por el cumplimiento de proyectos, metas y obras que apuntaran al bienestar común. El número de Regidores era variable, según la comuna y la importancia de ésta. Tanto regidores como alcaldes, no eran remunerados, salvo los ediles de las tres comunas (provincias) más importantes administrativamente del país: Santiago, Valparaíso y Concepción.

⁷ Nuevas comunas surgen de la desfragmentación de otras, en un fenómeno producido por la necesidad de una nueva administración. En el sur de la capital, surge El Bosque, con terrenos cedidos de San Bernardo y La Cisterna. Por otro lado, La Granja en 1993, es subdividida para formar las comunas de La Pintana y San Ramón.

Santa Rosa albergaba la edificación edilicia desde principios del siglo XX. Desfiles patrios, fiestas religiosas y una arraigada tradición comunal, caracterizaban a La Granja de los tiempos de la UP. Imágenes pasadas que vuelven a la memoria colectiva al charlar con aquellos que aún sobreviven al paso de los años.

Interesante es la visión que nos entrega el ex Alcalde Pedro Cabezas, al recordar cómo era la comuna en la época en que la visitó Roberto Matta.

“Antes era sólo campo, chacras y parcelas. Más tarde, recién en 1972, se pavimentó Vespucio, hasta ese momento no existía como avenida, eso era sólo tierra. Incluso, el canal que había, (Av. Santa Rosa) que era histórico, recién se canalizó después de los años 90’. Entre los paraderos 22 y 25 de Santa Rosa, se encontraba el centro cívico de la comuna por aquellos años. Para Fiestas Patrias, las fondas se hacían aquí, atrás del Municipio, donde estaba el Matadero, incluso había una cancha de fútbol ahí”⁸.

Claramente, la comuna ha cambiado mucho en los últimos 30 años. De la mano de la Concertación, su actual Alcalde, el DC Claudio Arriagada Macaya, ha sabido canalizar el crecimiento económico del país y de su sector, en un significativo mejoramiento de las condiciones de vida de los más de 130 mil habitantes.

La Granja ha dejado de ser rural para dar paso a una acelerada urbanización que ha dado sus frutos en una mayor escolarización de la población infantil, traducida en un creciente número de técnicos y profesionales que salen de la comuna y se incorporan a la fuerza laboral nacional. La gestión municipal ha jugado un rol fundamental, con políticas que ayudan desde la niñez, al interés de temas de superación personal. Dentro de esta lógica, el arte y sobre todo la cultura, juegan un rol principal.

El mismo planeamiento surgió dentro de la mente de Roberto Matta, el cual materializó en 1971, justamente en La Granja, durante el primer aniversario del gobierno socialista.

1.3 La Llegada del Maestro y el Primer Paso de su Plan

Uno de los primeros acercamientos del artista a nuestro país, con la finalidad de realizar una obra con el concepto social, es durante el gobierno del Presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970). Durante la visita, que se extendió por espacio de un día, Matta planteó la inquietud de realizar este trabajo.

⁸ Entrevista del autor con Pedro Cabezas, ex Alcalde de La Granja. Octubre de 2005.

Como antecedente previo, hay que considerar que el pintor, motivado por una inquietud mayor, que englobaba a muchos exponentes del arte, que promocionaban una campaña artística desde varios años, Matta llega a Chile para abogar por la apertura de las relaciones diplomáticas con Cuba, país icono del socialismo en Latinoamérica, que desde comienzos de la Revolución, encabezada por Fidel Castro Ruz y por el después acecinado Ernesto “Che” Guevara, se transformaría en una preocupación constante para el maestro surrealista.

Dentro de este contexto de “apadrinamiento” de la figura cubana, desde el arte, Matta y otros artistas habían comenzado, desde mediados de los 60’, una verdadera campaña de apoyo al gobierno cubano, en contra de la influencia proveniente de la Casa Blanca, que mantiene hasta hoy a la isla en un permanente bloqueo económico.

“Una vez fui a Chile por veinticuatro horas para hablar con Freí (...) Nosotros habíamos arreglado que cada uno fuera a su país de origen a pedir la apertura de las relaciones con Cuba (...) Cortázar iba a ir a Buenos Aires y yo iría a Chile. Se pretendía pedir las relaciones culturales, era una cuestión cultural, se trataba de darle a La Habana una suerte de prestigio cultural, para protegerla de las provocaciones de parte del imperio. Como uno iba por muy poco tiempo, la idea era obtener la cosa rápido, era como una especie de guerrilla. En el caso mío, la gestión más o menos funcionó. Yo no sé si los otros fueron o no (...) eso fue en el sesenta y siete. Yo estuve veinticuatro horas en un avión, veinticuatro horas en Chile, y finalmente veinticuatro horas de vuelta a Italia. En esas veinticuatro horas, organizamos una enorme cantidad de cosas: reunión con los estudiantes, cita al día siguiente con el Ministro de Relaciones Exteriores, cita con el Presidente de la República, después con el Secretario del Partido Comunista, luego con los estudiantes de arte y después al avión. Todo eso fue hecho”⁹.

Hay que entender que la mayoría de los artistas del período, incluidos los surrealistas, tenían una opinión muy particular en lo referido a la influencia norteamericana en países en donde se mantenían procesos de desarrollo, alejados de lo comúnmente conocido como capitalismo. La influencia de EEUU, no es bien mirada por estos movimientos intelectuales, y como lo explica Matta en múltiples ocasiones, la influencia estadounidense se hace notar de manera solapada en gran cantidad de aspectos, que no hacen más que “someter” y “humillar” a los demás países, que intentan mantener sus propias culturas y expresiones artísticas.

A juicio del pintor y arquitecto fallecido el 2002, Estados Unidos realiza una campaña de exportación cultural que depreda a las culturas propias, dominando así a las demás naciones. En

⁹ Carrasco Pirard, Eduardo. “Matta Conversaciones”. Ediciones Chile América, Santiago. 1ª Ed. 1987. pág. 213.

este sentido, Matta planeaba una utópica solución. Como veía las cosas, Latinoamérica debería formar *“una especie de liga o sindicato latinoamericano que esté atento al consumo de la cultura norteamericana (...) porque no es posible que aceptemos que nos manden cualquier cosa”*¹⁰.

Este planteamiento nos da una idea general sobre la real dimensión de las discusiones y reflexiones que se daban en el mundo del arte, sobre todo en los círculos surrealistas, en torno a la influyente presencia norteamericana, que ha hecho de Cuba su chivo expiatorio. Dentro de este contexto, Chile no estaba al margen de la discusión y Matta sentía la necesidad de plantear estas inquietudes de una manera lúdica y concreta.

Luego de esta visita relámpago, hecha por el pintor en 1967 al gobierno de Frei Montalva, éste vuelve al año siguiente y tras algunas gestiones con la directiva del partido comunista, realiza el primer contacto para materializar un proyecto que tenía como último fin exaltar la voz popular, a la gente común, retratar a un pueblo desde el ojo de un artista universal. Así es como en 1968, hace contacto con el Alcalde comunista Pascual Barraza, quien desde 1961 y por tercera vez consecutiva, llevaba la dirección de la comuna de La Granja, una comunidad eminentemente obrera y rural.

El proyecto es presentado y la autoridad comunal manifiesta su adhesión, pero explicando al artista la inexistente capacidad para costear la construcción del macizo de hormigón que la obra requiere como soporte para su elaboración. El pintor responde enviándole una carta a Freí, solicitando los recursos necesarios para la construcción de este. La misiva no obtuvo respuesta. De todas formas, la administración comunista de La Granja, consigue los recursos y tres años más tarde se construye el ansiado muro.

Sobre la base de estos antecedentes históricos, sabemos que Matta vuelve a visitar nuestro país en 1970, el sexto viaje realizado por el artista, desde que su partida en 1935. Esta vez, el surrealista plantea de manera concreta la necesidad de realizar una obra en la periferia de Santiago, en una comuna obrera, La Granja, como una manera de aprobar el nuevo gobierno popular socialista que captaba la atención de todo el globo.

Matta vuelve a nuestro país como invitado especial al cambio de mando presidencial, realizado a finales de octubre de 1970, tras la aprobación del Congreso Nacional en pleno, el 24 del mismo mes. Ya ratificado el médico de 62 años como el nuevo Presidente de la República, Matta inicia sus conversaciones con las autoridades políticas. Una de las primeras fórmulas que el maestro plástico explotó para realizar su obra, fue dirigirse a la directiva del PC y retomar sus diálogos con el Alcalde Barraza, quien había manifestado su aprobación al proyecto del muro,

¹⁰ Ibíd. pág. 142.

para lo cual su administración habían conseguido algunos dineros, con lo que se pudo, durante el primer semestre de 1971, materializar la construcción del macizo de 25 mts.

No hay lucidez, por parte de las fuentes entrevistadas, que permita dilucidar cuál fue el mes en que se da inicio a la construcción de la estructura. Sabemos en cambio, que para noviembre de 1971, el muro llevaba cuatro meses terminado y su construcción se gestó en cerca de seis. Según estos datos, dicha construcción se inició a finales de enero de 1971, cuando ya el nuevo Alcalde es el comunista Pedro Cabezas, quien asume en noviembre de 1970.

Según explica Cabezas, en diciembre de 1973 exiliado en Alemania, en la construcción del muro participó personal municipal: ingenieros, arquitectos y mano de obra que en esa época pertenecía a su gestión. El ex alcalde, recuerda la reacción de funcionarios y personal municipal. Según indica, la construcción de este muro de forma tan extraña, *“fue tomada de buena manera. La reacción de los funcionarios fue mayoritariamente favorable, pero la gente que no conocía el problema, hacía bromas, a propósito del asunto de Cuba, diciendo que hacíamos el paredón. Después, cuando se realizó la pintura y se terminó la obra, cambiaron las opiniones”*¹¹.

Concretamente, siete obreros fueron los responsables directos de la construcción de la estructura, que más tarde albergó la obra de Matta. Lamentablemente algunos han muerto, producto de la edad y otros, cuyo paradero fue olvidado, se han perdido en la memoria de quienes relatan esta historia.

Daniel Fernández, Director de Obras de la municipalidad de La Granja, durante la administración comunista y responsable directo de la cuadrilla de trabajo, recuerda la admiración que despertó en los que escuchaban a Matta, al comentarles éste, una tarde sobre su proyecto. *“Bonito, muy bonito”*, dijo el pintor mientras miraba el paisaje, en esa época compuesto por el Casino Municipal (*en actual funcionamiento*), el edificio de las bodegas, (*actual Corporación Cultural y oficina de Registro Civil*), y la piscina, cerrada en 2004. La idea era coronar el complejo administrativo, ideado para el libre acceso de público con la obra pictórica, que meses más tarde se trazaría en el concreto.

Al iniciarse los trabajos de socavado del terreno, cavidad en la cual se ubicarían los cimientos del muro, el profesional municipal dice haberse encontrado con más de alguna sorpresa. Experimentado en temas de edificación de diversas instalaciones, responsable además del equipo ejecutor y de la construcción de la piscina municipal (1961-62) y del complejo de oficinas adyacente, Fernández recuerda que:

¹¹ Entrevista del autor con Pedro Cabezas, ex Alcalde de La Granja. Octubre de 2005.

“Cuando se estudió el terreno en donde se construyó el muro, nos encontramos con que éste contenía mucha tierra blanda. No era un terreno firme, de gravilla, así que don Francisco Ehijo, decidió que el muro sería construido con zapata, que es un ensanchamiento del muro para garantizar su estabilidad. La zapata, que se sumó al espesor total del muro, es de más o menos 15 cm, que sumados a los más de 40 cm de grosor del muro, hacen unos 55 o 57 cm totales, en la parte inferior de la construcción, los cuales se encuentran bajo tierra. Esta zapata es la base del muro (...) Este muro tiene 1,20 mts bajo tierra, más de 70 cm extra de lo que está descubierto y 2,80 mts hacia arriba. Todo hormigón armado en una proporción de 3 x 1. Está carcomido, pero no por los años, sino por que lo golpearon con algo pesado.”¹²

Esta afirmación, explica en parte la extraña forma en declive que posee la estructura. Con un largo de 25 mts y una altura cercana a los cinco, resulta muy particular para los ojos no entrenados, descubrir el porqué de la estabilidad del macizo, siendo que éste además, posee una inclinación que llega a los cinco grados. Ocurrente idea, su inclinación protegería la pintura de los abrasadores rayos solares, durante los meses de mayor temperatura, y en invierno del agua, que escurriría sin mellar mayormente la obra.

Además, el muro fue pensado para emular la figura de un enorme arco de fútbol. Así, teniendo como base esta inmensa portería, sería propicio pintar en ella la gran epopeya popular que el artista tenía en mente; una idea que como veremos más adelante, venía masticando desde casi una década, cuando conoció la realidad del comunismo italiano¹³.

La construcción avanzaba considerablemente. Matta hacía muchos meses que había regresado a Europa, pero el ánimo y el buen trabajo en equipo rendía sus frutos y el muro comenzaba a tomar forma. La edificación, a juicio de Cabezas *“fue difícil y ardua (...) se trataba de hormigón armado, el cual era muy complicado de trabajar”*¹⁴.

Su método de construcción, rudimentario y alejado de las técnicas de edificación actuales, consistió en armazones de madera; simples tabloncillos que apilados en forma de cajón fueron dando la forma a la enorme estructura. Aún hoy, después de 36 años de historia, su superficie, tosca y áspera, muestra las líneas y hendiduras dejadas por las tablas, al momento de la solidificación del cemento. Como explica el ex alcalde de la UP, fue todo un desafío para los constructores materializar un muro como ese.

¹² Entrevista del autor con Daniel Fernández, ex Dir. Depto. Obras Municipalidad de La Granja. Octubre de 2005.

¹³ Ver Capítulo 2.6 *“Matta y la Utopía Socialista”*, pág. 54.

¹⁴ Entrevista del autor con Pedro Cabezas, ex Alcalde de La Granja. Octubre de 2005.

Fue un desafío también en lo económico. Si bien es cierto, la administración de Cabezas había conseguido los dineros para concretar el pedido de Matta, para el pobre municipio granjino, resultaba un gasto extremadamente excesivo. *“En esa época se hacían esfuerzos gigantescos para poder hacer todo esto, no era fácil, no contábamos con los recursos que existen hoy”*¹⁵. Según explica el ex alcalde, existía durante esa época una efervescencia y un *“soñar despierto”*, puesto que se estaba viviendo la utopía que había prometido Allende y los partidos de izquierda. Era una situación nunca antes vista en la historia de Chile y en ese sentido, se pretendían hacer muchas cosas. Se planificó y proyectó la construcción de gran cantidad de centros, plazas, lugares afines al esparcimiento y para la administración comunal, pero faltaba el dinero.

*“Se iba a ser de todo (...) Se quería construir un hospital para La Granja, se quería hacer la Casa de la Cultura de La Granja, pero resulta que en una comuna que conjugaba a tres, era muy difícil hacer algo así. No había dinero disponible, seguramente teníamos la tercera o la cuarta parte del presupuesto que tiene cualquier municipio de hoy (...) Era muy difícil invertir en obras de gran envergadura por aquellos años. No existía el Fondo Común municipal, como en la actualidad”*¹⁶.

Llama la atención que no existan registros oficiales sobre la construcción del macizo. En la documentación edilicia no se conoce el paradero de los planos de la edificación, tampoco su costo de inversión, ni documentos oficiales sobre la obra plasmada con posterioridad en el; nada hay sobre su inauguración, el 28 de noviembre de 1971, salvo, las notas que sobreviven, rescatadas en las pocas publicaciones periodísticas que cubrieron el evento.

Según las fuentes consultadas, entre ellas Francisco Ehijo, Ingeniero Calculista, perteneciente a la administración granjina de la época, responsable de la ejecución de los planos del muro, esta clase de datos, como planos de obras y construcciones, proyectos urbanos o privados y demás documentos en general, debían ser aprobados en Sesión Municipal, con lo cual quedaban registrados y archivados, pero como él mismo sentencia: *“con las cosas que han pasado, mucho de esto se perdió”*.

Ehijo, se refiere a un gran siniestro, que un año después del Golpe de Estado azotó a los terrenos en donde funcionaba provisoriamente la I. Municipalidad de La Granja. La administración municipal, había decidido trasladar algunos de sus departamentos a terrenos cercanos, debido a los trabajos de ampliación, llevados a cabo en el paradero 25 de San Rosa,

¹⁵ Entrevista del autor con Pedro Cabezas, ex Alcalde de La Granja. Octubre de 2005.

¹⁶ *Ibíd.*

lugar en donde en la actualidad funciona todo el aparato municipal, y en donde además, se encuentra el muro de Matta.

Este lugar provisorio, el ex Parque La Bandera¹⁷, es donde hoy funciona el Hospital Padre Hurtado de la comuna de San Ramón, en el paradero 28 de Santa Rosa. Finalizados los trabajos de ampliación, la gestión municipal, a comienzos de 1973, decide volver a la intersección de las avenidas Américo Vespucio y Santa Rosa con la mayoría de los departamentos, dejando curiosamente por más tiempo, la bodega municipal y la Casa de la Cultura, oficinas que fueron arrasadas por las llamas en 1974, perdiéndose así la totalidad de la documentación municipal, incluida la referente a la obra de mural.

El Ingeniero Calculista, se refiere así a la pérdida de la valiosa documentación:

“Tal vez, si se pudieran recuperar las actas y documentos de la época, en donde se dejó constancia de la construcción de este muro, pudiéramos saber muchos más detalles. Lamentablemente, estos se perdieron en el incendio del año 74’, en donde se quemó la Casa Patronal, en la cual funcionaba la municipalidad. Esto, funcionaba en los terrenos que ahora pertenecen al hospital Padre Hurtado, en el paradero 28 de Santa Rosa”¹⁸.

Con la visión calmada que otorga el paso de los años, el ejecutor de los planos de Matta aventura una hipótesis: tal vez, el incendio no fue casual, y fue más bien una estrategia del Régimen por borrar parte del pasado comunista de la popular comuna.

Sobre la base de estos antecedentes, no es difícil suponer el casi total desconocimiento por parte de autoridades, tanto militares y civiles, que con los años administraron la comuna, y de la ciudadanía en general, de la valiosa obra artística que escondía el enorme muro, que años más tarde serviría de base para la construcción de la nueva bodega municipal.

Los trabajos de edificación de la estructura encargada por Matta a la municipalidad, fueron finalmente terminados en el mes de julio de 1971, luego de casi seis meses de faenas, con lo cual obreros, profesionales, funcionarios y el propio alcalde, aguardaron pacientemente que la promesa del maestro se cumpliera. Ésta se concreta a los pocos meses, cuando Matta vuelve a visitar nuestro país; esta vez, acompañado de su bella esposa, la italiana Germana Ferrari, la cual dará mucho que hablar entre los jóvenes brigadistas. El Pintor viene a concretar su idea, su mural, este verdadero gol de chilena, anotado en La Granja hace tantos años.

¹⁷ El ex Parque La Bandera, propiedad de la familia Claro Velasco, desde el siglo XIX, fue vendido de manera simbólica a La Granja en 300 escudos, para el funcionamiento provisorio del municipio, entre 1970 y 73. Luego, en los años 90’, es usado para la construcción del Hospital Padre Hurtado.

¹⁸ Entrevista del autor con Francisco Ehijo, Ingeniero Calculista, ex funcionario Municipal. Octubre de 2005.

CAPÍTULO II

EL LOCO MUNDO DE UN GENIO

Variados son los estímulos que a lo largo de los años moldean la personalidad de los individuos y por ende, forman lo que estos entregan hacia el exterior. En el caso de los artistas, estas influencias son fundamentales y configuran un universo de repertorios a los cuales pueden recurrir para representar todas las sensaciones que desean comunicar por medio de sus obras. Para Roberto Matta, esta influencia está marcada por diferentes aspectos, que configuraron su postura frente al mundo y a los hombres.

“El Primer Gol del Pueblo Chileno”, constituye el reflejo de estas variadas experiencias, que marcaron al artista en determinados periodos de su vida. En la obra, confluyen matices de su propia experiencia, reflejada por medio de extrañas formas, como una manera de comunicarnos sus sentimientos frente a diversas realidades, que como artista y hombre le atrajeron en cierto momento. Figuras humanoides, con las cuales intenta decirnos algo, por medio de sus posturas o sus actos ambiguos, acerca de la realidad que lo rodeaba en ese 1971. Aspectos de su niñez, su adolescencia, el contacto con las realidades del mundo, la guerra o los conflictos políticos de la Italia de los 60', son aspectos que Matta plasmó en aquel mural.

Este querer comunicar, es el motor fundamental dentro del trabajo pictórico de Roberto Matta, es el gatillador de sus diferentes temáticas y personajes totémicos, que a través de sus obras hablan sobre las coyunturas y paradigmas que fabricaron el mundo durante el siglo XX. Comunicar es uno de los principios básicos del arte y en ese sentido, Matta ha hecho su aporte.

En la extensa obra plástica del artista, plagada de formas, algunas muy reconocibles y otras mucho más abstractas, se evidencian diferentes pasos dentro de sí. Masticar, repasar y luego evidenciar diferentes realidades, a veces muy dolorosas, han transformado a Matta en un artista difícil de digerir y han hecho de su obra una materia en continuo cambio, en sus últimas etapas bastante alejada y evolucionada de su inicial surrealismo. Casi desconocida para las generaciones actuales, las diferentes temáticas planteadas por el chileno van desde el pop y el comics de los 60', pasando por el tema latinoamericano, el socialismo y la evolución cósmica, siempre en conjunto a las variantes y mecanismos relacionados al funcionamiento mental.

Distintos caminos que nos muestran varios periodos de creación, etapas que como el mismo artista recuerda en el texto escrito por Eduardo Carrasco Pirard, nos muestran la existencia de *“múltiples Mattas”*.

2.1 Arquitecto de una mente compleja

“La geometría y la matemática, nunca han estado ajenas al arte. Lo que pasa, es que muy pocas veces se les vincula, y lo que hace en ese sentido Matta es artistizar los elementos provenientes desde el mundo científico, y particularmente de la geometría (...) pero al mismo tiempo, existe una artistización del mundo cósmico o galáctico, ya no mirado desde el ojo científico, como lo haría un astrónomo, sino que planteando el cómo puedes tú transformar las señales y las coordenadas provenientes desde el espacio para llevarlas y traerlas a una dimensión artística (...) Ahí naturalmente todo es invención”¹⁹.

Esta es sólo una de las múltiples maneras en que se puede entender a un artista tan complejo y multifacético como lo fue Roberto Sebastián Matta Echaurren. Basado en su formación académica de arquitecto, aspecto que influencia de manera notable su obra gráfica, el fallecido artista, ejemplifica uno de los aspectos de mayor complejidad dentro del arte: el mundo interior de cada ser humano. Sobre esta plataforma mental, Matta fue descubriendo gradualmente su excepcional habilidad para ejemplificar, mediante formas y figuras, las diferentes contingencias y realidades que invaden al hombre moderno.

Ciertamente, el conocimiento de espacios matemáticos y universos arquitectónicos, complementa su obra desde sus inicios, llegando a ser un rasgo característico de su temática surrealista. La incorporación de cubos, círculos y puntos de fuga, refleja su gran preocupación por el entorno geométrico del hombre. Algo de estos antecedentes, pueden ser rastreados en su “vida anterior” o en el “*otro Matta*”, como se refiere a él mismo cuando habla de su pasado.

Hacia finales de 1935, Roberto Matta recibía su título de Arquitecto, egresado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, luego de seis años de estudios. Según el biógrafo y profesor en historia, Ernesto Gallardo Navarro, Matta ingresa a la Facultad de Arquitectura en 1929, luego de cursar un año de Bachillerato, en esa época requisito indispensable para acceder a la educación superior²⁰. Según éste, es ahí en donde descubre su real fascinación por el mundo del arte. Siendo universitario, sería uno de sus profesores el que instigaría su acercamiento al arte, sobretodo al surrealismo.

¹⁹ Entrevista del autor con Milan Ivelic, Dir. MNBA. Julio de 2006.

²⁰ Existen textos, biografías y catálogos sobre Roberto Matta, que apuntan que su viaje a Europa es hecho en 1933, tesis refutada por el profesor, historiador de arte Ernesto Gallardo Navarro, que afirma que dicho viaje es realizado en 1935. En su texto: “*Matta, Mito y Realidad*”, da fe de esto, al citar el Certificado de Egreso del artista, de la Facultad de Arquitectura de la U. Católica de Chile, fechado en 1935.

“Ya estando en la universidad, influenciado por su profesor Sergio Larraín García Moreno, se acerca a todo este movimiento, principalmente con libros y textos franceses. En ese momento, Matta, un arquitecto, trabajaba en decoración, en diseño, eran otros los parámetros que poseía (...) posteriormente, cuando se va a Europa, en el 35’, y comienza a participar en las exposiciones surrealistas del 37’, se hace definitivamente artista (...) ahí surge el artista, pero siempre marcado por su formación de arquitecto”²¹.

Una influencia notable, pero ciertamente no la única. Según datos aportados por el mismo historiador, en una investigación aún sin publicar: *“Matta, Mito y Realidad”*, Gallardo habla sobre el previo conocimiento de Roberto del mundo del surrealismo, por la lectura de diversas publicaciones, entre ellas el *Manifiesto Surrealista*²², texto escrito en 1924, por el líder del movimiento intelectual y posterior maestro de Matta en Europa, André Breton²³. Allí, el joven Matta se entera de las bases que rigen a este bullado movimiento artístico trasatlántico.

El *Manifiesto*, llega a manos de Roberto en 1925, por amistades de su etapa escolar, en el Colegio de los Sagrados Corazones de los Padres Franceses, establecimiento educacional capitalino en donde estudia desde 1918 a 1927, según consta en la mayoría de las biografías publicadas hasta la fecha sobre su persona.

Con este conocimiento a cuestas, Roberto aún no se entera sobre la serie de características específicas y fundamentales que conlleva ser un surrealista. No maneja ni las técnicas, ni el vocabulario adecuado; pero lo importante es comprender que durante su etapa escolar y universitaria, ya es diestro en ciertos conceptos y nociones de arte, que con el tiempo irán configurando su camino hasta conducirlo ante el mismo Breton. De hecho, Roberto no permanece indiferente ante esta nueva realidad. Se ha mostrado, sobre todo como una persona inquieta, hambrienta por conocer más de ciertas cosas, alguien astuto que sabe absorber lo que le interesa, venga desde Chile o Europa.

Otro antecedente fundamental y quizás uno de los de mayor importancia, que lo pone en directa relación con la pintura, es su ingreso al taller de dibujo, en la U. Católica, en donde participa ocasionalmente y en el cual se apasiona por retratar desnudos, sobre todo femeninos. De esta curiosa experiencia, el futuro arquitecto inventó reacondicionar las siluetas femeninas

²¹ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

²² Para conocer acerca del *Manifiesto Surrealista*, visitar la página web: www.katarsis.rottenass.com

²³ Escritor, pintor y pensador francés, líder indiscutido del movimiento intelectual surrealista. Mayor información en: *“Biografías de Personajes y sus Obras”*. Ed. 2004. Tomo I. pág 149.

dibujadas detalladamente en su croquis, para convertirlas en futuristas espacios habitacionales, con las más diversas formas.

De una pierna diseñaba un comedor, de un pecho lograba una habitación, con el abdomen conseguía una sala de estar. Esta excepcional forma de diseño arquitectónico, captó la atención de muchos de sus compañeros y profesores, entre ellos Nemesio Antúnez, ex Director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y al igual que Roberto, alumno de la Facultad de Arquitectura de la U. Católica, en la época en que Matta cursaba su quinto años de carrera. Antúnez, comenta en entrevista con el autor de *"Matta, Mito y Realidad"*, sobre el recuerdo de una exposición de pinturas y dibujos en la universidad, en la cual el bosquejo seleccionado de Matta, era un complejo habitacional diseñado a partir del cuerpo encogido de una joven mujer.

Antúnez, arquitecto desde 1941, hace memoria junto al historiador, el particular proyecto de título que Matta presentó como examen final. Se trataba de un extraño templo para las religiones del mundo, que evidencia su fascinación por ligar el arte y su carrera arquitectónica. A través de la silueta femenina, Matta diseñó la maqueta para la *"Liga de Las Religiones"*²⁴, un enorme complejo que albergaría a todos los credos, con sala de plenarios, habitaciones y oratorios, todo coronado por una enorme cúpula central.

Al analizar la obra gráfica de Roberto Matta, sobre todo, las creaciones anteriores a 1948, resulta evidente el uso de figuras geométricas, dispuestas atemporalmente sobre planos complejos. Son obras muy difíciles de asimilar, espesas, cuyos contenidos tienen que ver más con el cosmos y los universos abstractos, que con imágenes representativas, identificables en temáticas sociales. En esta temprana etapa, por cierto la más valorada comercialmente, el artista intenta representar su visión respecto de conceptos o sensaciones que invaden la mente del hombre. Para lograr un efecto de identificación, recurre a la geometría, presente en la totalidad de sus períodos, con la cual muestra parte del actual mundo, inundado de naturalezas inventadas.

Evidentemente, su mente arquitectónica juega un papel fundamental dentro de lo que intenta comunicar, formación que no lo abandonará en toda su carrera como artista. Sus conceptos, entre ellos la *Tercera Dimensión*, son una muletilla habitual, para representar su sensación, respecto del mundo que lo rodea.

En palabras de Gallardo: *"ésta, es una de sus constantes más importantes (...) la perspectiva aérea de la tercera dimensión, que plantea en sus obras, son parte de su formación de arquitecto; todos eso sobre las perspectivas, los cubos y los puntos de fuga, tiene que ver con*

²⁴ Para conocer más sobre *"La Liga de las Religiones"*, proyecto de título de R. Matta, consultar *"Matta, Mito y Realidad"*, de Ernesto Gallardo Navarro.

su anterior formación. Para reproducir esas cajas en perspectiva, él tenía que conocer la perspectiva que se realizaba en una planificación de arquitectura. Para lograr esos cubos, una de sus constantes, que se aprecia en la gran mayoría de sus obras, ya sea en formas regulares o irregulares, él debía tener estos conceptos muy claros; y uno de éstos, es el punto de fuga”²⁵.

Como un científico, que intenta mostrar una realidad oculta, Matta nos muestra distintas realidades, que al poseer formas geométricas, cobraban mayor sentido. Pero, al contrario de la ciencia, que evidencia la realidad por completo, Matta, oculta un aspecto de ella. En sus obras, sólo vemos cierta parte de ésta, un fragmento de la historia, reordenada en parámetros diferentes. Si el científico es objetivo, riguroso, Matta nace desde la subjetividad, se configura a través del caos. Lo que pasa frente a sus ojos y pensamiento, no es exactamente lo que hay. Más bien, esta realidad es modificada y vuelta a presentar de una manera distinta.

Para Milan Ivelic, Director del MNBA, es ahí en donde está el centro de la obra de Matta, en su invitación a reconfigurar la idea planteada desde los ojos de quien observa la obra:

“Eso es precisamente lo que provoca muchas veces la dificultad de comprender la obra de Matta (...) la gente tiende a creer que cuando un pintor muestra algo, está mostrando algo reconocible, pero lo que Matta muestra, no es lo que tú reconoces; para poder ver y reconocer, debes hacer también un esfuerzo de creatividad, para ingresar en su mundo (...) Por eso, siempre he pensado que el espectador es una especie de co-creador. Es decir, la persona desde Matta, tiene que buscar una lectura, que no tiene por que ser la lectura que hizo Matta del mundo, buscar una nueva, que le permita ingresar en la obra, inventar ciertas claves para poder decodificar una obra que de suyo, no es una obra fácil; al contrario, es muy compleja. Existen en su obra, muchos elementos que hay que entender y saber comprender para poder ofrecer alguna lectura posible en torno a ella”²⁶.

Muy compleja es la obra e ideas de este hombre, que en 1935, con el título de arquitecto bajo el brazo y algunas obras de arte de su padre bajo el otro, emprende rumbo a Europa, travesía que lo traería nuevamente a estas tierras, sólo en contadas y breves visitas.

2.2 La Transfiguración y la Muerte de Roberto

²⁵ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

²⁶ Entrevista del autor con Milan Ivelic, Dir. MNBA. Julio de 2006.

1935, es el inicio de un incierto viaje, que Roberto Matta acaba de comenzar por propia voluntad, una travesía que lo llevaría a lugares como Liverpool, en Gran Bretaña, a bordo de un buque mercante. Su primera parada en un mundo hasta ahora desconocido, lleno de costumbres que no maneja. Luego de una temporada en suelo inglés, toma nuevamente su maleta y emprende el viaje en búsqueda de sí mismo, llegando finalmente hasta el corazón de Europa, en donde conoce a quienes cambiarían su vida para siempre; con los años y la acumulación de experiencias, este chileno, y como él mismo se define, este “*ignorante*”, sorprendería tanto por sus ideas, que llegaría a ser llamado Maestro. No obstante, por ahora es sólo Roberto.

Ciertamente, su manejo de idiomas, sobre todo del francés, herencia de sus años con los padres franceses, jugó un punto a favor, muy importante durante su experiencia en Europa. Una de las primeras, ese mismo 1935, se da en razón de su profesión, con la cual consigue trabajo en el estudio del afamado diseñador suizo Le Corbusier²⁷, con el cual adquiere gran conocimiento y comienza, vinculándose con el mundo artístico e intelectual francés.

Roberto Matta poseía familiares en Europa, de hecho en muchos países existían miembros de su familia. Primos, tíos y abuelas, estaban principalmente en Francia y España, pero en Perú y México, también los había. Esto fue trascendental para el pintor, ya que facilitó su contacto con quienes formarían su carácter y su especial manera de presentarse ante la vida²⁸.

Justamente, en casa de una de sus tías, en Madrid, Roberto conoce a Federico García Lorca, escritor, que despertó de inmediato la imaginación y la mente del joven arquitecto. Desde ese momento, principios de 1936, el chileno visita regularmente galerías, exposiciones y lugares como cafés y restaurantes, sitios de reunión de artistas. Sin descuidar y teniendo como premisa incrementar aún más sus nacientes lazos con el arte, Roberto conoce a algunos de los miembros del grupo surrealista, liderado por André Breton y del cual poseía cierto grado de conocimiento e información. Comienza así un aprendizaje, principalmente gestado en París, en donde se empapa de ideas frescas, que le enseñan un nuevo horizonte en el mundo. Comienza a desaparecer paulatinamente el joven chileno, el aprendiz de arquitecto, se esfuma “Roberto”, y lentamente hace su estreno “Matta”, en la sociedad surrealista.

A mediados 1937, el reconfigurado Roberto ocupa cada vez más tiempo y atención en dibujar, realizando litografías, a las cuales comienza ya a impregnar su sello característico,

²⁷ Arquitecto suizo, fallecido en 1965, considerado una de las principales figuras de la arquitectura contemporánea, inspirador del llamado estilo Internacional Moderno. Mayor información en: “*Biografías de Personajes y sus Obras*”. Ed. 2004. Tomo II. pág 500.

²⁸ Para investigar más sobre los orígenes y parentela de Roberto Matta, consultar “*Matta, Mito y Realidad*”, de Ernesto Gallardo Navarro.

figuras de borrosa lucidez, ambiguas, acompañadas de ambientes geométricos. Sus conocidos, entre ellos Dalí, Picasso y Miró, destacan permanentemente sus dibujos, halagando su facilidad para plantear cuestiones relacionadas a las temáticas surrealistas. Para Roberto, esto es sólo un pasatiempo, divertido e interesante, pero sus dibujos aún no son su sustento. Mientras, Breton le ve con ojos paternos, considerándolo muy interesante para el arte y su movimiento intelectual.

Tal vez, uno de los momentos decisivos, donde el joven se vincula más concretamente al mundo de la pintura, ocurre en París, en la primavera de 1937. Allí, conoce a Gordon Onslow-Ford, un joven oficial de Marina Inglés, quien impresionado por sus dibujos, le instiga a profesionalizar su *hobby*. Así es como ya estando casado con su primera mujer, la holandesa nacionalizada estadounidense Ann Clark, Matta se vincula de mayor manera en la concepción de obras de arte, concepto hasta ese momento ausente del vocabulario vivencial del arquitecto.

“Es muy divertido, pero es cierto. En esa época, no tenía ni un peso (...) un día, me encontré con este inglés, un oficial de marina, al que le gustaba pintar (...) este tipo, se interesó mucho en mí y mis dibujos, y me dijo que tenía que pintar, que no era posible que siguiera vagabundeando y perdiendo mi tiempo (...) arrendó una cabaña en Bretaña y me la dejó a cargo ese verano. Compró telas, pinturas y todo lo necesario para pintar y nos obligó a mí y mi mujer a quedarnos en esa casa, hasta que terminar los seis cuadros que me encargó (...) éramos muy jóvenes y yo no sabía como pintar, no sabía qué pintar, pero me lo había pedido y además, me había puesto fecha, tuve que pintar (...) tenía seis telas y había que tenerlas listas antes de septiembre. Entonces, me puse a hacer estas especies de manchas y a ver estas especies de incendios (...) curiosamente, como era una cosa que no tenía que ver con nada, cuando volvimos a París, se las mostré a Breton, y él las encontró muy interesantes, formidables, increíbles y se publicaron en una prestigiosa revista de arte llamada El Minotauro”²⁹.

En esta primera experiencia, el aún joven Roberto utiliza una técnica diferente, para pintar los seis óleos encargados por el oficial inglés. Rechaza la utilización de pinceles, los que reemplaza por sus propios dedos, una técnica titulada años más tarde, por una de sus grandes amigas, la inglesa Peggy Guggenheim Seligman, como *Hand Painting Dreams*, o la técnica de *Los Sueños Pintados, Hechos a Mano*.

²⁹ Carrasco Pirard, Eduardo. “Matta Conversaciones”. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 68 y 69.

De la mano de este primer mecenas, Roberto comienza a trabajar más comprometidamente en la ejecución de obras por encargo y de propia iniciativa, entrando a formar parte permanente del grupo de los surrealistas franceses.

En 1938, se aprecia con claridad la gran transformación que ha sufrido aquel joven arquitecto chileno, venido a Europa en busca de algo que comunicar, buscando una herramienta para expresar, que encuentra por casualidad en la pintura y el surrealismo. En enero y febrero de ese año, participa con cuatro dibujos en la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada en la Galería de Bellas Artes, en París. Sus obras: *"Succión Panique du Soleil"*, *"Pulsions Infusoires du Soleil"*, *"Le Supreme du Temps Collé aux Déchirures du Jour"*, y *"Elasticité des Intervalles"*, son el blanco de críticas y buenos pronósticos, y también el gatillo para que André Breton lo adopte como hijo intelectual, incluyéndolo oficialmente dentro del grupo surrealista.

La paternidad del pensador francés, es palpable en la medida en que apoya las iniciativas de Roberto; compra sus cuadros y le ayuda con textos y publicaciones, se transforma en un mecenas muy importante dentro de su vida artística. Es en este período, de incorporación al mundo y al círculo de los surrealistas, que el joven Matta muere metafóricamente, de manera definitiva. Su recuerdo se pierde entre las nuevas experiencias, del chileno que ha transmutado. Fusionado al arquitecto con un inexperto pintor y un hábil dibujante, se da inicio a un hombre nuevo, con una vasta visión de mundo. Es aquí donde mure Roberto y nace Matta.

De ahí en adelante, se irán configurando muchos Mattas más. El Matta político, el cósmico y el social, los que en conjunto, configuraron a este excepcional hombre.

2.2.1 La Adopción de Breton

En su primera época, que va desde mediados de 1937, hasta su regreso a Francia en 1948, destaca su profundidad de pensamiento y reflexión, sobre temas trascendentales en la vida del hombre. Es aquí en donde los críticos, coleccionistas y expertos en arte, ven el mayor valor de la obra de Matta, del artista cósmico y abstracto. En su gran cantidad de cuadros, dibujos, gravados y óleos, plasma sus inquietudes influenciadas por los grandes acontecimientos que sacuden el mundo, sobre todo a Europa.

Una tendencia que se propaga con generosidad por el mundo del arte y que los surrealistas saben aprovechar al máximo. El arte, en sus múltiples dimensiones, es tomada por la pintura de Matta y vuelta a poner en escena.

Una de las más importantes influencias artísticas en Matta, anterior al surrealismo, viene de la poesía, la cual comienza a conocer con Federico García Lorca (*asesinado en agosto de 1936*), y acentuada por la influencia del Premio Nobel de Literatura, Gabriela Mistral. Fue en 1937, cuando la poetisa era Cónsul en Portugal, y estando en Lisboa, que Matta pasó tres meses viviendo junto a ella, experiencia que marcó la manera cómo se relacionaba ante los demás. Con ella, conoció la compasión, el amor, la dulzura, además de un nacionalismo extremadamente marcado, pero llevado a la humanidad. Abrió los ojos ante una realidad hasta entonces oculta, el amor por los pueblos, por los hombres, y sobre todo por los latinoamericanos.

Estos aspectos, que revive junto a Carrasco Pirard, catapultan al artista hacia un nuevo estrato de pensamiento y marcan el comienzo, junto a su acercamiento a los pensadores franceses, de su extensa obra. Con nuevas sensaciones a bordo, el casi extinto Roberto da rienda suelta a su gran imaginación, que manifiesta en la confección de cuadros de todos los formatos. Sus reflexiones, pasan por la estructura mental de una mujer embarazada, hasta la creación del cosmos y la mitología griega. Aunando distintas artes, logra crear magníficas obras, durante el momento, que según los expertos, es considerado el más fructífero de su carrera.

En la permanente compañía de Breton, a finales de los 30', se deleita con obras teatrales, las que claramente influyen su creación. Muy importante para el mundo intelectual es la obra "*Les Impressions d' Afrique*", del escritor y dramaturgo Raymond Roussel³⁰, puesta en escena de carácter reflexivo abstracto, que motiva, primero en Dalí, la realización del cuadro, en 1939, titulado "*Recuerdos de África*", y luego al propio Matta, quien titula el suyo "*Impresiones de África*", en 1941. Un año antes, trabaja en el óleo sobre tela "*Solus Locus*", inspirado en la obra de Russel del mismo nombre. Las creaciones del dramaturgo impresionan al surrealista, puesto que en ellas se pueden ver a los personajes "*envueltos en una variedad de contorciones, poses suplicantes, abnegadas, de evidentes torturas y actos sexuales*"³¹, imágenes que influyen notablemente la posterior etapa creativa de los artistas, en particular del chileno.

Tan importante fue el crecimiento intelectual y creativo de Roberto, que en 1942 su padre adoptivo, como denominó al influyente Breton, le pide y encomienda la ilustración de los prolegómenos para el 3^{er} Manifiesto Surrealista. El prefacio, está lleno de personajes traslúcidos, que evidencian ambigüedad sexual, combinada con dolor físico y satisfacción erótica. Matta, a esas alturas, convertido en más que una promesa, comienza a dejar en claro un estilo que

³⁰ Escritor surrealista francés, de gran influencia en el movimiento de Breton y en la obra de Matta, fallecido en 1933. Mayor información en: www.epdlp.com

³¹ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. "*Matta, Mito y Realidad*". Sin Editar. Capítulo I. pág. 53.

prontamente lo haría conocido en Norteamérica, en donde sin quererlo, fundaría la escuela más influyente de la pintura estadounidense.

2.2.2 El Éxodo a USA y la Teoría de la Mancha

Con la llegada de la 2^{da} Guerra Mundial, la invasión nazi a Polonia, y la consecuente declaración de guerra del gobierno francés a la Alemania de Hitler, se cierne sobre el viejo mundo un clima de tensión y miedo generalizado. La maquinaria de guerra alemana, desataba su furia en las naciones al norte de Europa, mientras Francia, Inglaterra y algunos otros países del llamado Eje de los Aliados, intentaban frenar el avance germano, por medio de las armas y los valientes que las usaban. Dentro de este clima, de permanente nerviosismo, el mundo de las artes se vio trastocado y en peligro, con lo cual los surrealistas toman una drástica decisión.

En diciembre de 1939, instigados por Marcel Duchamp³², amigo de Matta desde comienzos de 1938, el chileno y su esposa Ann, se trasladan a New York. Una decisión prudente y profundamente meditada, a la cual se sumaría, casi dos años después, una delegación de artistas, encabezada por el propio Breton, debido a que la situación en Europa se había vuelto insostenible. El ejército alemán, había iniciado su devastadora ocupación, entre los cuales, Francia había sido uno de los primeros en caer. El temor y la restricción habían gatillado el éxodo hacia Norteamérica, el cual también estaba inmerso en el conflicto, debido a los ataques del imperio japonés, a sus bases navales de Peral Harbor, en diciembre de 1941.

Matta y su esposa se marcharon al comienzo del conflicto, a bordo del buque Washington, zarpando desde Burdeos, huyendo de una guerra que tendría profundas repercusiones sobre el pintor, al conocer los horrores cometidos por las fuerzas alemanas; repercusiones que también afectarían su quehacer artístico.

Ya en Norteamérica, el naciente maestro vuelca su atención en conceptos ligados al teatro, creando nuevas formas y conceptos en su gráfica. Surge la mancha, noción que lo llevará a experimentar notablemente durante su estadía en EEUU. En sus primeros años en la *Gran Manzana*, entabla relación con artistas, que ven en su pintura una nueva fuente de inspiración. William Baziot, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Lee Krasner, esposa de Pollock, Willem

³² Pintor francés, fundador del dadaísmo estadounidense. Mayor información en: "*Biografías de Personajes y sus Obras*". Ed. 2004. Tomo I. pág 282 y 283.

Kooning, Franz Kline, y el después trascendental Arshile Gorky³³, forman parte de este nuevo grupo de artistas, que comienzan a ver en el joven surrealista, el portador de ideas frescas, técnicas innovadoras y conceptos mentales no vistos aún por la pintura norteamericana.

“Desarrolla la técnica de la pintura de péndulo o de acción y el chorreado. La Tache o mancha, propuesta por Roberto, nada tiene que ver con el concepto de Breton del inconsciente y el automatismo, está más bien conectada con lo ritual, con lo mítico y por sobre todo, con teorías de importantes pensadores como Jung (...) Roberto, dirige cada sábado sesiones de trabajo que se continúan con tareas a la casa. Desarrolla imágenes a partir de la literatura y la poesía, elimina lo descriptivo formal como resultado, mezcla con la técnica del automatismo y la mancha por la mancha, sólo como acción”³⁴.

Es precisamente durante esta época, de experimentación y creación de nuevos conceptos y objetos de búsqueda, que Matta se fija en las obras teatrales, sobre todo las de Raymond Russel, para crear sus impresionantes obras “*Solus Locus*” e “*Impresiones de África*”, actual propiedad de la Julian Levy Gallery de New York.

Impresionante, es el concepto sobre las manchas, que comienza a usar y propagar desde su llegada a Estados Unidos. Láminas, para la mayoría incomprensibles, irrisorias, que reflexionan acerca de metáforas que tienen que ver con lo pasional, lo sexual y la crudeza del mundo que le rodea, ideas extraídas de sus experiencias con otras formas de arte.

En su particular forma de decir las cosas, plantea estas ideas en una de las tantas conversaciones con Carrasco Pirard. Cómo realizó, a partir de simples manchas, obras de arte maestras, avaluadas en miles de dólares, es uno de los misterios de su obra. En ellas, plantea la necesidad de auto encontrarse, en un mundo lleno de novedosos y desconocidos significados, de “*auto pescarse*”, de conformar un nuevo paradigma, al cual dirigir y canalizar todas estas nuevas sensaciones, que desde su llegada al surrealismo, habían estado invadiendo su ser.

“Esta especie de búsqueda, este auto pescarse, lo hacía con manchas, sacando de ellas algunas cosas, naturalmente uno aprende a sacar de esta mancha una especie de verbo, una especie de representación de mundo: las relaciones con las cosas, las relaciones con los hombres (...) eran búsquedas a partir de manchas. Aprendí a ver estas cosas en la mancha y después las hacía muy bien hechas, muy bien limitadas y con un trabajo minucioso, con una gran precisión hacia cosas muy imprecisas.

³³ Pintor estadounidense de origen armenio, cuya obra combina la abstracción geométrica con un surrealismo figurativo. Abraza el surrealismo francés y es notablemente influenciado por Matta. Su marca en la pintura norteamericana contribuye al desarrollo del expresionismo abstracto. Mayor información en: www.epdlp.com

³⁴ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. “*Matta, Mito y Realidad*”. Sin Editar. Capítulo I. pág. 50.

Empezaba a trabajar con los dedos y después poco a poco, seguía trabajando con el pincel para hacer esfumados que me dejaban volúmenes. Estos volúmenes le daban realidad (...) lo que yo hacía era como el Greco, pero patas arriba, es decir el Greco, pero en el que no se vieran los santos, sino ésta especie de cosmos, ésta especie de caos”³⁵.

La mancha, la esencia de la autobúsqueda, marcó a una generación de artistas norteamericanos, que impactados por la enorme facilidad representativa del chileno, lo aclamaron como un gran maestro. Posiblemente, ahí fue en donde surge ésta especie de leyenda que rodea su imagen, idea que hasta hoy, y sobre todo en Chile, cubre la verdadera figura de este hombre.

A finales de 1942, el matrimonio Matta-Clark vive en la Calle Nueve, en pleno New York, y el nombre de Matta ha comenzado a esparcirse por la ciudad. Los círculos de artistas están deseosos por conocer la técnica de este asombroso pintor y dibujante, que no se sabe si es francés o chileno. Se transforma rápidamente en una figura de peso en los medios artísticos neoyorquinos, influyendo decididamente en la obra de jóvenes artistas. Hace muchos meses que comparte algunas horas a la semana con otros exponentes, sobre todo de la pintura, en algunos talleres en los que enseña sus particulares técnicas. Ansiosos por empaparse y conocer más a profundidad los principios pictóricos del surrealismo, algunos de estos artistas se entusiasman con las técnicas referentes al automatismo, las cuales causan una profunda impresión en ellos, incluido Arshile Gorky, quien ya visitaba recurrentemente al chileno, transformando definitivamente sus expresiones artísticas. La gran cantidad de obras, creadas durante este periodo (1941-1947), reflejan la profunda influencia ejercida por la mano y el pincel de Matta, en la expresión pictórica norteamericana, con lo cual comienzan a florecer tendencias íntimamente ligadas al fenómeno Matta, en la pintura estadounidense durante la década de los 40' y 50'.

Una de las obras de mayor importancia realizada por el surrealista durante este fructífero periodo, es el óleo sobre tela *“El Vértigo de Eros”*³⁶, de 1943, adquirida por el Museo de Arte Moderno de New York, que desde entonces la tiene como parte de su colección, en exhibición permanente. La tela forma parte de la exquisita serie de obras de comienzos de los 40'. En dicha serie, se encuentran: *“Impresiones de África”*, *“Solus Locus”*, *“El Limimonde”*, *“The Onix of Electra”*, *“El día es un Atentado”*, *“El Misticismo del Infinito”*, *“La Virtud Negra”*, *“La luz Negra”* y *“Los Desastres del Misticismo”*; todas obras maestras, concebidas entre comienzos de 1940 y

³⁵ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 58-64,65.

³⁶ Ver anexos.

principios de 1944, consideradas clave dentro de su itinerario artístico y de una notable influencia en el desarrollo de la pintura norteamericana, de mediados del siglo XX en adelante.

2.3 Erotismo Gráfico, Reflejo de Pensamientos Ocultos

Dentro de la misma etapa, la más productiva en términos lucrativos, Matta experimenta regularmente con la temática sexual, imágenes de formas ambiguas, transparentes, casi embrionales, que desde su infancia acostumbraba dibujar, enriquecidas por conceptos e ideas relacionadas con el teatro y la literatura. En esto, una notable influencia proviene de las teorías de importantes pensadores, uno de los más sobresalientes Sigmund Freud³⁷, creador del psicoanálisis, cuyos textos son leídos por artistas e intelectuales, que sintonizan y adhieren a las posturas y planteamientos del fallecido teórico.

Las ideas de Freud, sobre la sexualidad y su influencia en actitudes y conformación de la personalidad social, se presenta ante los surrealistas, y en Matta particularmente, como el caldo de cultivo de inquietudes, encerradas en su conciencia, desde su niñez, en el Santiago de 1920.

Existen historias sobre la temática sexual, que Matta plasmaba en sus obras, que explicarían esa necesidad de presentar cuerpos y ambigüedad sexual, junto a poses de súplica, extremo dolor y placer. Iconografía presente en el mural, realizado en noviembre de 1971, y que el artista viene escudriñando, incluso desde antes de convertirse en arquitecto. Según Gallardo, estas manifestaciones, esta necesidad, se hace presente desde la etapa de escolar.

Para el historiador, es clave su expulsión de Los Sagrados Corazones, a finales de 1927, en lo que fue su último año regular de estudios, con lo cual pasa a engrosar la lista de *alumnos libres*, común en el Chile de esos años. En 1928, en el Instituto Nacional, termina su educación de Humanidades. Simultáneamente, ingresa al Regimiento Coraceros de Viña del Mar, en donde realiza su Servicio Militar Obligatorio, que cumple en calidad de estudiante, en los períodos de vacaciones de verano e invierno, egresando con el Grado de Subteniente de Reserva.

El joven Roberto, gozaba ya por esos años de cierta fama, al interior del establecimiento de los Padres Franceses, *“sobresale con excelentes calificaciones, por sus dibujos y caligrafía, mientras que en el Segundo Año de Humanidades, obtiene un importante primer premio en la asignatura de Historia Sagrada y Religión.”*³⁸

³⁷ Médico austriaco, fundador del psicoanálisis e iniciador de la psiquiatría, sus teorías cambiaron el rumbo del pensamiento occidental. Mayor información en: *“Biografías de Personajes y sus Obras”*. Ed. 2004. Tomo II. pág 361.

³⁸ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. *“Matta, Mito y Realidad”*. Sin Editar. Capítulo I. pág. 30.

A finales de 1927, se suscita un gran escándalo por el hallazgo, en un baño del colegio, de sugerentes y escandalosos dibujos, sobre algunos de los profesores y demás ministros religiosos, que aparecían en múltiples posturas sexuales, algunas muy ambiguas. Entre los aludidos figuraba un padre que llegaría a ser nombrado como el Primer Santo Chileno.

“El de las caricaturas y dibujos de Roberto, narrando un inmenso expresionismo crítico y un crudo realismo de los defectos y vicios de los curas, referidos a los siete pecados capitales, especialmente de los sacerdotes, entre ellos del beato Alberto Hurtado Cruchaga, futuro fundador del Hogar de Cristo, constituyó todo un remezón dentro del tradicional colegio (...) esas caricaturas, son una señal constante, que significaran el paso por el comics en sus trabajos futuros. Roberto, al ser sorprendido, a finales de 1927, es llevado a Rectoría, lo cual es comunicado a sus padres, y en definitiva, es la causa de su expulsión del Quinto Año de Humanidades”³⁹.

La inquietud por la sexualidad le dará el calificativo de “*mujeriego*”, actitud que mantiene por años. Sus cinco matrimonios y múltiples romances, dan fe de su obsesión por la sexualidad y los cuerpos desnudos, constante invariable, a lo largo de su obra, sobre todo en su segundo y más extenso período, de mediados de los 60’, en adelante. Su vida privada ha influido decisivamente sobre su arte. De hecho, lo sexual es el reflejo de aspectos guardados en el subconsciente por décadas, desde la infancia. Para Gallardo, existe claramente una “*coherencia significativa entre su vida y su obra pictórica, gráfica y la producción de objetos artísticos*”⁴⁰.

En 1944, ilustra la portada de la revista de arte VVV, con una particular obra que denota su afición por tocar y deformar la temática sexual. El dibujo, titulado “*Dantali Vagina*”, forma parte de la colección privada del empresario estadounidense Thomas R. Manahan, que a través de una soltura gráfica sin precedentes, muestra a una feroz bestia de enormes fauces abiertas, provista de una doble corrida de largos y filosos colmillos, hecha en un intenso rojo y negro, en el cual se ven claramente las tres V de la revista, simulando a una gran vagina dentada.

2.3.1 Los Horrores de la Guerra y las Telas del Sufrimiento

Con Berlín en manos de las fuerzas aliadas y la rendición incondicional del imperio japonés, se pone fin, en 1945, a la guerra más devastadora que el mundo haya visto. Más de 30

³⁹ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. “*Matta, Mito y Realidad*”. Sin Editar. Capítulo I. pág. 30,31.

⁴⁰ Ibíd. pág. 55.

millones de muertos, entre civiles y militares, fue el saldo dejado por el conflicto⁴¹. Entre las noticias que invadían los titulares, circulan rumores sobre atrocidades cometidas por las tropas alemanas, en los, hasta ese momento desconocidos, campos de concentración, asentamientos similares a cárceles, usados para internar a judíos, polacos, armenios, rusos, prisioneros de guerra y opositores, tristemente famosos por los crímenes cometidos durante los años de guerra.

Las impactantes verdades calaron hondo en la población alejada del centro del conflicto. Imágenes sobre muerte, esqueléticos prisioneros, terroríficos carceleros y extenuantes jornadas de trabajo forzado, formaban parte de lo filtrado a los medios de comunicación, por los primeros prisioneros, fugados de los campos de exterminio, durante 1944 y 45'. El impacto psicológico fue tremendo y el mundo del arte lo absorbió en gran parte.

Para los surrealistas, el caudal de información y experiencias significó una oportunidad para nuevas expresiones artísticas. Temáticas diferentes afloraron, orientando al arte hacia el dolor. Sombras, soles opacos, paisajes devastados y humeantes, espacios similares a salas de experimentación, llenas de seres esqueléticos, casi muertos, representan algunos de los márgenes que los artistas de la época palparon en telas, dibujos y grabados, luego del conocimiento de esta nueva realidad de pos guerra.

En Matta, esta necesidad de representación del dolor humano, se halla en la incorporación de nuevas figuras, caracterizadas por seres infrahumanos. En 1945, en plena madurez artística, comienza a perfilar un horizonte distinto en su creación pictórica. Aparecen los primeros personajes humanoides, cambiando el sentido de su obra. Conjuntamente, se vislumbra un período más ligado a temas precolombinos y a una gráfica particularmente propia, distanciada de la dimensión puramente autómatas, que hasta entonces había practicado. Se refugia en el conocimiento del dolor de la guerra, para exacerbar una especie de sentimiento de culpa, lo que identifica con ésta gráfica de seres postrados y contorsionados.

Suma a estos aspectos una concepción ligada a la temporaneidad, asombrando al hipotético admirador de la obra. Conectada con el inconciente humano, trama una madeja de relaciones estructuradas, por el uso de la tridimensionalidad, que soluciona aplicando conocimientos arquitectónicos del espacio circular, de vistas aéreas, incluyendo concepciones del pasado, presente y futuro, efectos que logra sacándolos desde el fondo de la tela.

En un texto sobre Matta, publicado en 1993, por una periodista chilena, se evidencian aspectos sobre el gran impacto dejado en el artista, por el conocimiento de los horrores de

⁴¹ Revista "Newsweek en Español" Edición Especial, 17 de Marzo de 1999.

guerra y el holocausto nazi. La publicación, aporta que: *“producto de las noticias provenientes de prisioneros fugados a finales de la guerra (...) una enfermedad lo ciega durante nueve meses”*⁴².

Para Ernesto Gallardo, esta ceguera, constituye la prueba vívida del enorme shock afrontado por algunos de los artistas, entre ellos Matta, que al enterarse, absorben de muchas maneras estos acontecimientos. El historiador, aclara la confusión de fechas de la reportera, en relación a la ceguera de Matta. Ésta ocurre en julio de 1943 y no en 1945, como se publica, cuando se somete a una cirugía ocular, que le cierra el ojo izquierdo. En relación con esta experiencia de ceguera, Matta, en 1981, crea un libro de poemas, traducido a sistema braile, *“El Corazón es un Ojo”*, texto traído en 2003, junto a una muestra de gravados, expuesto en el Museo Interactivo Mirador (MIM) y en el hall del edificio corporativo de Bank Boston.

Estos acontecimientos, marcan definitivamente un nuevo comienzo, en los trabajos del ya consagrado maestro surrealista, su inquietud se vuelca a temas con personajes concretos, y comienza a distanciarse del Matta abstracto, del Matta mental, naciendo así, el Matta totémico.

Ocupar imágenes, no solamente de su imaginario interior, sino que provenientes de la realidad contingente. Conjugando ésta enorme cantidad de experiencias, la mayoría provenientes del crudo dolor, va articulando un discurso en función de lo que le rodea. La contingencia inmediata y la información aportada por los medios, crean en la mente del artista un nuevo mundo, que expresa decididamente a través de sus obras. Ya no es su subconsciente, su imaginario interior, el que juega el papel preponderante en su creación artística, sino que es la realidad circundante, la que configura su quehacer.

*“Existe toda una etapa en Matta, sobre todo en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y posterior, en la que de frentón, recurre a la contingencia, y comienza a poner de manifiesto, con su lenguaje, la violencia, la destrucción y la muerte. Algunos cuadros que son increíbles. Cómo él va mostrando la disolución y la desintegración del ser humano, como consecuencia de la violencia atroz (...) Cuando termina la guerra y se comienzan a recibir las noticias, la información, sobre todo la de los campos de concentración y del holocausto, todo el mundo queda absolutamente sorprendido; todo eso estaba muy resguardado, era muy secreto (...) Esto fue tan impactante, que Matta asume este submundo, tomando en cuenta la cantidad de información que se comienza a manejar, respecto a estos asuntos, las fotografías, información de prensa, etc”*⁴³.

⁴² Waissbluth Guillof, Verónica. *“Roberto Matta. El Surrealismo Viviente”*. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1993. pág. 29.

⁴³ Entrevista del autor con Milan Ivelic, Dir. MNBA. Julio de 2006.

Al tomar contacto con esta verdad, Matta transfiere su genialidad a estas realidades, transformándolas. Reinventa y reconfigura a su gusto, deforma la realidad y la presenta como un nuevo montaje teatral. No le interesa tratarla de manera descriptiva, como es realmente, sino que la modifica, dentro de sí, dándole un nuevo sentido. Surge un nuevo aspecto dentro de su obra, en opinión del Director del Bellas Artes: *“tal vez, la etapa menos conocida en la obra de Matta”*, un grito de protesta y rebeldía, frente a la violencia inhumana que trajo como consecuencia la guerra y el exterminio de millones de personas, de todas las razas y credos.

En este contexto, crea un universo caracterizado por figuras o representaciones de singulares características. Aparecen los llamados tótems, sus personajes tipo. Sin una figura o cuerpo definido, estos personajes aparecen recurrentemente en su iconografía, haciéndose reconocibles, en la medida que ellos mismos evolucionan en diferentes formas. Uno de los primeros en parecer es *el vidriador o le vitreur*, fascinante ser de manos extendidas, que cambia a vidrio todo a su alrededor, en transparencias. Representa, para el joven maestro, la necesidad de mostrar al mundo en total desnudes, de evidenciar la realidad tal y como es, a veces violenta, a veces dulce. *El vidriador* posee esa lógica, la de *“un individuo que avanza por el mundo con una especie de gran vidrio, que lo separa de él, pero que al mismo tiempo, es una especie de ventana sin ventana, por la cual ve al mundo y el mundo lo ve a él.”*⁴⁴

En su afán de evidenciar al mundo y al hombre, frente a lo terrible de la realidad, Matta prueba otras maneras de legitimación. A fines de 1945, compra en la Julian Levy Gallery una escultura en yeso, un modelo de la pieza en bronce de Albert Giacometti⁴⁵, titulada *“El Objeto Invisible”*, de 1943. Fémica desnuda, que porta sobre sus pechos un objeto invisible, sentada sobre una silla con un alto respaldo. La maqueta, es la clave que le permite adentrar su búsqueda en los llamados *Great Invisibles* o *Grandes Transparentes*, personajes similares a andróides, que transportan objetos traslúcidos, similares a vidrios. La singular idea, apunta a no dejar rincón posible capaz de esconder, es la negación de la privacidad, representando el maltrato de lo propio, del yo interno, el total exhibicionismo. Se configura así, la idea de lo invisible, como una de sus constantes búsquedas en lo gráfico y pictórico de esos años.

Otro motivo o personaje tipo, que aflora en la obra plástica del chileno es el *Neud*, o *Nudado*, aquel que se hace nudo, el que se auto fractura, se auto hiere, en otras palabras, aquel que queriendo hacer algo bien, se ve forzado, por las disposiciones externas, a sufrir las

⁴⁴ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 66.

⁴⁵ Escultor y pintor suizo, cultor del arte africano y el cubismo. Mayor información en: *“Biografías de Personajes y sus Obras”*. Ed. 2004. Tomo II. pág 381.

consecuencias de un sistema injusto. Dentro de este contexto, Matta argumenta su obra, como la búsqueda y definición de las relaciones humanas, casi siempre basadas en el poder, la fuerza y la dominación del más débil. En uno de sus cuadros, titulado “*Blessure Interrogation*”, (Preguntas Hirientes), evoca esta particular concepción de lo que significa ser humano.

“Desde el principio, lo que yo hacía, estuvo dirigido hacia las relaciones humanas, y las cosas que pasan ahora en mis cuadros y dibujos, son metamorfosis que tienen siempre la misma preocupación: algún personaje intimidante que tiene que ver con mi buena disponibilidad (...) un tipo que llega, lleno de buenas intenciones y otro que le da la frenada y le dice: ‘métete la rodilla’ o ‘hazme un hoyo aquí’; es decir, siempre ésta relación entre la buena intención y la dificultad creada por el tipo que te cierra la llave, el ‘encerrador’, el carcelero, pero de ésta manera: como si uno tuviera una especie de cerradura en el ombligo y este tipo te da vuelta la llave y te encierra.”⁴⁶

Sus personajes y el sendero que el consagrado maestro comenzaría a recorrer junto a ellos, marcará sus posteriores períodos de creación, identificados desde aquí en adelante, por la soledad y la disolución del grupo liderado por Breton, quienes las emprenderían en su contra, argumentando una descarada y descolocada vida privada, al más puro estilo surrealista. La expulsión del grupo francés, concuerda con su vuelta a tierras galas, pero la desproporcionada decisión, en realidad, esconde serias contradicciones en la filosofía de la célula artística.

2.4 La Expulsión del Grupo Surrealista

Marcada había sido su influencia, hasta ese entonces, en la Gran Manzana, tanto que había dado nacimiento a la Escuela de New York, en la cual participaban talentosos artistas, sobre todo pintores y escultores, que guiados por Matta, incursionaban en novedosas técnicas, extraídas del surrealismo bretoniano, pero marcadas por la nueva temática de manchas, que el chileno aplicaba a sus soluciones pictóricas.

A mediados de 1944, Matta y algunos de los partidarios de este nuevo movimiento artístico, participan en variadas muestras, una de las más recordadas: *War and the Artists*, que planteó una abierta crítica a la imbecilidad de los conflictos armados, pero reconociendo a la vez, su enorme capacidad para modelar y transformar las sociedades que toca y arrasa, con su desbastador paso.

⁴⁶ Carrasco Pirard, Eduardo. “*Matta Conversaciones*”. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 66.

Ese mismo año, el arquitecto-pintor, realiza su primer álbum de grabados en New York, titulado "S etc..", incorporando en éste, buena parte de las expresiones de los que incursionan en el automatismo francés. Es en esos años, que aflora con mayor fuerza la figura de uno de ellos, que más tarde jugaría un importante papel en la exclusión del maestro del grupo surrealista. De hecho, hace un par de años que se conocen y frecuentan. Desde 1941, que el armenio asiste a los talleres de los sábados, en los que Matta enseña las virtudes de las manchas; Arshile Gorky era un alumno brillante y muy capaz. En 1944, Gorky conoce a Breton, e instigado por Matta, se relaciona con el grupo que éste lidera.

Desde el 41', se comienzan a entablar profundos lazos de amistad, entre los matrimonios de artistas, por un lado Roberto Matta y Ann Clark y sus nuevos amigos, Arshile Gorky y Agnes Madruguer, pero la fascinación de Roberto por la joven Agnes es notoria, casi desde el comienzo.

El mito del Matta mujeriego, se hace presente durante esta etapa. Desde el 43', que su matrimonio no marcha bien y producto de la indiferencia e infidelidades de Roberto, se acuerda la separación, quedándose ella con la tutela de los mellizos, Juan Sebastián Matta Clark y Gordon Roberto Matta Clark, nacidos ese mismo año y fallecidos en 1977 y 78', respectivamente. Por otro lado, Matta mantenía secretamente una relación amorosa con la irlandesa-norteamericana, Patricia O'Connors, ex pareja del galerista Henry Pierre Matisse⁴⁷, haciéndose pública en 1944, y perdurando hasta 1948, cuando termina sin retoños.

Es en torno a este doble triángulo amoroso, Matta comienza a perfilar la que sería la gran excusa, de sus contrarios surrealistas para su expulsión del grupo, con lo cual daría un profundo vuelco a su creación, instigado por un giro aún más profundo en su propia vida.

Con el triste desenlace amoroso, entre Matta, Madruguer, Gorky, y el suicidio de éste último, en la ciudad norteamericana de Sherman, el 21 de julio de 1948, se cierne sobre el artista una cruel sombra de duda, siendo objeto de innumerables críticas y desestimaciones. Es en este punto de la historia, el artista se siente nuevamente extranjero y completamente solo, sus viejos camaradas aprovecharon el rumor sobre la infidelidad de Agnes y el consecuente suicidio de Gorky, para hacer del chileno el blanco de ácidas críticas sobre sus obras, que sin duda, habían despertado la envidia de muchos, incluidos, miembros del selecto grupo surrealista.

⁴⁷ Pintor francés, discípulo de Gustavo Moreau. Mayor información en: "*Biografías de Personajes y sus Obras*". Ed. 2004. Tomo II. pág 543.

Es justamente en 1948, cuando Roberto Matta, es expulsado inapelablemente del grupo liderado francés, acusado de libidinosas prácticas y una obstinada rebelión, en contra de los principios del surrealismo. Aprovechando sus múltiples enredos amorosos, los que desaprobaban su excesiva influencia en ciertos círculos, sobre todo en la naciente escuela norteamericana, terminan por apartarlo, provocando en él, una profunda tristeza y decepción.

Para Gallardo, no fue tan simple. La verdadera razón de su expulsión, obedece a sus reiteradas desobediencias doctrinarias, vinculadas con el hacer artístico.

“Matta fue expulsado el 25 de octubre de 1948, a pesar de la oposición de sus leales amigos: Marcel Duchamp, Victor Brauner e Yves Tanguy (...) finalmente, es acusado por el resto del grupo, de descalificación intelectual e ignominia moral, con lo que es expulsado del grupo surrealista, de galerías y la Escuela de New York (...) Se toma como excusa su ignominia moral. La actitud permanentemente seductora de Roberto (o de Agnes Madruguer), es sobrevalorada en el juicio de la expulsión”⁴⁸.

Bajo esta visión histórica, queda más que claro que su obligado alejamiento del grupo de artistas, responde a motivos de orden plástico. Matta es innovador y quiebra esquemas por naturaleza, había jugado lo suficiente con los conceptos entregados por su mentor; los había estirado, ensuciado, vuelto a pintar, manoseado y hasta borrado, había creado algo completamente nuevo, un nuevo surrealismo, el surrealismo de Matta. En poco más de 10 años, había pasado de ser un completo ignorante y desconocido, a ser uno de los artistas más talentosos, innovadores e influyentes de la escena mundial, y sus obras, comenzaban a adquirir valores fabulosos. Su reiteración y desobediencia, ante los mandatos de Breton, hizo que lo expulsaran, no sus relaciones afectivas o sus triángulos amorosos, como se ha dicho por años.

¿Se trató entonces, de un tema de envidias? ¿Era Matta demasiado peligroso? ¿O simplemente, fue un rebelde, hasta para los surrealistas? Son interrogantes que tal vez, nunca sean respondidas. Lo cierto es que Matta, se marchó lejos de su padre espiritual y su pintura, pagó el precio por ello. A partir de ese momento, su obra comienza a sufrir importantes mutaciones, regenerándose en algo diametralmente distinto.

Con el grupo surrealista dividido en dos grandes bandos y con Matta, distanciado del influyente francés, comienza a interesarse mucho más en temáticas relacionadas a la cotidianidad humana, alejándose de los conceptos puramente abstractos.

Aún en EEUU, mantiene su relación con Patricia O’Connors, hasta finales del 48’, fecha en que se separan definitivamente, luego de casi cuatro años juntos, viviendo en un paradisíaco

⁴⁸ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. “Matta, Mito y Realidad”. Sin Editar. Capítulo I. pág. 57,58.

bosque, a 20 kilómetros de New York. A comienzos del año siguiente, el seductor pintor chileno, conoce a la actriz italiana Ángela Faranda, junto a la cual engendra a Pablo Echaurren, en 1950. La itálica sería su pareja oficial hasta 1954, cuando la abandona definitivamente.

Durante un breve instante de soledad afectiva, viaja a nuestro país, a finales del 48' y monta dos de las exposiciones más fantásticas que la prensa local recuerde durante esos años. Llega en noviembre e inmediatamente organiza una exposición colectiva, con algunos de los surrealistas que le apoyaron en su expulsión. La muestra, viene desde París y se instala en la Galería Dédalo, en la calle Miraflores #431, propiedad en ese entonces de Fernando Undurraga Prat, primo de los Prat Echaurren, parientes por parte de madre de Roberto Matta Echaurren. La exposición, se abre el 22 de noviembre, permaneciendo hasta el cuatro de diciembre. Su único registro, pertenece a una nota escrita por Enrique Bello, Director de la Revista Pro-Arte, titulada: *"Reorganización de la Afectividad"*, artículo fechado el 23 de diciembre de 1948.

Esta muestra, traída desde Europa, fue notablemente poco apreciada. Sin embargo, representa un precedente. La muestra, sin duda fue escasamente entendida, de hecho muy pocos la visitaron. Dentro del anticonvencional concepto de montajes surrealistas, Matta realizó una muestra aún menos convencional. Detalles de lo sucedido en la Galería Dédalo, pueden ser rastreados en la publicación ya mencionada.

La muestra fue tan extraña para el público nacional, que fue tildada de grotesca. Dentro de los tópicos manejados por los artistas, se barajaba la incorporación de mujeres desnudas, pintadas de negro y rojo, con afiches en las manos y antifaces, una decoración compuesta por jaulas con ratas, que hacían las veces de mascotas, listas para servir en un especial buffet, en una elegante mesa para dos invitados invisibles. Finalmente, se decidió reemplazar a las modelos por maniquíes pintados de negro, y como comenta la nota de Pro-Arte: *"se desechó la idea de animalitos vivos, por temor a que el público femenino asistente, se encaramase a los muebles que estuvieran más a la mano y la exposición tomara un giro demasiado surrealista"*⁴⁹.

Finalizada la extraña exposición, Matta monta una nueva, su primera muestra individual en Santiago, en la misma galería, en diciembre de 1948, que se extiende hasta fines de enero del 49', poniendo fin a su visita a Chile, la primera desde que abandonara el país en 1935. Luego, viaja a París y se instala en el *Hotel du Quai Voltaire*, compartiendo su estadía con viajes a New York, travesías que realiza en compañía de su nueva conquista, Ángela Faranda.

⁴⁹ Revista "Pro-Arte", N° VI. Santiago, 1948. (fotocopia).

A mediados del 49', expone sus obras en lo que fue su primera muestra individual en la Ciudad Luz. En la Galería René Drouin, de la calle Place Vendôme, el ya maduro pintor, expone cerca de 30 cuadros de diversos formatos, que abarcan gran parte de sus trabajos realizados entre 1937 y 1948, además de su tela "*The Never Man and Miss Conception*", de 1949, obra en la que se aprecian sus personajes totémicos, misma que en 1961, es traída a nuestro país.

Otras exposiciones de importancia, llevadas a cabo en 1949, son "*Dessin-Couleurs*", en la Sydney Manis Gallery, de New York y "*Les Grands Courants de la Peinture Contemporanies*", del Museo de Lyon, en el sur de Francia.

2.5 Inca-Matta

Alejado del grupo que lo viera nacer como artista, Matta fija su atención en una problemática, que le interrogaba desde sus inicios como artista visual. Su obra, sobre todo aquella de finales de los 40', en adelante, está llena de esta iconografía, que revela su fascinación por esta temática, que como en muchos poetas, escritores, escultores y pintores, tiene su mayor expresión en países, en donde la cultura indígena es más notoria. Perú, Brasil, México, Guatemala, Cuba y Ecuador, son pueblos que impactan por sus tradiciones y conservación de la cultura originaria. Su respeto con los pueblos originarios, la mantención de lugares y sitios considerados ancestrales, lenguas y dialectos del pasado, vestimentas, ceremonias, gastronomía y tradiciones en general, en muchos lugares extintas, es un hecho que impacta profundamente a las mentes creadoras.

Ejemplo de esto, es el impacto causado por el conocimiento y vivencialidad de las famosas ruinas incaicas de Machu Pichu, visitadas por Pablo Neruda en los años 60', tras lo cual realiza su conocida obra poética: *Alturas de Machu Pichu*, compuesta por una serie de cantos o partes, que forman el poema épico sobre el dolor, fuerza y nobleza, de aquellas gentes, fundadoras del último bastión indígena en América del Sur, hasta la conquista española del siglo XVI. Importante es también la posterior musicalización, hecha por la agrupación nacional *Los Jaivas*, trabajo que los chilenos han sabido llevar por todo el mundo, dando a conocer la enorme riqueza cultural que encierran las altas cumbres de Los Andes.

Para muchos pintores, la situación ha sido similar, y en Matta en particular, este "*sorprenderse*" con el mundo precolombino, es un aspecto importante, que ha sabido dejar profundas huellas en sus obras. Esto puede ser rastreado en sus trabajos, sobre todo en aquellos de 1950, en donde a través de personajes tipo, sus totems, relata historias referidas a

leyendas e imaginería indígena, fusionada con temáticas más personales, como la iconografía sobre la cuarta dimensión, cubos abiertos y escapes de luz, herencias de su formación de arquitectónica. Los *Grandes Invisibles*, personajes desarrollados en los 40', se mezclan con su nuevo interés: la historiografía latinoamericana, sobre todo la referida al indigenismo.

Su fascinación por estos temas, comienza tempranamente a fraguarse en la mente del joven Roberto. En 1936, durante un viaje realizado en compañía de los surrealistas, se despierta en él un real interés por lo americano. Llega a México, junto a Eva Sulzer, Alice Rahon y Wolfgang Pöhl, entre otros, y tras dos meses, en algunos pueblos de la costa y el interior, regresan a Europa. Durante el regreso a Francia, Pöhl redacta el texto "*Paisaje Totémico*", idea que sería adoptada también por Matta, con la cual realiza obras como "*El Huevo*", "*Footmus*", "*Dame*" y "*Nacimiento del Hombre*⁵⁰", todas concebidas a mediados de la década de 1980, cuando cultivaba un experimentado estilo gráfico, sobre la temática indígena y mitológica.

Esta no fue la única vez que el artista visita países y lugares relacionados al indigenismo sudamericano. De hecho, México fue parada casi obligada cada vez que el maestro realizaba viajes América, cada uno de ellos enriquecedor, aportaba nuevo concepto o idea, a su ya extenso imaginario artístico.

Notable es su absorción de conceptos prehispánicos, sobre todo la mexicano-azteca, que experimentó en sus múltiples visitas. En ellos, trasladó parte del imaginario social de estos pueblos, plagado de íconos y alegorías a la dominación, sangrientas conquistas y desigualdad, a su propia iconografía, que con el tiempo, se transformaría en toda una marca dentro de su obra.

Para su biógrafo, la fundamental cualidad de absorber cultura, lo convirtió en un hombre excepcional. El hecho de ponerse en contacto con ciertos aspectos, relevantes de pueblos, culturas o movimientos intelectuales y adquirir, imitar e incorporar estas experiencias a su propia intelectualidad, hacía a Matta poseedor de una capacidad única y muy significativa, que se hizo notar a lo largo de toda su carrera artística.

*"Matta era un tipo muy permeable, muy esponja, absorbe muchas cosas. Lee mucho, pregunta, investiga, una esponja, que chupaba todo lo que encontraba y le interesaba"*⁵¹.

Con estas experiencias y el contacto con culturas ancestrales, junto al conocimiento que rodeaban sus distintas realidades, muchas alejadas aún del desarrollo mostrado por Europa y EEUU, Matta desarrolla una idea que lo acerca gradualmente al lado socialista del arte, ideario impreso concientemente en el mural de La Granja: *El Arte, Debe estar Comprometido*.

⁵⁰ Ver anexos.

⁵¹ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

Este importante concepto, que forma parte de las bases fundacionales del restaurado mural, comienza a tomar forma en un importante viaje acaecido justamente a suelo azteca, en una segunda travesía a México en 1941, junto a su primera esposa, Ann Clark. El grupo, compuesto por la pareja chileno-holandesa y varios de sus más cercanos amigos, llega en junio al puerto de Vera Cruz, en la provincia de Xapala. Visitan las impresionantes ruinas de Cacahuamilpa, cerca de la actual ciudad de Taxco, en Guerrero. Más al norte, llegan a la ciudad colonial de San Miguel de Allende, quedándose en los alrededores. En septiembre, participan de las celebraciones de la independencia, tras lo cual visitan museos históricos y el imponente acueducto de la provincia de Querétaro. En total, permanecen seis meses en México, tiempo en el cual viajan a la capital y visitan importantes sitios de interés histórico, religioso y artístico.

Matta fue testigo de la rica historia e iconografía de los pueblos prehispánicos. Impresionado por la gran gama de colores y formas, y tras guardar bocetos y fotografías de algunos sitios que despertaron su interés, comienza, su vuelta a Europa en 1948, dispuesto a trabajar, más constantemente, en esta nueva problemática. A partir de esa fecha, ya no se encontraba atado, ni por amistad, ni intelectual, ni artísticamente a los surrealistas, por lo que dio rienda suelta a su nueva preocupación.

A sus 37 años de edad, había pasado por dos grandes etapas artísticas. En un primer momento, experimenta con conceptos cósmicos y abstractos, en el que las soluciones matemáticas y geométricas, juegan un papel fundamental. En un segundo periodo, advierte un nuevo universo, producto de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial. Se apropia del sufrimiento de quienes padecieron los horrores de la guerra, haciéndolos suyos, a través de personajes ultrajados y seres amorfos; los *Grandes Transparentes*, representan toda esta iconografía, del dolor y la muerte, temática que mantuvo hasta comienzos de la década del 50'.

Durante éste período, comienza con una nueva posibilidad de creación. Vuelca toda su atención sobre el aborigen, su cultura, sus conceptos cósmicos y ancestrales. Junto con las visitas a México, se embarca en travesías que lo llevan por toda Latinoamérica. Visita la selva altiplánica y queda maravillado con lo imponente de las ruinas y lo majestuoso del recuerdo de la civilización que gobernó esas tierras. Incorpora estas experiencias a su ser, que paulatinamente se transforma en el "*Inca-Matta*".

Durante su estadía en México, solventada mayormente por el gobierno norteamericano, realiza algunas obras, mismas que en la actualidad pertenecen al MOMA, de New York. Pinta

durante 1941, los óleos sobre tela: “*Invasion of the Night*” y “*La Tierra de un Hombre*”⁵², obras que reflejan lo observado durante los seis meses que vivió en suelo mexicano. Ambas telas son realizadas en la ciudad de Taxco, entre septiembre y octubre, tras lo cual, deja el país, en compañía de su esposa, el seis de noviembre de ese mismo año.

A raíz de este viaje, se le atribuyen obras como: “*Here Sir Fiere*”, “*Ecouter Vivre*” (Escuchar Vivir o Escuchen los Vivos), “*Iniciación*” y “*Erongaricuario*”, de finales de 1941, esta última, para Gallardo, un juego de palabras, alusivo a San Juan de Parangaricutiro, pequeño pueblo en el estado de Michoacán, en el centro sur del país, devastado por la erupción de volcán Parícutín, el 26 de febrero de 1943. Según el historiador, esta pintura en particular, generó una serie de mal entendidos, una distorsión en los expertos de arte e historiadores, quienes creyeron que el pintor había presenciado y retratado, el nacimiento del famoso volcán.

*“Existe un gran error con una de las obras de Matta sobre el volcán Parícutín, de México. Muchos historiadores y críticos de arte hablan de éste volcán, en condiciones erróneas. Me refiero a un cuadro, expuesto en México, en el cual se cree, aparece el volcán haciendo erupción. Dicho cuadro, no muestra al Parícutín, ni siquiera muestra un volcán. La confusión nace, debido a que el cuadro está montado al revés. Además, analizando la historia, se llega a la conclusión que este volcán, hace erupción dos años después de haberse pintado el cuadro, realizado en 1941 (...) Incluso, Nemésio Antúnez se equivoca al catalogar la pintura como del volcán Parícutín. Yo mismo, estuve hace años en el valle de México viendo este volcán, y pude constatar que la famosa erupción, recién va a cumplir 50 años. En definitiva, el cuadro es pintado en otra fecha, anterior a todo esto”*⁵³.

Para el historiador, éste representa sólo un ejemplo, de los múltiples errores en los que las obras y la figura del artista se ven envueltos, debido a su dificultoso entendimiento y poco tradicional e intrincada manera de ver el mundo. Para Matta, el mundo era su inspiración, y en ocasiones, América Latina lo fue aún más.

Junto con encontrar una nueva motivación, una desconocida aventura en la pintura, Matta recupera mucho de su optimismo inicial, perdido tras el fin de la guerra, en 1945. Esta nueva temática, define a un nuevo artista, más preocupado de su continente natal. La historia, contada en sus obras, nos muestra a un renovado observador, que se acerca a temáticas ligadas más a lo político, como es el caso del mural de La Granja.

⁵² Ver anexos.

⁵³ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

Al ver agotado el tema de la guerra, realiza un giro en 180 grados, volcando su creatividad en el rescate de la identidad perdida de los pueblos precolombinos. Sus obras, plagadas de figuras mitológicas, rostros similares a la imaginería maya, soles y lunas incas, indican su fascinación con nuestra historia. México, fue el conejillo de indias, donde experimenta los primeros años de la década del 40', en su departamento de la calle nueve, en New York. Casi 10 años después, retoma con fuerza esta temática, haciéndola suya y logrando en ella la realización de sus sueños, contruidos durante sus viajes a la historia americana.

Esta idea, se constituye como una de sus más duraderas constantes, convirtiéndose en su marca particular. Una de sus últimas obras, realizada bajo este sello es "*La Debutante*"⁵⁴, perpetrada en nuestro país, en 1994. Emplazada en la Plaza Mulato Gil de Castro, de nuestra capital y perteneciente al Museo de Artes Visuales (MAVI), la obra es la fachada principal del recinto, constituyéndose como una pieza substancial de este. Hecha en cerámica y tierras de colores, incorpora sus personajes tótems, que en conjunto, forman un universo de danzantes humanoides, que celebran el nacimiento de una divinidad. De tres por dos mts, representa la etapa más depurada de su temática indígena, una clara alusión al universo mitológico de los pueblos que tanto llamaron su atención.

En Matta, el *Espíritu Indigenista*, representa una idea que el hombre moderno debe adoptar, como una manera de rescatarse a sí mismo. Según sus propias palabras: "*una vez que hallamos penetrado en el espíritu indígena, que hallamos recogido una herencia, dejada de lado, en el abandono, podremos sentirnos nosotros. Porque eso somos: habitantes de otro polo del sentimiento y del pensamiento (...) una vez que tengamos el idioma, que lo hallamos trabajado y recuperado, podremos mirar el mundo a nuestro alrededor e interpretarlo, hablar de nuestros problemas, contar lo que pasa*"⁵⁵.

A través de estos planteamientos, recupera, en cierto sentido, la alegría de vivir, de pintar, de crear. Luego de la dura experiencia de la guerra, los campos de concentración y el holocausto, el artista tiene la clarividencia de transformar su obra y darle otra vida.

Para el Director del MNBA, ésta es una de las claves, para considerar a Matta uno de los grandes genios del arte: su capacidad para adelantarse a las épocas, su facultad para mutar su trabajo y encontrar nuevas motivaciones. Supo abrirse camino, dentro de su mente y transformarse a sí mismo, en un agente distinto de creación. Su capacidad para observar y

⁵⁴ Ver anexos.

⁵⁵ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. "*Matta, Mito y Realidad*". Sin Editar. Capítulo I. pág. 67.

asimilar realidades, actuó eficientemente, volcando nuevas experiencias en novedosas obras, que asombraron a unos y desconcertaron a otros.

“Matta, tuvo la clarividencia y lucidez, de darse cuenta cuándo ya una problemática comenzaba a agotarse (...) Esa es una de las razones para explicar el porqué Picasso, siempre estuvo vigente. Cuando trabajaba una determinada problemática y se daba cuenta que ésta se estaba agotando, no seguía con ella y cambiaba. Cambiaba de sintonía y buscaba nuevas temáticas, nuevas motivaciones, nuevos estímulos para excitar su ojo, para estimular su pensamiento. Con en Matta, pasó lo mismo”⁵⁶.

En sus trabajos anteriores, existe una sensación de luminosidad, de generosidad, de asombro, frente a los fenómenos que conforman el mundo. Como aclara Ivelic: *“hay en Matta, por cierto antes de la guerra, una actitud en mirar el mundo con mayor optimismo”*. En su etapa americanista, recupera esos inicios optimistas. Para no entender esta obra, como una mera forma de representación de una realidad o un pasado enterrado, no debemos considerarle como un simple arqueólogo del arte, que desempolva olvidados íconos de culturas ya extintas, sino que debemos mirarlo como un co-constructor, que vuelve a reformular el pasado y este arte encerrado, dándole una nueva vida, a través de la fusión de distintas realidades. No es un recuperador nostálgico del pasado, no imita lo que el mundo precolombino hizo, sino que recupera una memoria, pero con su propio lenguaje, no con el lenguaje prehispánico.

A través de esta nueva piel, que es la obra, la temática, Matta brinda otra vida, una virginal forma de leer el pasado de América, lo transfigura, reacomodándolo a su antojo. Es un constructor de realidades, que al ser mezcladas con el entrono contingente, nacen de una manera nunca antes vista. Logra esto, reutilizando y mezclando los antecedentes recolectados durante sus viajes, con aquellos guardados en su subconsciente. Con los conceptos obtenidos durante los procesos vividos en su juventud, unidos a los obtenidos en sus visitas a México y demás países, ricos culturalmente, sumados a sus continuas lecturas, logra articular un discurso, que le permite crear nuevamente esta realidad. Matta, no copia el pasado o la cultura de antaño, sino que la recrea nuevamente, la transforma, la muta y la dota de un nuevo espíritu.

“Se cree, que si uno se apropia de un pasado, es porque lo quiere reeditar tal como fue. Pero Matta, toma ese pasado y se apropia de el, para a su vez, desapropiarlo de su contexto inicial, porque no lo conoce. No se puede trabajar el pasado precolombino como una vivencia permanente en el tiempo, porque las culturas cambian. Se sitúa en la

⁵⁶ Entrevista del autor con Milan Ivelic, Dir. MNBA. Julio de 2006.

contemporaneidad del mundo que le tocó vivir. Entonces, qué rescata, rescata los mitos y ritos, situándolos en una perspectiva contemporánea; y eso es muy importante”⁵⁷.

En este contexto, importante fue para el chileno, el conocimiento de un gran artista visual mexicano, cuyas obras hablan del proceso de reconstrucción de una imaginaria perdida en los años, hábilmente mezclada con otras realidades, lo que dio vida, a toda una etapa dentro de la pintura y el muralismo mexicano del siglo XX.

Rufino Tamayo, nacido en 1899, es considerado uno de los grandes maestros de la pintura contemporánea mexicana. Su estética, de marcada influencia indígena, corresponde a un período que realzaba el lenguaje originario. A través de confusos paisajes, figuras amorfas (similares a los tótem de Matta) y conceptos visuales, que quiebran los esquemas tradicionales de la pintura, Tamayo supo adentrarse en la historiografía de su pueblo y remontarse a los albores de culturas antiguas. Sus soles y figuras geométricas, como templos aztecas, recuerdan un mundo místico de solemnidad religiosa, magistralmente mezclado con la iconografía, propia de la realidad mexicana, de mediados del siglo XX. Botellas de vino, cuadros en paredes geométricamente bien logradas, procesiones rituales y decidoras siluetas indígenas, forman parte del concepto visual, que el azteca expresa en sus obras.⁵⁸

Tan sutil es la obra de este maestro, que es comparada con un poema romántico, que con sus formas, colores y conceptos, traspasa y crea en el espectador una sensación de cercanía, de vecindad, frente a las nociones de un pasado distante. Al igual que Matta y su temática indígena, Tamayo recupera ese sentir aborigen, lo reordena, le da nuevos ojos, enfrentándolo a la realidad occidental, lleno de otras formas y universos. Su poética obra, hecha nueva luz sobre la tradición de los pueblos del Yucatán.

“Rufino Tamayo, ha escapado de la objetividad de los fruteros a un mundo poético de pájaros y estrellas, de figuras sobre el mar, de hombres contemplando el firmamento, que dan a su pintura nueva profundidad, poblada de sugerencias y misterio. La maestría con que están pintadas sus obras, no nace de su amorosa minuciosidad, de su ajuste o tono, sino de la hondura con que resuenan los elementos personales o gentilicios. Las formas precolombinas, las formas de las artes populares y, tal vez, la de los santos coloniales de los pueblecillos mexicanos, se hallan traspuestas ampliamente, hasta alcanzar la asunción de la obra creada. No están presentes imitativamente, sino que de la captación de su energía poética, llevada a otros ámbitos, arranca esta pintura, en

⁵⁷ Ibíd.

⁵⁸ Ver anexos.

*donde encontramos confundidos ese primitivismo y el impulso de la mejor pintura contemporánea. Sentimos su remoto acento*⁵⁹.

En Tamayo, se manifiesta la línea expresionista de lo indígena y lo primigenio, es un exponente de sus propias tradiciones. Hay una continuidad en sus trabajos, una línea original mexicana, que posee radicales contactos con otras presencias de la mentalidad primitiva. Mucho de lo polinesio, lo negro y lo latino, se halla en su obra. En él, la influencia procede de su mundo aborigen, cuyas huellas son palpables desde sus primeras obras.

*“Un pintor como Rufino Tamayo, es resultado legítimo de su medio y tiempo, lo es por orden de razones, ya sean estéticas o sociales, enlazadas siempre. El análisis que se haga de su obra, en donde se concreta una personalidad, por cualquier camino que quiera seguirse, no podría negar su fuerza. En Tamayo, se juntan armoniosamente el mundo primitivo de México, con el ímpetu más refinado de la pintura contemporánea”*⁶⁰.

Hay una enorme similitud entre Tamayo y Matta. Ambos investigan y trabajan la iconografía indígena con maestría, mezclando y reformulando sus conceptos, para ser presentados nuevamente ante occidente. Ambos, grandes maestros del género artístico y buscadores de nuevas técnicas y motivaciones intelectuales y visuales. Matta, innovador de elementos, destacando el barro, la tierra, el cáñamo, la piedra, la madera, entre otros materiales con los que crea sus obras. Tamayo, haciendo lo propio con otra gran cantidad de elementos, destacando también en la realización de murales públicos, similares a los realizados por Matta. Pero, por sobre todo, es su obra, que goza de gran reconocimiento, la que presenta al azteca como el reconfigurador, el reinventor de la historiografía del pueblo mexicano.

Sin embargo, éste no es el único caso en que temáticas similares encuentran un cause común, haciendo que distintos exponentes confundan sus esfuerzos creativos. En temas ligados al latinoamericanismo, las artes tienden a confluir en pensamientos, sensaciones y creatividad, para lograr un canto que habla sobre tiempos ya pasados. El mismo Matta, expresa esta idea, la utopía americana, en una de las muchas entrevistas, que Gallardo recoge en su texto.

“Se puede decir que este fenómeno americano, tiene dos ondas, las cuales se han repartido como las ondas del agua al caer una gota. La primera, cayó en México y originó todo ese movimiento de pintores y muralistas conocidos, que básicamente, es la intención de recuperar la autenticidad del sentimiento americano en las artes, ayudado

⁵⁹ Cardoza y Aragón, Luís. *“México: Pintura de Hoy”*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires. Primera Edición 1964. pág. 120.

⁶⁰ Cardoza y Aragón, Luís. *“México: Pintura de Hoy”*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires. Primera Edición 1964. pág. 118.

por la mirada de ojos europeos (...) Una segunda, es la que a mi juicio, va a dar a América, lo que ésta espera. Es la que aspira a sentir como una proyección del espíritu americano, asomándose a su realidad, para descubrir el mundo. Es la que provoca mayor interés, porque se la siente en un dominio más original. La obra de Tamayo en México, la de Wilfredo Lam en Cuba y lo que yo estoy realizando en este camino”⁶¹.

Estas motivaciones, acompañarían al surrealista a lo largo de su vida, hasta su muerte en 2002, en la ciudad italiana de Tarquinia. En el mural de La Granja, se aprecia claramente su preocupación por el tema indígena. Los personajes, similares a los de los complejos sagrados Mayas e Incas, hacen alusión a su cosmología, a la vez que son mezclados con preocupaciones contemporáneas, como la urgencia por el “primer gol”, motivo central de la obra, la problemática política y rivalidad entre las facciones de derecha e izquierda, presentes en la psíquis nacional de la época de los 70’, reflejo que aún persiste. Gráfica la desinteresada mirada de bañistas, que sin prestar demasiada atención al juego, se divierten y ríen, mientras charlan desnudos, como un eco de nuestra actual sociedad pos moderna existencialista.

El mural, cargado inequívocamente de una gran cantidad de conceptos, espejo de las diferentes influencias, que el pintor experimentó a lo largo de su vida, evidencia además, un aspecto propio del denominado *Arte Pop*, que Matta hizo suyo. Más desconocido y mayoritariamente formando parte de bocetos, acuarelas y dibujos, su especial predilección por el comics, se hizo notar desde muy joven. Prueba de ello se encuentra en esta pintura, por lo que ésta, se presenta como único en su clase. Su fascinación por realizar trabajos parecidos a historietas e insertarlos dentro de determinado contexto, como en el caso de La Granja, obra claramente política, hace del artista un innovador y un renovador de su propia creación.

2.5.1 El Lenguaje del Comics

Una de las facetas más desconocidas, experimentada por Matta, a lo largo de su vida artística, es la relacionada al comics, en la cual retrata verdaderas historietas, con personajes y globos de pensamiento (viñetas), haciendo partícipe de éstas, a quienes las observan. El espectador, se inmiscuye en la historia, a través de los textos y posturas de los personajes, que a manera de danza u obra teatral, narran su particular visión de la realidad del artista.

⁶¹ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. “Matta, Mito y Realidad”. Sin Editar. Capítulo I. pág. 67,68.

Algunas de estas obras, se encuentran en manos de privados, que han sabido de la rareza de los formatos, pequeños en su gran mayoría. Dibujos, acuarelas, serigrafías y cuadros, forman este submundo, en el que el artista logra articular un discurso, basado en una temática pop, a la que integra toda una cosmología nueva, llena de sensaciones y motivaciones, que tiene que ver más con la aborigeneidad, la sexualidad y figuras matemáticas, que con superhéroes o lecciones morales⁶². Tratamiento gráfico decididamente presente en el mural mancillado en 1974, pero que es plenamente palpable nuevamente.



“El Primer Gol del Pueblo Chileno”. Se aprecia el formato tipo comics, con sus características viñetas y disposición de los personajes, como página de historieta. 1971. Gentileza archivo gráfico, Corporación Cultural La Granja.

En Matta, el comics, más que un fin en sí mismo, es una herramienta en su arsenal de formas y figuras, con el que logra representar su universo personal, sus propias motivaciones, haciendo partícipe al espectador de este universo. Ciertamente, significaría un arduo trabajo cuantificar las obras del chileno, en las que esta temática se encuentra presente. Por estar, en su mayoría en manos de privados, es mucho más difícil dar con los coleccionistas que poseen estas

piezas. Por lo mismo, el hecho que un artista de la talla de Matta, lograra realizar obras similares a las historietas de los quioscos, resulta un hecho casi mitológico.

El chileno comienza con la experimentación de este universo en 1965, estando nuevamente dentro del grupo de los surrealistas, tras su reincorporación en 1959, año de la espectacular ceremonia *Exécution du Testament du Marquis de Sade* (Cumplimiento del Testamento del Marqués de Sade), en la cual el grupo, rinde homenaje a Donatien Alphonse Francois⁶³, muerto en 1814, considerado una de las figuras más influyentes dentro del surrealismo mundial.

Matta, en cierto sentido, es perdonado por André Breton y devuelto oficialmente al surrealismo, en el invierno francés de 1959. Tras demostrar, gallarda y valientemente su devoción al grupo y su profunda admiración por el mítico Marqués, el chileno marca su pecho

⁶² Ver anexos.

⁶³ Escritor francés, conocido como el Marqués de Sade. Alcanzó fama por sus obras de una obscenidad desenfrenada y de aberraciones sexuales, prevención llamada sadismo, vocablo que tiene su origen en el nombre de este escritor. Mayor información en: “*Biografías de Personajes y sus Obras*”. Ed. 2004. Tomo III. pág. 709.

con un ardiente hierro, estampándose el nombre de Sade, a lo cual Breton *“perdonándolo como a un hijo prodigo, lo reintegra con el mismo cariño de siempre”*⁶⁴.

A finales del mismo año, Matta participa con ponencias y obras en la *VIII Edición Del Espacio de la Especie*, en Francia, una extensa jornada cultural, social y artística, en la que sale enormemente fortalecido, tanto intelectual como artísticamente.

En 1960, nace su quinto hijo, Ramuntcho Matta. Su madre, Malitte Pope, hija de una acaudalada familia aristocrática de Boston, es la pareja oficial de Roberto desde el 55', a un año de haber abandonado definitivamente a Ángela Faranda, con la que tuvo a su tercer hijo, Pablo. Con la bella Malitte, el ya renombrado maestro, tuvo dos retoños: Ram y Federica Matta Pope, nacida en 1955, diseñadora, quien visitó nuestro país en 2005.

Al año siguiente, el pintor realiza su tercera visita a Chile. Aterrizando en Santiago, y de inmediato trabaja en la tela *“Vivir Enfrentando las Flechas”*⁶⁵, propiedad de la U. de Santiago, ex U. Técnica del Estado, obra que entregó públicamente en 1971. Con respecto a este trabajo, mal llamado mural, Gallardo deja en claro que *“erróneamente se ha llamado mural a la maqueta que hizo en la universidad, para un mural que nunca llegó a ser concretado, maqueta que era exterior y que representaba al muro periférico”*; a lo cual agrega que *“la pintura de la tela, un enorme cuadro que Matta realizó en 1961, terminó confundiendo con las maquetas, y por su tamaño, se dijo que era un mural, lo cual no es así”*⁶⁶.

El historiador, asegura que la enorme tela, pintada para la ex U. Técnica del Estado, es sólo eso, no un mural, echando por tierra la hipótesis de Alejandro *“mono”* Gonzáles, sobre la elaboración, de por lo menos dos murales colectivos, hechos por Roberto Matta en nuestro país.

Tras esta visita, el artista vuelve a Europa y en 1962, en la ciudad italiana de Veldano, recibe el *Premio Enaudi*, por la obra *“La Question (D' Jamila)”*, nombre con el cual se realiza una muestra de sus obras, que recorre varias ciudades europeas, durante varios meses de itinerancia. El mismo año, recibe el *Premio Marzotto*, de la Comunidad Europea de pintura, por su tríptico *“En Cuba Ahora”*, como un reconocimiento por su postura combativa, en contra de los colonizadores franceses y las torturas a los patriotas argelinos, retratados en la tela.

En 1964, se realiza en Austin, Texas, el Seminario: *“El Grupo de André Breton y Roberto Matta y su Influencia en el Medio Artístico de Posguerra”*, ciclo de charlas que reconoce la gran

⁶⁴ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. *“Matta, Mito y Realidad”*. Sin Editar. Capítulo I. pág. 73.

⁶⁵ Ver anexos.

⁶⁶ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

influencia del surrealismo, en la transformación de la tendencia artística norteamericana, propiciada por el chileno, durante los 40' y 50', sobre todo en la llamada Escuela de New York.

En este período, crea una gran variedad de obras, entre serigrafías, dibujos y óleos, en donde magistralmente mezcla soluciones arquitectónicas con figuras propias de la iconografía indígena sudamericana. Los personajes, descritos en el mural de La Granja, pueden ser vistos en diferentes poses y situaciones, los que son también apreciables en sus telas, aunque de formas aun primitivas y básicas. Obras como *“Eros Faber”*, *“Eros Unidos”*, *“La Luz del Proscrito”* o *“Slide”*, evidencian esta temática, que unidas al tema sexual, hacen su obra muy interesante.

Ésta, es también la época en la que Matta experimenta más decididamente en el comics, en donde define concretamente sus personajes humanoides, dentro de obras consagradas como *“Elle Loge”*, *“Nacimiento del Hombre”* y el mural *“El Primer Gol del Pueblo Chileno”*, de 1972, 1983 y 1971, respectivamente.

Su preocupación por realizar gráfica similar a historietas, se encuentra íntimamente ligada a su inquietud por reflejar parte del imaginario indígena. El gran cambio, lo plantea al hacerlo con métodos y formas modernas, totalmente contemporáneas, usando elementos de la cultura pop, reconocibles por la gran mayoría de los críticos y expertos en arte. Para los entendidos, este hecho hace de Matta uno de los grandes articuladores de las voces indígenas, habladas con vocablos modernos.

“Matta sabe fusionar estas dos problemáticas. Por un lado, trabaja el pasado ancestral, desde su particular punto de vista, transformándolo, reconfigurándolo en algo nuevo (el comics) dándole un toque muy moderno (...) Por ejemplo, existe una secuencia de el Quijote, en uno de los salones superiores (MNBA), en el cual muestra claramente la viñeta característica del comics, demostrando su sentido de humor y lo irónico”⁶⁷.

A mediados de los 60', realiza experimentos con el formato de historietas. Pero, años antes, el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg, ya le considera como *“el príncipe de las tiras cómicas”⁶⁸*, debido al elemento narrativo de sus dibujos, situación que se acentúa con los años, la experiencia y su particular modo de usar y transformar el lenguaje, sello principal de este tipo de trabajo gráfico.

El texto, elemento característico de este formato, está muy presente en las obras que el artista identifica con el comics. El mural de 1971, presenta muchos de estos elementos, que a

⁶⁷ Entrevista del autor con Milan Ivelic, Dir. MNBA. Julio de 2006.

⁶⁸ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. *“Matta, Mito y Realidad”*. Sin Editar. Capítulo I. pág. 58.

manera de viñetas de pensamiento, dan una idea sobre la realidad que intenta transmitir.⁶⁹ Con un dinamismo magistral, el artista intercala, entre las múltiples imágenes y personajes, una serie de textos y frases que nos hablan sobre el real sentido de ésta. Un valor marcadamente social, que reivindica a la clase obrera chilena, de comienzos de los 70'.

“Producir es hacer la revolución”, “Puro pueblo es tu cielo azulado” y “Si tu te dispones a amar la vida, eres un hombre libre”, son frases que hablan sobre las utopías que Chile comenzaba a vivir, durante ese primer año de gobierno socialista. Dentro de estos ideales, el artista retrató, por medio de personajes caricaturescos, los sueños y voces de muchos, en obediencia de inquietudes anteriores a la UP, experimentadas por él, desde hacía años.

En sus obras intenta dar respuesta a diferentes problemáticas, que marcaron los años en que vivió. La preocupación por la igualdad social y el bienestar de los trabajadores, marcaron su pauta, desde los 60', así como también, el tema indígena y la problemática de la guerra en su momento. En este sentido, el uso del comics, y de textos en personajes, marcaron su quehacer durante este período, siendo mural de La Granja, una de sus máximas expresiones.

La transformación del lenguaje usado por Matta, no tan sólo para dar vida a sus personajes, sino que para titular sus obras, es un hecho que llama poderosamente la atención de los expertos. Los dobles sentidos y contradicciones, entre lo que se ve y se dice, plantean una interrogante sobre el porqué de éstas mutaciones, en la forma de comunicar.

Para Gallardo, esta particular técnica, *“es producto de la mezcla de el ingles, italiano, francés y español”,* que en conjunto, le da *“el poder de destruir los léxicos. Piensa al unísono en varios idiomas, dándole la capacidad de crear nuevos fonemas y palabras”*⁷⁰.

Ejemplos de esto, pueden ser hallados en una de sus obras maestras. Conocida como *“El Vértigo de Eros”*, la obra es blanco de especulaciones, ya que según el propio Matta, su título en francés *“Le Vertige D' Eros”*, fue puesto por Susan Herat, amiga del artista, no muy diestra en el uso del francés, ni el español. Al ver el resultado, el chileno asienta con un *“que bueno”*, ya que su amiga habría entendido mal el primer nombre, por lo cual dio otra lectura a la obra.

En rigor, en el texto *“Matta, Mito y Realidad”*, el autor especula sobre los posibles títulos que la obra habría llevado originalmente, pero que sin embargo, gracias a las equivocaciones, enriqueció el juego dialéctico, en lo que se convertiría en una verdadera tradición en la pintura de Matta. Según Gallardo, una de las posibles lecturas de la obra es *“Le Vert Tige de Roses”* (El

⁶⁹ Ver anexos.

⁷⁰ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. *“Matta, Mito y Realidad”*. Sin Editar. Capítulo I. pág. 66.

Verde Tallo de las Rosas). Una tercera lectura es “Les Roses sont Belles”, o “Les Rosenberg”⁷¹, alusivo a las hermanas Jules y Ethel Rosenberg, amigas del pintor, confuso debido a la gran similitud de los fonemas franceses, lo que no sucede ni en inglés, ni español. Es importante aclarar que existe un óleo, que lleva justamente este título, obra desarrollada por Matta durante los primeros años de la década de 1950.

“Matta juega con la sintaxis, acomoda y ordena las tildes y acentos, tal y cual lo hace con manchas y colores. Borra sobre lo que parece que debe quedar subordinado o por debajo, sobre, atrás o en el infinito. Pone acentos graves, agudos o circunflejos, cremillas, vírgulas italianas y comas en lengua náhuatl, con las que indica la acción de hablar (...) Su forma de hablar y su facilidad para escribir, recomponiendo el lenguaje, lo hacen genial e impaciente. En sus obras, es evidente la influencia de lo primitivo, lo originario, lo latino, lo africano, lo oriental milenario y lo mítico.”⁷²

Dentro de los grandes cambios propuestos a través de sus obras, el uso en diferentes maneras del lenguaje, busca dar un nuevo significado a rancios y viejos conceptos, demasiado trillados, como para explicar el nuevo caudal de sensaciones y experiencias que invaden al artista. En sus ansias por escapar de lo tradicionalmente aceptable y dimensionar de diferentes formas, ideas y conceptos que llenaban su mente y sus telas, el chileno crea su propio vocabulario, traductor de su mundo interior.

Importante es la ligazón del sentimiento, esta necesidad, con el mundo de la poesía, donde expone de, manera diferente, conceptos similares, que explicados de manera tradicional, pierden su real significado. Al igual que un poeta, transforma las palabras y las sitúa en un nuevo sentido, ordenándoles nuevamente una jerarquía, reconfigurada a su antojo, que al final del proceso, complementan su obra gráfica y le da al conjunto, un sentido más que surrealista.

“La poesía, es como la agricultura del idioma y el poeta el labrador. Tú puedes usar las palabras como un dado: sacar la palabra blanco, la palabra imbécil, la palabra ropero. Entonces, puedes decir por ejemplo: el blanco imbécil está dentro del ropero, o el ropero es blanco de puro imbécil. Eso comienza a ser poesía, porque estás sacudiendo todo el idioma, para que caigan los frutos maduros, estás desatando la lengua”⁷³.

Estos planteamientos, están considerados como grandes constantes dentro de la línea intelectual del artista, viéndose influenciado por nuevas temáticas, transmitiendo en sus obras

⁷¹ Ver anexos.

⁷² Gallardo Navarro, Ernesto Luís. “Matta, Mito y Realidad”. Sin Editar. Capítulo I. pág. 66,67.

⁷³ Carrasco Pirard, Eduardo. “Matta Conversaciones”. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 21.

estas realidades, originales paradigmas sociales y políticos. A través de su constante reinención de lo tradicional y del surrealismo bretoniano, logra transmitir un completo universo de ideas, sensaciones y conceptos, no tratados de la manera en que lo hacen sus obras.

Para Milan Ivelic, es ahí donde radica su enorme genialidad, en la opción que nos da de retransformar, nosotros mismos el idioma, a través de lo que observamos en sus obras. *“Él no es un pintor, es un vector, que significa ver hacia adentro, ver más que otros”*. *“Yo no pinto paisajes, dice Matta, yo lo que hago son sersajes”*.⁷⁴ Estos “sersajes”, demuestran la gran preocupación del surrealista, por retratar las vicisitudes de la mente humana. Sus experiencias, realidades circundantes, vicios y virtudes terrenales, son reflejadas y expuestas ante el espectador, con la envoltura que decide darles. Matta es un realizador del Paisaje Humano.

Su particular propuesta sobre el lenguaje, la cual llevó como ninguno a la tela, manifestó en él una verdadera preocupación por el otro. Más que en ninguno de sus períodos anteriores, con el uso del comics y los textos, experimentó una progresiva transformación, que lo llevó a situarse en la vanguardia del arte para el pueblo, para aquellos sin arte, a ser la voz de los que ocupan sus días y vidas en la incesante labor del trabajo diario. Sucedió en él, una paulatina vinculación con el mundo político, que le hizo abrir los ojos ante una cegadora verdad social que sacudía al mundo, realidad que aún persiste, llena de utopías y sueños de hermandad socialista.

2.6 Matta y la Utopía Socialista

Cuando Matta, pinta en Chile una obra con características políticas, con un expreso vínculo con las facciones de izquierda, no sorprende, pues no constituye un hecho aislado. Por varios años, había experimentado una lenta pero segura transformación, de un artista interesado por temas innovadores, como el espacio o las soluciones geométricas, a estar uno preocupado por temas coyunturales de interés social, como la guerra o las reivindicaciones indígenas.

Durante este proceso, casi al azar, Roberto Matta se topa con la política y adquiere sus primeras nociones sobre este complejo arte, y lo hace mirando el mundo a través el rojizo cristal del comunismo italiano, de mediados de los 50'. La transformación del Matta cósmico, mucho más mental, a uno terrenal, movido por los comportamientos humanos, lleno de características políticas, en el cual se engloban los períodos del comics y el indigenismo, comienza a fraguarse luego de su expulsión del grupo surrealista. Tras años de vivir en EEUU y de haber influido en

⁷⁴ Entrevista del autor con Milan Ivelic, Dir. MNBA. Julio de 2006.

toda una generación de jóvenes artistas, el chileno regresa a la capital gala, para recibir la noticia de su expulsión de la agrupación intelectual. Ante esto, en 1949, decide mudarse a Italia, con lo que prácticamente comienza de nuevo su carrera y su aventura por la vida.

Ocupado en desatar la experiencia indígena, el exiliado surrealista conoce un nuevo espacio para la creación, demoledoramente cautivante, que conmueve su obra, volcando en el todas sus formas de expresión. Con nuevas ideas a cuesta, realiza sus obras, mientras experimenta con temas distintos, trasformando, mezclando y actualizando en cada cuadro su propia visión del mundo. Compartido entre Francia, EEUU y ahora Italia, pasa gran parte de la década de los 50', interiorizándose sobre la política social italiana, una de las más puras de mediados del siglo pasado. Según sus propias palabras: *“allí descubrí el comunismo, descubrí el ser comunista (...) la lucha de clases, descubrí que ese identificarme con el perdedor existía allí como un movimiento organizado”*⁷⁵.

Esta gran y extensa experiencia, no medible como uno más de sus periodos creativos, marca el resto de sus trabajos, haciéndolos mucho más participativos e incluyentes. Su pintura, desde su experiencia en Italiana, es el reflejo de su naciente preocupación por los otros, por el pueblo, por los no cultos, por la clase trabajadora, por los utópicos.

2.6.1 Pablo y el Coronel, figuras claves en el Socialismo de Matta

Anteriores antecedentes, sitúan al artista en directa relación con la faceta más socialista de su vida política. Uno de estos datos, es aportado por su biógrafo, al argumentar que una de las principales razones de su alejamiento de Chile, en 1935, y su definitivo distanciamiento con su padre, fue su apoyo a la figura de Marmaduke Grove⁷⁶, emblemático personaje de la política de izquierda chilena, de comienzos del siglo XX.

Sin duda, un hecho anecdótico para él, pero muy serio para su padre Roberto Sebastián Matta Tagle, a quien el futuro artista le tenía muy poco afecto. Su familia, tradicionalmente ligada a la clase oligárquica, se escandalizó por el entusiasta apoyo ofrecido por él a la figura del Coronel Grove. Que un miembro de una de las familias más acomodadas de Santiago, se mostrara abiertamente interesado en el socialismo, vinculado a temas proletarios, teniendo al pueblo, al “populacho” como principal tema de conversación, constituía todo un escándalo.

⁷⁵ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 290.

⁷⁶ Destacado militar y político chileno de la primera mitad del siglo XX, uno de los fundadores del Partido Socialista de Chile, en 1933. Mayor información en: www.epdlp.com

Grove, fue especialmente influyente durante la adolescencia de Matta. El contacto con estas ideologías, formaron en su personalidad ese descarnado apego por su propia clase, incluso por su familia, en donde el punto de discordia era su padre, un importante e influyente hacendado local, aristócrata, a quien el joven consideraba sólo como un *“huaso con plata, que jamás había leído siquiera un libro en toda su vida”*.

Este despertar, ante la realidad política y social de Chile, motiva en gran parte su éxodo a Europa. Su fascinación hacia la figura del socialista, marca la relación con su padre, con lo cual decide marcharse definitivamente del país. *“El apoyo a Marmaduke Grove, siendo adolescente, es el motivo por el que su padre lo deshereda, y en el año 35’, se va a Europa”*⁷⁷.

Bajo la óptica de este primer acontecimiento, se puede vislumbrar la fuerza de la convicción que el joven Roberto forjó en su interior, aún sin tener cómo enfocar y aplicar precisamente esta nueva experiencia, que comenzaba a nacer en él. Sin saber en qué consistía el socialismo, viaja a Europa, en donde experimentaría sus más dramáticas transformaciones, tanto artísticas como intelectuales. Evolución política que se vería completa años antes de su llegada a Chile, en 1970.

Otra de sus grandes experiencias, ligadas a la convicción política, fue conocer al Nóbel de Literatura, Pablo Neruda, a finales de 1935, ya viviendo en Europa y estando de visita en casa de una de sus tías, en Madrid. Durante algunos meses comparten juntos, hablan de arte, literatura, poesía, música, pero por sobre todo de política, socialismo y lucha de clases. Pablo, mucho mayor, le veía con ojos de tío y según relata: *“siempre me trato como un niño chico y nunca me tomó en serio”*⁷⁸.

Pero Neruda sí compartió junto a Roberto, le enseñó su visión de la política y el comunismo, lo que influyó poderosamente en la actitud del artista, frente a determinados temas, como el indigenismo y el proletariado. Tras estas enriquecedoras experiencias, Matta le pierde de vista, volviéndolo a encontrar años después en un plano mucho más maduro, trabajando juntos en proyectos, para fortalecer el accionar cultural del gobierno de la UP.

En 1970, el nuevo gobierno socialista, dispone de recursos y mentes para trabajar en proyectos ligados a la cultura, las artes y el conocimiento. Matta, por esos años considerado uno de los grandes del arte mundial, cuya afinidad con los gobiernos de izquierda era bien conocida, se pone a disposición. Conociendo ya el accionar político italiano, una de las experiencias más importantes de su vida, se había acercado inexorablemente a la facción colorada del mundo.

⁷⁷ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

⁷⁸ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 83.

Rusia, China y Cuba eran destinos comunes para el artista, especialmente esta última, en donde había compartido con el propio Fidel Castro.

Ahora, Chile contaba también con la venia del maestro plástico, con lo que éste se puso al servicio del Estado, en la conformación de dos grandes proyectos. El primero, ideado para convocar a los artistas “*latinafros*”, en la conformación de un gran museo, (Museo de la Solidaridad Salvador Allende) con obras donadas por éstos. En segundo lugar, un proyecto impulsado por el propio Allende, que tenía como fin la puesta en marcha del Primer Congreso Internacional de la Cultura en Chile, idea que debería ser estrenada a comienzos de 1974.

Estos son ejemplos de iniciativas culturales patrocinadas por el gobierno chileno, en las que el surrealista estaba más que dispuesto a colaborar. Al igual que otros tantos artistas, trabajó codo a codo en estos y otros proyectos junto a Neruda, figura decisiva en el pensamiento político social del afamado pintor.

Tan importante fue el aporte y la visión del poeta, que Matta tituló muchas de sus obras, inspirándose en sus escritos. La gran importancia que Neruda daba a las temáticas obreras e indigenismo, fueron hechos que el surrealista supo rescatar e incorporar a sus obras, en la medida que él mismo, iba experimentando procesos similares. México, la historia de los pueblos, sus luchas, su reivindicación histórica, fue caldo de cultivo para ambos creadores. En este contexto, no es extraño lo fácil que fue para el pintor, interesarse por ideologías de izquierda, las que aún hoy siguen ligadas a los mismos temas.

Una marca permanente, dentro su quehacer artístico, fue dada por otra gran obra de Neruda: “*Canto General*”⁷⁹, publicada en 1950, considerada una verdadera fuente de inspiración en la creación y en el camino del Matta político.

*“Siempre, (Pablo) me veía como el chiquillo que no entendía nada de la situación de América, y en el Canto General, había como una historia del espíritu de emancipación americana. Yo leí muy seriamente la obra, y se puede decir, que hay algunos cuadros que tienen que ver con eso. Por ejemplo, un cuadro llamado: ‘Todas las Sílabas de la Primavera’, y ‘Para Cubrir la Tierra con un Nuevo Rocío’, que son traducciones mías, que se identifican con el espíritu de Canto General”*⁸⁰.

Sin duda, estas experiencias fueron muy importantes y notables, dentro de su vuelco a la filosofía del arte, llevada al plano político/social, del cual Matta se convertiría en uno de sus máximos representantes; vivencias que le obligarían a ejecutar la obra mural de La Granja.

⁷⁹ Conjunto de poemas escritos por Neruda, entre 1944 y 1950, logrando su primera publicación en México.

⁸⁰ Carrasco Pirard, Eduardo. “*Matta Conversaciones*”. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 83.

2.6.2 Revolución Cultural

Su marcado socialismo, evidente en su colaboración con el gobierno de la UP, posee otra gran fuente, origen que se enfrenta abiertamente a toda una cultura, una nación que marcó en él un antagonismo, una especie de rivalidad cultural. Estados Unidos, el mayor exportador de cultura del mundo, fue visto por Matta como un exportador de *“Basura y Mierda Cultural”*.

Esta visión surge de su vida en la Gran Manzana, ciudad a la que llega huyendo de la inminente guerra en Europa, de la cual escapa también, 10 años después. A juicio del artista, New York era el espejo de una sociedad marcada por el individualismo, en donde la obsesión por alcanzar la satisfacción material, produce en sus habitantes un síndrome parecido a la resaca después de una noche de juerga. Como lo dice él mismo: *“vivir en Estados Unidos, se siente parecido a andar con la caña mala”*⁸¹.

A pesar de ser considerado como un maestro, debido a sus innovadores aportes a la pintura norteamericana, principal impulsor de la Escuela de New York, Matta detestaba vivir en aquel país. El concepto de superioridad cultural y económica, que EEUU demuestra ante sus pares, lo hizo alejarse de su influencia, que estandariza, multiplica y vuelve común toda expresión cultural, transformándola en capital, sin importar su verdadero sentido. Esta degradación en las expresiones culturales, es virtualmente imparable, debido al minucioso control estadounidense de cada porción del universo intelectual, tanto que su influencia es dogmática, tentadora y cautivante. Paradójicamente, estas ideas no impidieron que sus obras fueran alcanzadas por el dólar, siendo transadas en cifras inimaginables, hecho sobre el cual reflexionó en variadas oportunidades.

A su juicio, EEUU devora la cultura de muchos países, sobre todo latinoamericanos, en donde el artista se centró en crear una conciencia capaz de hacer frente al avance norteamericano. Planteó la necesidad de unirse y hacer alianzas para frenar la entrada estadounidense, para reemplazar su exportación con cultura autóctona.

“Todo este cinema, toda esta literatura, que nos llega desde allá, es casi siempre, pura porquería. Y esto de impedirles la entrada no es censura, sino amotinarse en contra de esta basura (...) hay que denunciar que se mandan cosas que no nos interesan. Ellos las consumen; pero nosotros, que estamos creciendo hacia una cultura en la que se espera

⁸¹ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 114.

que la humanidad se manifieste de una manera nueva y solidaria, no podemos consumir lo mismo (...) Eso es más o menos la programación que han dispuesto para nosotros: tú verás siempre en ella a este héroe, este cowboy, encarnación del bien y que detiene los esfuerzos que se hacen para crecer, que paraliza (...) Tenemos derecho a discutir la calidad del alimento que se nos da y por eso las, primeras críticas van en contra de esta especie de emporio cultural, que ha creado el imperio.⁸²

Su demoledora crítica sobre el papel de EEUU y a su influencia cultural, encuentra un fuerte respaldo en las ideologías de izquierda. A través de estas posturas, explica su malestar frente al quehacer norteamericano. Conceptos como *"lucha de clases"*, *"imperialismo americano"* y *"preservación de culturas propias"*, son llevados a la práctica en sus múltiples creaciones, que muestran gráficamente su antagonismo con el país más poderoso del mundo.

Dentro de su evolución hacia una visión más pragmática del acontecer social del mundo, incorpora su experiencia en Italia. Comprende que la lucha por la igualdad social, del arte por el arte, de una sociedad más justa e igualitaria, es totalmente válida, con lo que forma un estandarte que lo llevaría por todo el mundo, incluido Chile.

Con obras como *"Las Potencias del Desorden"* y *"La Luz del Proscrito"*, ambas de comienzos de los 60', y *"Sembrador de Incendios"*⁸³, presentada en 1967, en el congreso cultural Salón de Mayo, celebrado en La Habana, Matta plasma su particular visión sobre los temas que le aquejan. La problemática social, el descontento con el capitalismo y el apoyo a estados socialistas, son muestra de ello, siempre tratados con una explosiva muestra de color y una visión tan surrealista, que para muchos, siguen siendo incomprensibles.

Su marcado interés por la política y su descontento con los modelos ligados al libre mercado, forman en él una mentalidad identificable con la izquierda; de hecho en muchas de sus visitas a Chile, fue tildado de comunista y marxista, siéndole incluso negada la entrada al país, en los años del régimen militar.

Con los años, la mayoría de las utopías populares, se han extinguido. Nuestro caso en particular, fue lamentable. El primer gobierno de estas características, elegido libremente y derrocado por las fuerzas armadas. En la misma línea, en 1990 se pone fin al paradigma indiscutible del socialismo mundial, la Unión Soviética. El gigante, cae luego de un extendido régimen. Que la figura clave y forjadora de este modelo haya desaparecido, marca todo un precedente en un proceso, enmarcado durante la reunificación alemana y la destrucción del

⁸² Carrasco Pirard, Eduardo. *"Matta Conversaciones"*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 143.

⁸³ Ver anexos.

muro de Berlín. En la actualidad, son pocas las naciones que mantienen este modelo en pie, entre ellos China, la cual hace ya varios años, ha comenzado su proceso de conversión al capitalismo, generando un extraño modelo económico-social, aún en estudio. Por otro lado Cuba, se mantiene como la única sobreviviente de este sueño utópico, la última de Sudamérica.

Esta realidad, es fundamental para comprender la gran cantidad de contactos hechos entre Matta y el pueblo cubano. Aunque muchos isleños no están de acuerdo con el actual gobierno de Castro, en el pasado fue diferente. Numerosos cubanos estaban felices de tener un gobierno socialista y mantener relaciones diplomáticas cercanas a los soviéticos. Esta mentalidad, en abierta oposición a Norteamérica, era compartida por muchos artistas e intelectuales, que vieron en EEUU, el fin del individualismo nacional y cultural. El surrealismo, apoyó decididamente a la isla, único bastión rojo en toda América, mientras que el pintor mostró su interés por medio de visitas, obras y creaciones colectivas.

Uno de los ejes de pensamiento, importantes dentro de su concepción como artista, con repercusión política, es su afinidad, simpatía y acercamiento al régimen cubano. Esta línea intelectual, se agrega al rechazo del modelo estadounidense, ante el cual Matta, esperaba conformar un frente de acción unido para frenar, o al menos restringir su influencia en los países latinoamericanos, en donde el gobierno de la UP era un actor fundamental.

En diciembre de 1960, Matta llega a Cuba, tierra que calaría hondo en la personalidad del afamado artista y que marcaría notablemente sus trabajos, con un sello caribeño, sufrido y autóctono. En La Habana, el surrealista realiza lo que puede ser la antesala del mural de La Granja. En este período, realiza en conjunto a estudiantes y profesores de la U. de La Habana, un mural que resaltaba las bondades del nuevo gobierno comunista, que como el chileno, conmemoraba los primeros años de su revolución.

Tristemente, producto de la erosión ambiental, la obra se encuentra totalmente destruida. No queda nada, salvo la enorme pared en donde fuera realizada. Los altos niveles de salinidad del aire, el intenso sol y las brisas marinas, terminaron por destrozar lo que fuera una magnífica obra, de la que ninguno de los expertos consultados posee tan sólo una imagen.

Dentro de sus posturas revolucionarias, Matta planteaba la necesidad de realizar una “Revolución Cultural” latinoamericana, con lo que se zanjaría el tema de la entrada de cultura embajada norteamericana. Planteaba la importancia estratégica de Cuba, al ser éste el único país socialista, que podría interesarle la idea, sin tener mucho que perder.

“Se hace una revolución cultural latinoamericana en Cuba, que desarme las cosas, que en cierto sentido, vienen del soporte oficial de la Unión Soviética, pero que conviertan a

Cuba en la bandera de este individualismo que hay que cultivar (...) se desarma a los EEUU, que es el miedo más grande, porque su gran arma es decir que hay un rigor, un dogma y una falta de libertad intelectual en Cuba. Ahí está el problema”⁸⁴.

La idea era formar en la capital un grupo de trabajo, una internacional, dispuesta a que a través del arte y pensamiento, se rescatara el verdadero sentido del socialismo al servicio del pueblo. Matta, quería descubrir si se podía llegar al principio básico de la ideología, corregirla y ponerla a funcionar, desde abajo hacia arriba. Realizar una revolución, sin armas ni muertos, una revolución mental, de pensamiento y creación colectiva, y Cuba era el mejor candidato para ello.

Para Matta, la idea social representaba más que un partido político, era una forma de vida, de relacionarse con los otros, en cierto sentido una religión, cuyos dogmas eran el bienestar común. Como todas las utopías, ésta se contaminó muy joven, y sus vicios negaron toda su forma. Matta pretendía devolverle esa forma original, que el comunismo y socialismo volvieran a significar justamente eso: comunión y sociedad.

“Este proyecto, según el cual es comunista quien se interesa en la justicia social, en los derechos del hombre y en el respeto de la dignidad de todos los seres humanos, puede ser la base para un proyecto político (...) es lo único que se puede hacer y es lo que estamos gritando los surrealistas desde hace siglos”⁸⁵.

Ideas como éstas, motivaron al pintor a regresar al país, en 1970 y plantear la necesidad de construir una obra plástica, junto a jóvenes trabajadores, estudiantes y obreros, que vivían el socialismo de un modo diferente, personas que creían en las utopías y que sabían que en Chile se podían hacer mundos nuevos. Ideas con las que una sociedad puede cambiar, no sólo en lo económico, sino que por la creación, el valor de lo propio y el arte común. Planteamientos que le hicieron llegar a una comuna obrera, de esforzados trabajadores, para quienes la creación de mundos nuevos era una necesidad.

A través del arte, Roberto Matta supo congeniar las problemáticas de varias épocas, que le afectaron decididamente. Sus obras son reflejo de su propia mente y de una realidad inventada. Hasta su muerte en 2002, fue considerado uno de los grandes maestros de la pintura mundial y su carrera se extiende hasta bien entrada la década del 90'. Siempre persiguiendo nuevos sueños y motivaciones, el maestro surrealista dejó un extenso legado de creación, originada en lo más recóndito de la mente y el alma humanas.

⁸⁴ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 143.

⁸⁵ *Ibíd.* pág. 266.

CAPÍTULO III

NOVIEMBRE DE 1971: EL PRIMER AÑO

Terminaba el invierno en el jardín que rodea la piscina municipal. Los árboles comenzaban a cubrirse del verde primaveral, mientras el muro construido a sus espaldas dormía pacientemente. Varios meses habían transcurrido desde que fueran retiradas las tablas que ayudaron a moldear la maciza estructura. Sus huellas aún son palpables en la estructura. Una superficie desigual y tosca dio la bienvenida a Matta cuando decide volver a nuestro país, esta vez a terminar lo que había comenzado en el verano pasado.

Hacía casi un año desde que el artista iniciara la construcción de la estructura troncal para su obra maestra, un mural para y por el pueblo chileno. En noviembre de 1971, proveniente desde Italia, llega motivado por una serie de proyectos, que venía traduciendo en ideas concretas desde hacía tiempo. Chile se encontraba en una situación social privilegiada. Se celebraba el primer aniversario del gobierno de la Unidad Popular y para muchos, eran tiempos de cambios y buena ventura. La situación política era favorable para el desarrollo de las ideas que Matta poseía, por tratarse de un país en vías al socialismo; el pintor encontró un nido para su proyecto de participación social.

Su obra, por aquel entonces conocida a nivel mundial, hacía varios años que caminaba por senderos diferentes. Sus personajes totémicos y teorías geométricas aplicadas al arte, se volcaban en una temática mucho más amplia, que tenía que ver con realidades sociales construidas a partir de utopías. La figura del trabajador, del obrero, encarnaba perfectamente lo que el pintor quería decir en sus trabajos, que enlazados al tema indígena, hacía que estos clamaran por una expresión más abierta, lejos de museos, galerías y colecciones privadas, en donde habían estado confinados hasta ese entonces.

Nuestro país, preocupado de reformas sociales y ejemplificado como el nuevo modelo político mundial, un socialismo pacífico y moderado, aparentaba ser el paraíso que el artista buscaba. Junto a esto, el pintor aprovecha su visita para ponerse a disposición de la nueva administración y así, colaborar en los proyectos que requirieran de su arte. Allende lo propone como una especie de ejecutivo de arte, en donde Matta generó más de un proyecto, para la configuración de esta nueva utopía social chilena.

El nuevo modelo es visto por muchas naciones como un ejemplo y el gobierno de la UP es alentado en la construcción de una nueva democracia, basada en las reales necesidades del pueblo. En cambio, otros veían a Chile como una amenaza para la hegemonía comercial y política, ejercida por el hemisferio norte. El temor del quiebre de los modelos económicos y el rechazo al capitalismo, hacían pensar que nuestro país sería el iniciador de una revuelta, cuyos principales protagonistas serían el eje Santiago–La Habana, únicas *capitales rojas* de Latinoamérica y voceras de la política soviética. El temor ante esta posible realidad y frente a un probable alzamiento armado en contra de EEUU, se hizo sentir con mayor fuerza al celebrarse el primer año de la UP.

En 1971, visita nuestro país una importante figura, clave en el universo político de América Latina, Fidel Castro. El presidente cubano, realiza un sin fin de reuniones y una larga gira por todo el país. Durante ese mes, se sintió con más fuerza que nunca la consigna socialista de América Latina. Castro recorrió el país dando consejos a los obreros sobre cómo ganar la batalla de la producción y a los hombres de gobierno sobre la conveniencia de la unidad y la activación del proceso revolucionario. A juicio de muchos, ésta fue una visita más que oportuna, debido a que comenzaba a decaer la popularidad del presidente chileno, mermada por la crisis económica y el desabastecimiento, que ya afectaba a la población.

Sin duda, durante el mes que el cubano estuvo en nuestro país, pronunció una infinitud de discursos marcados de simbolismo. Uno de los más memorables fue dicho en el Estadio Nacional, un discurso que representa el sentir de muchos, que admirados por el proceso chileno, venían dispuestos a trabajar para ser partes del mismo.

“Hemos venido a ver algo extraordinario. En Chile está ocurriendo un proceso único, algo más que único, insólito (...) es el proceso de un cambio, es un proceso revolucionario, donde los revolucionarios tratan de llevar a cabo los cambios pacíficamente. Un proceso único, el primero en la historia de la humanidad”⁸⁶.

Son precisamente ideas como éstas, las que motivaron al surrealista a colocarse en primera fila de aquellos que, a través del arte, quisieron colaborar en la construcción de ésta nueva utopía, la primera de su tipo en el mundo. Era la época de hacer historia, y para Matta la historia se construía sobre la base del arte participativo.

⁸⁶ Fidel Castro. Discurso Estadio Nacional, noviembre 1971. Del film “*Salvador Allende*”, de Patricio Guzmán. 2004.

3.1 Una Asombrosa Reunión

Fueron dos semanas las que necesitó Roberto Matta y su equipo, para transformar la tosca y gris construcción en una verdadera fiesta de colores, llena de alegría y expectación, en la cual los personajes alientan a los rápidos jugadores, mientras estos anotan el *primer gol*.

La obra, ejemplificada en un partido de fútbol, representa el importante proceso histórico que el país vivía de la mano de Salvador Allende y la Unidad Popular, un verdadero gol al capitalismo y a las democracias inoperantes y añejas, una obra que lleva impresa mucha de la gráfica que el maestro trabajaba durante aquellos años.

Personajes de corte andino, dotados de un sentido de movilidad veloz, se agolpan en galerías con forma de cubo. Algunos conversan, mientras sus palabras figuran en nubes blancas, otros se contorsionan en sinfonías de amor, dejando ver nalgas, penes y pechos, mientras que otros sostienen en sus manos banderas socialistas, gritando consignas que hacen reflexionar sobre el papel de la sociedad moderna. Básicamente, esa es la temática presente en la obra mural que el artista plasmó ese mes, a orillas de la gran piscina que sirviera como lugar de esparcimiento y relax, durante las calurosas jornadas de trazado y creación colectiva.

Ciertamente, el artista tenía una idea preconcebida de lo que iba a realizar en el muro, prueba de ello son algunos bosquejos en papel vegetal, hoy deteriorados, mal guardados por Alejandro “mono” González⁸⁷, durante los años de dictadura. A pesar de estas maquetas, gran parte de la obra fue realizada *in situ*, probando la conocida cualidad de Matta de crear formas, “sacándolas” del soporte en el cual trabajaba.

Alejandro González, comenta que el proceso de maquetas, anterior a la intervención mural, fue hecho en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes, sitio en donde Matta era considerado una eminencia. Dibujaba sobre trozos de papel especial, los que eran reordenados hasta configurar una situación que al pintor le agradase. Hecho esto, las piezas eran ensambladas como un gran rompecabezas.

“El proyecto se hizo en base a muchos dibujitos que Matta realizó en otros tantos papelitos. Como arquitecto, usó esos conocimientos para dibujar. Trazó dibujos en papel vegetal, luego yo mismo los recorté y en el piso del Bellas Artes (...) fuimos armando un

⁸⁷ Artista visual, licenciado en Arte, U. de Chile. Ex brigadista y fundador de la BRP.

rompecabezas, donde él movía las piezas, cambiándolas de lugar, las que en conjunto, formaron el borrador de la obra que luego se convirtió en el mural (...) Una vez hecho éste ejercicio práctico de armado de la obra, le sacábamos una copia y con eso tuvimos la técnica y el proceso del trabajo manual, en lo que fue el boceto o el trabajo en sí”.⁸⁸

Con las maquetas preparadas y los ánimos dispuestos, el maestro y sus colaboradores iniciaron la tarea de plasmar en cemento la obra ensamblada, pero no sin antes realizar un par de reuniones de programación con los brigadistas, en su mayoría liceanos y jóvenes trabajadores de diferentes sectores de la capital.

Uno de los lugares escogidos para realizar esta coordinación fue la sede central de la BRP. Calle Marcoleta, comuna de Santiago, fue el lugar para que aquellos que colaborarían con Matta en la realización de la obra, pudieran conocerle, escuchar sus ideas e intercambiar experiencias, mientras preparaban la gran intervención mural.

Detalles de esa mítica reunión, son revelados por Eduardo Carrasco⁸⁹, conocido también como “el mono” y al igual que su colega y amigo “mono” González, pionero dentro de la BRP. En la reunión celebrada en el sótano del lugar, Matta logró impresionar a los presentes, debido a su agudeza mental, muy analítico, pero a la vez simple, capaz de ver la verdad de las cosas en la simpleza de lo complicado. Para el “mono” Carrasco, ésta fue una de las experiencias de mayor importancia, pues determinó el rumbo de su vida, acercándole al arte desde aquel momento.

“Matta, de una rapidez mental impresionante, pidió un afiche viejo, lo dio vuelta, usó un poco de pintura roja, y éste hombre de una mano excepcional, dibujó una guitarra y en vez del agujero propio de las guitarras, dibujó una estrella roja. Habíamos 20 jóvenes y dice “el hoyo de la guitarra es una estrella roja” y todos quedamos admirados”⁹⁰.

La alusión a la estrella roja, reemplazando el agujero de la guitarra, habla sobre la excepcional habilidad mental del artista para captar el sentir y la necesidad de expresión de aquellos jóvenes. El particular momento político que vivía el país, pedía a gritos cambios radicales, no sólo en economía o educación, sino que en una diferente forma de ver las cosas para lograr crear una nueva forma de vida, una utopía. En lo referido al arte y al mensaje social que ésta conlleva, la visión de Matta fue un valioso aporte que marcó definitivamente el quehacer artístico de la brigada.

⁸⁸ Entrevista del autor con Alejandro González, ex BRP. Enero de 2006.

⁸⁹ Artista visual, ex miembro BRP, exiliado en Italia, hoy nacionalizado italiano.

⁹⁰ Entrevista del autor con Eduardo Carrasco, ex BRP. Febrero de 2006.

Desde su encuentro con el surrealismo, la iconografía brigadista experimenta profundos cambios. De hacedores de consignas y tasadores de letras, evolucionan en creadores de imágenes y universos mentales, en donde las poderosas alusiones a la estrella, el puño y las herramientas del obrero, fueron una constante en años venideros.⁹¹

Esta marcada influencia, es entendida como fundamental por algunos expertos de arte, entre ellos Ernesto Gallardo, quien da abundante evidencia sobre la evolución de la BRP desde éste punto en adelante.

“Realizar éste trabajo junto a Matta, constituyó un paso trascendental en el trabajo de la Ramona Parra. Para ellos como brigadistas, fue muy importante, tomando en cuenta y en diferencia a lo que comúnmente hacían, principalmente trabajo de trazado de letras, esto fue una invitación a una creación colectiva de carácter estético (...) a diferencia de la habitual propaganda política, a base de frases y pequeñas consignas, esto tiene que ver con arte, fue algo casi mágico (...) Posteriormente a la venida de Matta, él mismo les propone la incorporación de imágenes, manos, piernas, en fin, toda una simbología que tiene que ver con películas como “El Submarino Amarillo” (basado en el álbum de The Beatles); símbolos que tienen que ver con la idea de la nueva iconografía popular. Hay un cambio desde los grabados que planteaba Matta, hasta el trabajo panfletario o brigadista (...) Desde ese momento, en el subconsciente de la brigada, se comienza a perfilar el verdadero mural (...) su iconografía cambia y comienza a aparecer el verdadero arte muralista en las brigadas de los 70”⁹².

Esta evolución en la obra del arte brigadista, puede ser rastreada en las grandes intervenciones callejeras, hechas al amparo del gobierno de la UP. Una de las más importantes, ocurre a comienzos de 1972, donde la BRP, junto a artistas como Gracia Barrios, José Balmes y Francisco Brugnoli, estos últimos directores de importantes museos capitalinos, participan de la celebración de los 50 años del Partido Comunista, con la realización de un gran mural en los Tajamares del Río Mapocho.⁹³

⁹¹ Ver anexos.

⁹² Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

⁹³ Ver anexos.



Mural en los Tajamares del Río Mapocho, de 1972.
Fotografía extraída sitio web www.colectivobrp.cl.

La obra final, que bordeaba los 450 mts de largo por cinco de alto, aunaba el esfuerzo de muchos miembros de la Brigada de la JJCC y la maestría de los artistas que habían retratado en las antiguas murallas, parte de la historia de los trabajadores de nuestro país.

Sin duda, una gran experiencia con la cual las brigadas se deciden por adoptar una iconografía mucho más artística, basándose en lo aprendido por su contacto con los diferentes pintores, incluido Matta.

En ese primer encuentro con el artista, los miembros de brigada no dejaron de sorprenderse. El particular modo de hablar de éste y su tendencia a mezclar distintos idiomas, causó más de una carcajada en los jóvenes. Para “el mono” Carrasco, fue de especial importancia percatarse que Matta fabricaba sus propios pinceles, hecho que hacía del pintor un artista en extremo completo. Esto puede ser rastreado en el texto *Matta Conversaciones*, en donde el artista comenta al músico y filósofo, el porqué de su afición a construir sus propios instrumentos de arte.

“Debo haber tenido unos seis años, o algo así (...) Tenía en la frente una chasquilla muy bien cortada. Un día, le pedí a mi mamá, la mujer que me criaba, que fuera a buscar un pincel, porque quería dibujar. Como ella estaba ocupada, no fue a comprar el pincel. Entonces, fui y me corté un pedazo de chasquilla y me hice un pincel. Cuando me cansé de pintar, me fui a acostar y a la mañana siguiente, cuando me iba al kindergarten, me llevaron donde mi padre, que en ese momento se estaba afeitando, frente a un mueblecito especial. Entonces ese caballero me dijo: ¿Por qué usted tiene ese hoyo en la chasquilla? Yo le respondí: porque me hice un pincel. Esa fue la única vez que me castigó y quizás, la única vez que me dirigió la palabra”⁹⁴.

Para los miembros de la brigada, éste era un hecho asombroso. Que un pintor fabricara sus propios pinceles, hablaba del gran amor y pasión que sentía por sus obras. Acostumbrados a sólo trabajar con dos tipos de brocha, y según explica Carrasco, las más baratas del mercado, este descubrimiento desconcertó a algunos y motivó a otros. Luego de la reunión, los

⁹⁴ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 50,51.

muchachos pusieron manos a la obra, dispuestos a trabajar todo el día, en compañía de uno de los artistas visuales más reconocidos del momento.

3.1.1 Manos a la Obra

La idea era formar equipos, cada uno asignado a diferentes tareas. Matta dispuso a los muchachos como en una paleta de pintura, dándole a cada uno un color. Estaba el rojo, el azul, el verde, el amarillo, el café, el blanco, entre otros. También designó a los trazadores, que por motivos de especialidad, experiencia y habilidad, uno de estos fue mono González.

Sobre este punto, el pintor realiza unas graciosas declaraciones a uno de los pocos medios que llegó al lugar a reportear el acontecimiento artístico, confesiones que evidencian el real modo de trabajo que se llevó a cabo a orillas de la alberca municipal.

“Los había organizado por colores (...) pero, cuando necesitaba el rojo, estaba en la piscina. Le echaba una puteada, porque tenía que tener el rojo y había que esperar que llegara, pues se estaba secando. Y el verde, por ejemplo, se estaba columpiando o se estaba tomando una cerveza. Y el azul estaba ahí, pero no era el azul lo que yo quería. Entonces tenía que usar el azul en vez del verde. Así, las banderas salían azules”⁹⁵.

De esta forma, el trabajo comenzó a tomar forma. Durante las dos semanas que el equipo estuvo en el lugar, entre risas y bromas la obra comenzó a asomarse desde el espeso muro. Las largas jornadas de trabajo eran amenizadas por las historias que Matta contaba a los muchachos. La piscina jugó un importante rol, puesto que era el lugar ideal en donde todos, incluso el pintor y su esposa, pasaban la hora más calurosa del día, mientras planeaban los pasos a seguir, correcciones y trazado de nuevos personajes, todo teniendo en cuenta que la mente del maestro, rápida y vivaz, cambiaba constantemente buscando nuevos surcos de expresión para su motivación artística.

⁹⁵ Diario “La Araucaria de Chile”. Santiago, fecha de publicación desconocida.



Arriba. Matta rodeado por los jóvenes de la BRP, frente al mural.
Izquierda. R. Matta y G. Ferrari. Noviembre de 1971.
Gentileza, archivo gráfico Brigada Ramona Parra.



El equipo de colaboradores, según las fuentes cerca de 15 personas, la mayoría parte del colectivo, fueron escogidos por sus cualidades disciplinarias, artísticas y experiencia al interior de la brigada. Se unieron tres jóvenes estudiantes de arquitectura y diseño, que ayudaron a trazar el bosquejo, con el cual se haría el mural.

Las imágenes, son parte de los pocos registros gráficos que dan cuenta del importante momento artístico llevado a cabo a orillas de la piscina municipal. No obstante, los participantes de esta experiencia no tuvieron la preocupación por dejar un registro fotográfico de este momento. Dicho sistema es tan común en nuestros días que su uso es casi inconsciente, pero en aquella época representaba todo un lujo, sobre todo para los humildes brigadistas. La poca pericia de la BRP en el tema fotográfico de la obra, su proceso y momentos más significativos, es un hecho que marca definitivamente el poco conocimiento que se posee de ésta en la actualidad. El registro gráfico, tan importante en proyectos de capital humano, es hoy una prioridad en muchas organizaciones, pero para los jóvenes comunistas de comienzos de los 70', éste se constituía como un tema mayor, que pasaba siempre por la falta de recursos.

“Existe muy poca información gráfica al respecto, porque éramos muy pobres, no teníamos dinero. La mayor parte de los murales, a excepción de éste, se hacía con tierra de color y la cola se hacía con engrudo, entonces si no teníamos dinero para eso, menos íbamos a tener para, por ejemplo, un royo fotográfico. Ese era el nivel. Cuando uno

*cuenta estas cosas en Europa, la gente se admira y dicen: pero cómo no sacaron fotos. Para nosotros era muy caro*⁹⁶.

Producto de este descuido, son pocos las fotografías existentes de la obra original. Provenientes en su mayoría de la prensa, estos han ayudado a los restauradores a la conformación de un diagrama más exacto sobre los distintos sitios de la obra.

Pero, en lo que sí se preocupó la brigada, fue en el método y elección de los diferentes pigmentos y materiales que se usaron en la ejecución de la obra mural. Como dice “el mono” Carrasco: *“acostumbrados a usar materiales simples y de fácil acceso, esta vez, necesitamos de una mayor especificación en las pinturas, aglutinantes, solventes y herramientas para pintar”*.

Obras como ésta, son trabajadas en base a un espectro de colores, el cual puede ser mezclado para obtener la tonalidad deseada. Las fuentes entrevistadas sostienen que este trabajo significó toda una revelación y les obligó a inventar una nueva metodología de trabajo, a la vez que se vieron forzados a la utilización de nuevos materiales, ajenos a lo que hasta ese entonces habían utilizado en sus intervenciones callejeras.

La brigada trabajaba con una mezcla de tierra de color, pintura y agua, estándar en murales callejeros, que sumado a pigmentos orgánicos y dextrina⁹⁷, formaba el universo de materiales usados. La mayoría de los murales de las brigadas políticas, se basaban en estas limitadas materias primas, siendo los colores básicos el rojo, amarillo y azul, más algunas combinaciones, los comúnmente utilizados. A comienzos de los 70', aún no existía la pintura en spray ni existía el concepto de graffiti y recién en USA comenzaba el movimiento de los llamados grafiteros. Como aclara Alejandro González: *“en el fondo, éramos nosotros algo así como los primeros grafiteros, que pintábamos en la calle, pero a la antigua, con brocha y tierra de color”*.

Los métodos usados por Matta, eran un tanto diferente. Dentro de su arsenal tecnológico usaba otra clase de tintes, que mezclados con pigmentos naturales, ofrecían una gama de tonos muy superior a la utilizada por los brigadistas. En la concepción del mural fue utilizada una mezcla de ambos métodos.

Francisco González Lineros⁹⁸, jefe del equipo de restauración del mural de 1971, descarta el uso de dextrina como aglutinante, ingrediente fundamental del trabajo de la BRP, ya

⁹⁶ Entrevista del autor con Eduardo Carrasco, ex BRP. Febrero de 2006.

⁹⁷ Carbohidratos de poco peso molecular. Su producción es realizada por la hidrólisis ácida del almidón. Son solubles en agua. Encuentran uso extenso en la industria, debido a su falta de toxicidad y a su precio bajo. Se utilizan como pegamentos solubles en agua, agentes de espesamiento en la transformación de los alimentos, y aglutinantes en productos farmacéuticos. Del sitio web <http://es.wikipedia.org/wiki/Dextrina>

⁹⁸ Artista visual y restaurador. Director Depto. Restauración MAC. Mayor información en: www.mac.cl

que en el análisis sectorial del muro, no se encontró rastro de dicha sustancia. En su reemplazo, sostiene que fue usada como aglutinante una sustancia conocida como caseína⁹⁹.

“Por lo que sé, se usó caseína; aunque mono González habla de dextrina. Hablé con alguien que sabe del tema, Francisco Brugnoli, Director del MAC. Él me dijo que sabía qué tipo de tecnología habían usado y donde habían comprado los materiales, porque se lo había comentado el mismo Matta”¹⁰⁰.

Según la metodología usada por Matta, se necesitaba de diferentes sustancias, en este caso un aglutinante distinto, para lograr una calidad óptima, la cual en ningún caso es comparable a la de obras realizadas sobre tela y en estudio, pero que definitivamente es superior a cualquier trabajo realizado por la BRP u otra brigada de arte callejero.

“Los materiales usados para pintura mural de propaganda, aportan una calidad muy distinta a la calidad que posee éste mural. Éste, está en una calidad muy superior, por eso está conservado de tan buena forma. Cuando se abre una ventana y se ve la pigmentación, la calidad de ésta es innegable. Si se hubiera usado dextrina, el producto que saldría por las ventanas sería muy distinto”¹⁰¹.

Dentro de los materiales usados por Matta para la realización de la obra, hay que contabilizar los aportados por la municipalidad, pinturas compradas especialmente para la obra mural. Según el ex alcalde Pedro Cabezas, fueron muchas las pinturas adquiridas por su administración. Aunque no recuerda cuántas, ni los colores, ni la composición química de éstas, confiesa que eran especiales y de un precio mayor a las compradas habitualmente para la realización de obras de carácter urbano.

Otro dato, en el esquema de materiales usados, es aportado por Eduardo Carrasco, quien recuerda la compra de 200 litros de acrílico puro, que fue mezclado con andinol en polvo: *“recuerdo haber ido con Alejandro González a buscar este tambor, porque esto era un asunto de cierto nivel”*.

Estos materiales han sido hallados en los análisis químicos hechos a la obra, los que González L. califica de notables, tomando en cuenta el esfuerzo realizado por los brigadistas, quienes se acoplaron a la temática planteada por Matta. Los brigadistas realizaron una notable

⁹⁹ Proteína de la leche, del tipo fosfoproteína, separada del lácteo por acidificación, formando una masa blanca. Se emplea para fabricar pinturas especiales y en el apresto de tejidos, clarificación de vinos, elaboración de preparados farmacéuticos y fabricación de plásticos. Representa cerca del 77% al 82% de las proteínas de la leche. Cuando adquiere la consistencia correcta, es muy similar al pegamento en cola fría. Es usada como aglutinante para adherir pintura a distintas superficies, como tela, hormigón, madera y metales. Del sitio web <http://es.wikipedia.org/wiki/Caseína>

¹⁰⁰ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

¹⁰¹ *Ibíd.*

labor en la realización de la obra mural. A su habitual preocupación en la conformación de los equipos de trabajo, se sumó un estudio previo, que ayudó a mantener la obra en su sitio, en un muro que fuera literalmente atropellado por la maquinaria golpista en 1974.

“Para que la pintura fuera mucho más permanente, investigamos y fuimos donde don Carlos Ortúzar, en esa época profesor de Tecnología de Materiales de la Escuela de Bellas Artes, escultor, grabador, pintor e investigador a cargo de enseñar a los alumnos la investigación sobre los materiales que se usaban en arte y sobre modernos materiales como aluminio, nuevas pinturas, pigmentos, etc. Él, nos orientó a agregar un aditivo como colafría o algún otro pegamento, para que tuviera mayor permanencia. Pero básicamente, fue una pintura de ese tipo la que se usó en el mural”¹⁰².

El resultado del método de adhesión salta a la vista, ya que la pintura original sigue en muchas zonas firmemente adherida al hormigón, hecho calificado por los expertos como sorprendente, tomando en cuenta la calidad de los compuestos de la época y los trabajos brigadistas, anteriores y posteriores, los que no logran sobrepasar los 10 años de permanencia.

3.1.2 Una Gran Tela

La compra de materiales y compuestos nunca antes usados por la BRP, diferentes tipos de aglutinantes y una novedosa combinación de colores, se conformaba como un gran desafío, el cual supieron sobrellevar de buena manera. Son muchas las anécdotas que rodean a estas dos semanas de trabajo, en las cuales las risas y bromas estuvieron a la orden del día.

Apodos como el gitano, el bototo, el salchicha, el mota y por supuesto los dos monos, aportaban humor y fuerza al trabajo, mientras éste tomaba gran impulso. La picardía de los chilenos se hizo sentir con la italiana que acompañaba al maestro al lugar de faena. La hermosa Germana Ferrari, esposa del pintor, fue el blanco de varias bromas por parte de los muchachos, quienes veían en ella *el sueño del pibe*.

“Cuando se pintó este mural, Matta venía con una niña, una italiana muy bonita, preciosa, que tenía una mini falda impresionante. Casi todos los días, nos inventábamos que allá arriba, en la parte más alta del muro, había que pintar una marcha o hacer alguna cosita, un poco de retoque. Poníamos una escalera para que subiera. Siempre

¹⁰² Entrevista del autor con Alejandro González, ex BRP. Enero de 2006.

colaboró con nosotros, siempre subió a la escalera. Creo que nunca entendió porqué hacíamos eso. Era simplemente para mirarle las piernas”¹⁰³.

Ferrari, viuda y albacea de la obra gráfica y fortuna del artista, contribuyó limpiando pequeñas manchas y corrigiendo ciertos detalles, en cambio los de mayor importancia eran corregidos por Matta. Lápiz en mano, había demarcado sobre la blanca superficie, con la que se preparó el muro, los primeros personajes y figuras.

Efectivamente, según González L, existe evidencia de lápiz grafito en las capas pictóricas inmediatamente anteriores a la pintura mural. Según su hipótesis, fue Matta quien habría trazado los esbozos, siguiendo el patrón realizado junto a “mono” González, en el hall del Bellas Artes, días antes de comenzar con los trabajos en La Granja.

“En el mural existe dibujo de lápiz grafito; se ve claramente el lápiz. Era el lápiz de Matta, porque era el único que dibujaba. Se hizo una especie de mapa de todo el mural y después, se hizo un pequeño boceto para graficar las zonas cromáticas, luego se pintó con aguada, ya que hasta hoy se puede ver que es una lechada, una transparencia que se encuentra ahí, no es un empaste, no es un color cubriente. Después, se fileteó con color negro, mucho más fuerte”¹⁰⁴.

Según el método usado por Matta, se requirió que la superficie se encontrara en condiciones óptimas de luminosidad y contrastes. Tomando en cuenta que el frontis de la estructura de cemento es muy irregular y opaca, se tomó la decisión de cubrir el muro con una primera capa de pintura blanca. De esta forma e imitando las condiciones que tendría una obra sobre tela, Matta inició los primeros trazados, los cuales fueron hechos directamente sobre el muro por el bolígrafo y la mano del surrealista.

Por otro lado, mono Carrasco recuerda nítidamente al muro pintado de blanco, antes de comenzar con los trabajos artísticos. Él estuvo presente cuando se repasaba la mano de pintura blanca sobre la superficie, tal y como lo había pedido Matta.

Al ser Carrasco un artista mural, entiende la utilización de este método, que a diferencia del usado por los brigadistas, acostumbrados a pintar sobre cualquier muro o pandereta, sin la menor preparación, éste les resultó muy sofisticado e innovador. Para Matta en cambio, éste era un procedimiento habitual y necesario para plasmar correctamente y sin contratiempos el mar de ideas que guardaba para esta obra.

¹⁰³ Entrevista del autor con Eduardo Carrasco, ex BRP. Febrero de 2006.

¹⁰⁴ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.



Matta realizando trazado sobre el muro pintado de blanco. Noviembre de 1971. Gentileza, archivo gráfico Brigada Ramona Parra.

“Era simplemente una mano de pintura blanca, y se pintó así por una simple razón. Inclusive en las fotos que existen se puede ver el diseño de Matta. Cuando él pinta el primer trazado, lo cual se aprecia en las fotos, éste se ve muy bien, el trazado se aprecia claramente, por lo tanto, había blanco detrás. Por eso se pintó de blanco el muro, antes de comenzar a trazar, para que las líneas se distinguieran con claridad a la hora de pintar los definitivos trazados. Si no hubiera sido así, las líneas del trazado no se hubieran podido distinguir con tanta claridad. El cemento al ser gris, opaco, empaña los trazados y el muro, al tener una preparación con blanco, encima del gris del cemento, hizo

que el primer trazado resultara extremadamente claro, para poder seguir con facilidad el resto de las líneas y dibujos posteriores”¹⁰⁵.

Teniendo el escenario vestido de blanco, el maestro comenzó a sacar de él los diferentes personajes que pueblan la obra y con la ayuda de los chicos de la BRP, pudo dar vida al magnífico mural.

Durante el proceso de restauración, los expertos hallaron múltiples zonas en donde se ve claramente una corrección. Sectores alejados de la idea original de Matta, que él mismo corrigió, trazando y cambiando colores.

Pocos miembros del grupo comunista, poseían estudios sobre temas de estética o arte. Alejandro González era uno de ellos, sus estudios de licenciatura en arte, que en comparación a sus compañeros, le hacía establecer una diferencia en temas artísticos. Matta sabía de su mayor

¹⁰⁵ Entrevista del autor con Eduardo Carrasco, ex BRP. Febrero de 2006.

nivel y fue en él en quien depositó la mayor responsabilidad de la obra pictórica. Los demás, de edades que bordeaban los 16 y 22 años, si bien tenían las ganas, el empeño y la dedicación para realizar el mural, no poseían la agudeza de un artista formado, por lo que los errores fueron algo habitual.

Tras realizar los bosquejos sobre la blanca superficie, por medio de lápiz y pintura aguada, el artista ordenaba los diferentes colores ser aplicados en las zonas correspondientes.

Se debe tener presente que la obra es la intervención de dos modalidades distintas de pintura. Por un lado, los brigadistas cuyos trazos gruesos y uniformes sobresalen en muchas zonas del muro; por otro, la mano del surrealista de líneas finas y curvas. Ambos estilos dirigidos por él y ordenados según su parecer.

Matta se ausentaba frecuentemente, con lo cual la dirección caía en mono González. Muchas zonas del muro fueron realizadas a sabiendas que a su regreso, el maestro podría sustituirlas o corregirlas, lo cual hizo en no pocas ocasiones¹⁰⁶.

“Vinimos muchas veces solos a trabajar, bajo la dirección del mono González, quien era el director artístico. Matta se había marchado a Isla de Pascua, a trabajar en otro proyecto simultáneo; cuando se ausentaba, nosotros trazábamos y pintábamos con las brochas (...) algunas veces, Matta dejaba el trazado hecho de lo que quería pintar con una pintura muy aguada (...) se usaba esta pintura muy aguada que permitía cubrirla sin mayores problemas (...) recuerdo que fueron muchas veces las que le vi pintar”¹⁰⁷.

Una vez esbozada la imagen a realizar, Matta dejaba el trabajo en manos de la brigada. A su regreso, borraba lo que no le gustaba, terminándolo él mismo. En cierta manera, realizaba la labor de un maestro que enseña a sus alumnos. De hecho, la mayoría de los artistas funcionan de este modo, dejando el trabajo grueso en manos de ayudantes o discípulos, pero teniendo para sí su inspiración y ejecución final. Para el restaurador, éste es un hecho más que claro. La evidencia encontrada en el muro así lo dice; la innegable calidad de Matta se encuentra presente, así como también el inconfundible trazo de la BRP.

“No se pudo hacer de otra forma. Si se revisa todo el trabajo gráfico de la BRP, la línea más delgada mide por lo menos 5 cm, es un brochazo. Al contrario, en este mural, la brocha fue trabajada de otra forma. Existen testimonios gráficos que muestran a Matta dibujando. Tras volver de su viaje a Isla de Pascua, ve lo que han hecho los chicos y no

¹⁰⁶ Ver anexos.

¹⁰⁷ Entrevista del autor con Eduardo Carrasco, ex BRP. Febrero de 2006.

le gusta cromáticamente, por lo que modifica mucho el mural. Existen repintes de zonas que fueron tapadas, porque a Matta no le gustó como había quedado”¹⁰⁸.

No existe ninguna pintura mural que halla sido realizada por una sola persona. Por ejemplo, en el caso del pintor renacentista Miguel Ángel, quien mantuvo diferentes equipos de trabajo, la idea, la creación y los acabados eran de él, aunque estos equipos hayan realizado las obras, fue siempre sobre la base de la visión del artista. En el caso de La Granja, sucedió algo similar. Hubiese resultado imposible que el propio artista realizara más de 25 mts de muro, en tan solo dos semanas. Con esto en mente, se puede comprender más a cabalidad la idea de un trabajo compartido, en el cual la brocha de la BRP posee un porcentaje más alto de pintura, pero en donde la mano experta de Matta posee un trabajo intelectual de mucha mayor estirpe. La calidad antes que la cantidad.

“El artista va y corrige con sus propias manos y deja lo que a él le interesa, porque él es el responsable, no el equipo. Esto, lo hacen mucho los artistas importantes y Matta en esa época ya era muy importante. No iba a dejar una de sus obras sin su propia intervención. Matta, por sí mismo posee un valor, incluso más allá de sus creaciones”¹⁰⁹.

Con todo, los trabajos seguían avanzando a paso veloz. Las continuas ausencias del pintor, respondían otra gran necesidad, que tenía que ver con otro de los proyectos responsables de su visita a nuestro país. La Granja y los chicos de la BRP no fueron los únicos objetos de su preocupación. Sería en Isla de Pascua en donde encontraría otra motivación, una nueva inspiración con la cual estimular su hambriento ojo creativo.

¹⁰⁸ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

¹⁰⁹ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

CAPÍTULO IV

OTROS PROYECTOS: PINTANDO EL CAMINO A LA UTOPIA

Sin duda, fueron muchas las ideas que Roberto Matta tenía al momento en que decide entablar relaciones culturales con Chile. Un nuevo modelo político y la excepcional circunstancia histórica, acaecida a raíz de esta nueva propuesta, hacía de nuestro país un sitio ideal para trabajar sobre la base de una novedosa forma de arte.

El artista entendió a la perfección dicha coyuntura y se dispuso a idear un método de trabajo acorde a las inquietudes sociales, mismos aspectos que había estado tratando en sus obras desde los 60'. Para ello, ideó una serie de proyectos que apuntaban a establecer el arte como una prioridad dentro del nuevo esquema de gobierno social. Importante fue el programa de las *40 Medidas*, que contemplaba las manifestaciones artísticas como acontecimientos importantes, que motivaban la creación colectiva y el trabajo en equipo, como un gran paso para el establecimiento del verdadero socialismo.

Su adhesión ideológica y artística a la revolución socialista chilena, fue fortalecida por el llamado del propio presidente, quien vio en él a uno de los precursores de la utopía que comenzaba a tomar forma. Matta, ligado ideológicamente a los grandes precedentes del socialismo mundial, por un lado a los comunistas italianos, de quienes aprendió el *ser socialista*; y por otro, al pueblo cubano, orgullosos poseedores de la revolución, cuyas ideas le influenciaron notablemente, se perfiló como uno de los candidatos a llevar la llama cultural al pueblo chileno.

Dentro de las iniciativas logradas por Matta durante la UP, destaca la creación de 13 arpilleras, la mayoría en manos del MNBA, creadas con tierras y compuestos orgánicos, traídos desde Isla de Pascua, en 1971, en donde plasma su inquietud por *los afuerinos*, temática que repite en obras posteriores.

Otro de sus proyectos, fue la creación de afiches propagandísticos, en apoyo a las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, idea que comienza meses antes, durante las tomas y paros de los cordones industriales, realizando diseños en apoyo a las huelgas.

Junto a esto, la sustitución simbólica de las estrellas de las banderas de Cuba y Chile, por las manos extendidas de un trabajador, es otra de sus propuestas, la cual tiene directa alusión a la revolución socialista impulsada por las manos de obreros y trabajadores. Dicho proyecto, fue pensado para ser concretado por medio de una ley, que finalmente no prospera, quedando sólo como una temática en obras posteriores.

Por último, uno de las más importantes propuestas, encargada por el propio gobierno, fue su participación en la creación de un museo en apoyo al presidente Allende, espaldarazo concretado por medio de conversaciones con distintos artistas latinos y europeos, sumado a la donación de dos magnificas obras, en la actualidad cada una perteneciente a las colecciones de dos importantes museos capitalinos.

Cada uno de estos proyectos poseía las mismas temáticas, investigadas y aplicadas a sus obras por años. El uso del comics, la creación de imágenes indígenas, la alusión a la sexualidad, el uso de textos y el socialismo, todas constantes en la obra del artista, por lo que estos proyectos se encuentran hermanados, no solo por haber sido concebidos por el mismo artífice, sino por relatar las mismas historias.

4.1 *El Museo de la Solidaridad*

Al asumir Allende la presidencia, se percibió de inmediato un clima de cambio. La mayoría de la población, compuesta por campesinos, trabajadores, profesionales y jóvenes apoyaron la elección del nuevo gobierno y el modelo que la UP ofrecía al país. Procesos revolucionarios similares se habían llevado a acabo en otros lugares, pero siempre estuvieron ligados a la violencia de grupos armados. El caso de Cuba estaba aún fresco en la memoria colectiva y el recuerdo de las guerrillas, atormentaba a muchos que veían en Chile el síndrome de una violencia, camuflada en amistosos discursos y grandiosos sueños de hermandad.

Durante su primer año, Allende gobernó sobre la base de variadas reformas, una de las más cuestionadas, la Reforma Agraria, que sumió a muchos en el descontento. Sin embargo, la situación pintaba de favorable y el país caminaba de la mano de la UP. Cumplió con su programa de gobierno, dándole prioridad a las medidas más urgentes. Estatizó fábricas y empresas monopólicas, nacionalizó la banca, el salitre, el acero, el carbón y el cobre. Creó una situación de gran prosperidad; la energía podía tocarse con las manos. Dio especial apoyo a las medidas que apuntaban a un mayor desarrollo cultural nacional, creando políticas para el desarrollo artístico, con ayuda de expertos en arte, que promovieran su uso en la población.

Pero, en los sectores opositores al gobierno se confabulaba una gran acción para contrarrestar el trabajo del gobierno. Los medios de comunicación, en su mayoría derechistas, conspiraban en la creación de una enorme campaña de desprestigio, ante la opinión pública nacional e internacional. Tachándolos de *“comunistas asquerosos que tenían sumido al país en el caos y la corrupción”*¹¹⁰, los medios ganaron el favor de camioneros, empresarios, burguesía y otros sectores, que influenciados por sus opiniones, tomaron acciones en respuesta al miedo y el desorden generado.

Paros nacionales, desabastecimiento, violentas protestas, huelgas patronales y desorden generalizado, fue el saldo de la enorme campaña publicitaria, generada para desestabilizar a los socialistas y retíralos del poder, por medio de la vía constitucional o incluso por la fuerza, si fuese necesario.

Dentro de esta férrea oposición política, el gobierno ideó una plataforma capaz de limpiar su imagen frente a la opinión pública. *Operación Verdad*, fue el plan ideado por la UP en 1971, para desmentir a sus opositores en los medios de comunicación.

La estrategia consintió en aplicar medidas que apuntasen a demostrar lo mejor del gobierno en determinados ámbitos. El arte se enrielló en la creación de un lugar propicio para la expresión artística, en donde se reuniera lo mejor de América Latina y Europa. Las obras, donadas por diferentes artistas, se agruparían en un espacio especialmente habilitado para ellas, en donde el pueblo podría disfrutarlas a su antojo.

Como explica Carla Miranda, Encargada de Colección y Documentación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, éste surge de la necesidad de demostrar al país lo eficaz y participativo que era en realidad el gobierno popular.

*“El museo surge dentro de la llamada Operación Verdad, en octubre de 1971, decisión política y cultural destinada a desenmascarar la ofensiva de gran parte de la prensa, que buscaba desestabilizar el gobierno del presidente Allende. Se convoca un número importante de intelectuales y artistas, entre ellos José María Moreno Galván, Carlos Lewin, Julio Cortazar y Roberto Matta, entre otros (...) La idea de conformar un museo en apoyo a la UP, surge de José María Moreno Galván, destacado crítico de arte español, mientras que su constitución efectiva, le fue encomendada a la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile”*¹¹¹.

¹¹⁰ Del film *“Salvador Allende”*, de Patricio Guzmán. 2004.

¹¹¹ Miranda, Carla. Encargada de Colección y Documentación Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Seminario: *“ROBERTO MATTA”*. Facultad de Artes U. de Chile. Octubre 2006.

La creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende fue el acontecimiento cultural más importante de América Latina, y significó el reconocimiento de los artistas del mundo y su adhesión al proyecto revolucionario que vivió Chile.

Roberto Matta, al saber de la puesta en marcha del proyecto, puso manos a la obra y por medio de su conocimiento y contacto con variados artistas, comienza una exitosa campaña de recaudación de obras, las cuales serían presentadas en distintas exposiciones, antes de pasar oficialmente a pertenecer al recientemente creado museo.

El esfuerzo, en donde también había artistas como Pablo Neruda y Gabriel García Márquez, significó mover una enorme cantidad de recursos en traslado y ambientación, pero el gobierno y el propio Allende estaban muy dispuestos.

Como encargada de articular el museo, la U. de Chile organizó la primera recolección de donaciones, a través de comités internacionales de la solidaridad, siendo 13 los países representados. Italia, Francia, Holanda, Inglaterra, Suiza, Estados Unidos, España, Argentina, Polonia, Cuba, Brasil, Uruguay y Chile. Dispuso de todos los medios académicos a su alcance, principalmente el Instituto de Arte Latinoamericano.

Una de las más fructíferas reuniones, para recolectar obras, fue hecha por Matta en la Embajada chilena en Francia, a días de su viaje a Chile, en noviembre de 1971.

“Esto lo empezamos en la Embajada de aquí e hicimos una reunión en donde había como setenta pintores que ofrecieron donaciones de obras que después se mandaron. Algunas de ellas se quedaron escondidas en un cajón, en alguna bodega del edificio de la UNCTAD, en Alameda”¹¹².

Ya en suelo chileno, la gran cantidad de creaciones donadas al gobierno de la UP, se pone en marcha la segunda fase del plan. La primera muestra del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, fue abierta al público el 17 de mayo de 1972, en el Museo de Arte Contemporáneo de la U. de Chile. La exposición, inaugurada por el primer mandatario, permanece abierta hasta el 21 de julio de ese año. Luego, el 20 de abril del año siguiente, se realiza la segunda inauguración parcial del museo, nuevamente en el MAC. Paralelamente, el 25 de abril, se abre una exposición de grabados y dibujos en el Centro Cultural Gabriela Mistral. El Golpe Militar suspende en el edificio de la UNTACD III¹¹³ la tercera exhibición del Museo Salvador Allende, junto con parte de su colección en bodega.

¹¹² Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 83.

¹¹³ La Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo, celebrada en Santiago de Chile, en el ex edificio Diego Portales, construido especialmente por el gobierno para la ocasión, inaugurado el 13 de abril de 1972, planteó la discusión de la temática económica mundial, a través de la desigualdad de grupos económico-sociales, la mala

La obra de Matta se inserta en esta historia a través de una donación hecha al Museo de la Solidaridad, compuesta de una serie de grabados que narran la *Operación Verdad* (Serie Operación Verdad / 1972). En ellos, sus personajes antropomórficos hablan a modo de comics, en siete litografías, de las cuales el museo mantiene registro de sólo cinco de ellas. “*Cien Años de Calidad*”; “*Reírse en Rojo*”; “*Napalm al Egoísmo*”; “*En Vez de Politiqueros, por fin una Política de Leros*” y “*El Alma de los Locos no es Loca*”¹¹⁴, forman parte de la donación del surrealista. Estas obras, hoy en La Habana, llaman profundamente la atención, pues podrían ser parte de un préstamo a la isla, realizado el 17 de julio de 1973, del que no existe registro alguno.

Otra donación de importancia del pintor, fue la realización de dos lienzos, “*Hagámonos la Guerrilla Interior para Parir un Hombre Nuevo*”, de 1970 y “*Fango Original (Ojo con los Desarrolladores)*”¹¹⁵, realizada durante la misma época, donadas al pueblo de Chile. Las obras fueron presentadas para ser expuestas en el nuevo edificio construido para la UNTACD III, que abría con una gran exposición internacional de pintura, perfilándose como el marco perfecto para llevar a cabo tan importante coloquio mundial, además de ser también la última exposición previa al establecimiento definitivo, en el mismo edificio, del nuevo Museo de la Solidaridad.

*“Estas obras serían las que Matta entregó a la UP, para la UNTACD, actual edificio Diego Portales. Matta, al igual que Nemesio Antúnez y otros artistas, recibió el mismo sueldo, equivalente al de un maestro de la construcción por las obras adquiridas”*¹¹⁶.

La exposición, abierta el 13 de abril de 1972, contemplaba la realización de un mural de 4 x 5 mts, ideado por Matta, en el que participarían cerca de 50 artistas, entre ellos Nemesio Antúnez, Roser Bru y Sergio Castillo, además de un grupo de la BRP, comprometidos en la decoración del edificio. Dicho mural nunca se concretó, debido a la negativa de algunos artistas de trabajar junto a los brigadistas, considerados como simples *panfletos políticos*. Para Ernesto Gallardo, esto representa una barrera que muchos de los cultores del arte brigadista debieron sortear. Una barrera que Matta nunca quiso ver.

“Yo creo que los artistas como Gracia Barrios, René Vergara Gres, como José Balmes o como los pintores académicos, tenían un cierto submiramiento ante estas personas, que supuestamente iban a hacer arte, porque éstas no tenían una preparación académica

distribución de las riquezas nacionales, la influencia en las políticas de estado ejercida por empresas transnacionales, el crecimiento económico de los países del tercer mundo y su relación con las naciones industrializadas, entre otros temas. Participaron delegaciones empresariales, políticas, expertos y analistas de países como Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia, España, Alemania, Argentina, Japón, Colombia y Chile, entre otros.

¹¹⁴ Ver anexos.

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ Miranda, Carla. Encargada de Colección y Documentación Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Seminario: “ROBERTO MATTA”. Facultad de Artes U. de Chile. Octubre 2006.

adecuada, como ellos. Yo creo que existía una especie de división (...) existía una cierta división entre los maestros y los otros maestros, los más populares”¹¹⁷.

De todas maneras y según los planteamientos del historiador, *“por la promesa incumplida de la realización del mural colectivo de ese año, Matta dona de palabra, pero no por escrito, al pueblo chileno estas dos obras”*.

La reunión de la UNTACD III, finaliza exitosamente, mientras que las obras dejadas allí para su permanente exposición, son sorprendidas por el 11 de septiembre, produciéndose la pérdida de gran parte de ellas. Por otro lado, *“Hagámonos la Guerrilla Interior para Parir un Hombre Nuevo”*, había sido trasladada al edificio Gabriela Mistral, antes del alzamiento militar. Por lo tanto, sufrió los mismos embates que las obras del Museo Salvador Allende, pues de acuerdo sus investigaciones se produce allí la disgregación de la colección y al igual que sucede en el edificio de la UNTACD, muchas de las obras fueron a parar al MNBA, produciéndose el traspaso de las obras del Museo de la Solidaridad, así como también las obras de Matta dadas a la UP. Al final, septiembre de 1973, pone fin a los intentos por establecer un paraíso cultural en Chile.

Hasta octubre de 2006, el museo creado por el derrocado presidente, funcionaba en calle República 475, en un edificio construido en 1925 y adquirido posteriormente por la Embajada de España, habitándolo como sede diplomática hasta fines de los 60’, cuando es comprado por la U. de Chile para su filial de la Escuela de Economía. Después de 1973, el inmueble es ocupado por la Central Nacional de Inteligencia del Gobierno Militar (CNI), estableciendo allí su cuartel general. En 2001, el Ministerio de Bienes Nacionales logra rescatarlo, tras lo cual convoca una licitación pública, que es ganada por la Fundación Salvador Allende, iniciando así una nueva era con una sede estable para el Museo del Solidaridad.

El museo cuenta con una de las colecciones de arte contemporáneo más destacadas de América Latina, reuniendo obras de al menos 47 estados, destacando colecciones de países como Francia, España, Estados Unidos, Suecia, Finlandia, México, Argentina y Chile.

Las colecciones relacionadas a Roberto Matta, inventariadas por el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, pertenecen al ámbito de litografías, dibujos y serigrafías, donadas por el propio pintor. Agrupadas en series¹¹⁸, son mantenidas bajo la categoría de itinerantes, pudiendo ser prestadas y expuestas en otros recintos patrimoniales. Dentro de su colección, se cuentan los óleos sobre tela: *“Hagámonos la Guerrilla Interior para Parir un Hombre Nuevo”* y *“Fango Original (Ojo con los Desarrolladores)”*, la primera recuperada sólo en comodato, en el

¹¹⁷ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

¹¹⁸ Ver anexos.

año 2000, mientras que la segunda está aún inventariada en el MNBA, cuya devolución se encuentra todavía en tramitación.

4.2 Los Afiches Sindicalistas y Parlamentarios

Otro de los proyectos en los que Matta participó y cuya realización se relaciona con el proceso político vivido en nuestro país, fue la elaboración de afiches y carteles propagandísticos, en apoyo de las tomas y huelgas de los sectores fabriles de Santiago, los que luego apoyaron las elecciones Parlamentarias de marzo de 1973, en donde tanto el gobierno (UP) como la coalición de partidos opositores (CODE) resultaron victoriosas.

Los afiches, perdidos tras el Golpe de Estado, formaban parte de un proyecto personal del artista, ideado en las largas jornadas en los Cordones Industriales, en donde los obreros paralizaban sus labores en industrias y fabricas para dedicarse al fortalecimiento de sus múltiples instituciones sindicales.

Para la historia oficialista de dictadura, estos no eran más que nidos de guerrilla y escuela de violentitas, cuyo único fin era alcanzar la guerra civil, actitud de la cual el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) era el gran responsable.

“El MIR, gracias a sus diferentes brazos y tentáculos, comenzó entonces a intervenir en todas las actividades nacionales. Su brazo rural era el MCR o Movimiento Campesino Revolucionario; su brazo poblacional era el MPR; su tentáculo estudiantil era el FER, etc. Pero el más activo fue el FTR o Frente de Trabajadores Revolucionarios, que a parte de organizar tomas de industrias con fines de estatización, trataba de contrarrestar la hegemonía sindical de la CUT, para lo cual organizó los Cordones Industriales. Los Cordones Industriales eran los sectores fabriles de Santiago, a los cuales, dirigentes miristas y socialistas armaron y disciplinaron militarmente. Formaban anillos de poder popular, capaces de, llegado el momento, aislar a los barrios, cortarles el abastecimiento e impedir la comunicación entre los cuarteles militares. En Junio de 1972 existían ya los cordones Cerrillos, Maipú, Vicuña Mackenna y Macúl, a los que se sumaron más tarde el Santiago-Centro y Recoleta”¹¹⁹.

Esta visión sesgada, choca con la realidad de los Cordones Industriales, creados por la unión de trabajadores necesitados de una fuerte organización, dentro de los diferentes enclaves

¹¹⁹ Frías Valenzuela, Francisco. “Historia de Chile”. Editorial Nacimiento. 3^{ra} Ed. 1975. Tomo IV, pág. 471.

obreros y fabriles. Estas organizaciones, buscaban iniciar un proceso de cambio social, por vías legítimas, desde la clase obrera, que hiciera realidad el sueño de un socialismo participativo.

Muchas facciones ligadas a la ultra izquierda revolucionaria vieron en estas nacientes organizaciones la fórmula de acelerar el proceso social del país. Ciertamente, el entrenamiento paramilitar se dio al interior de cordones y otras células obreras, pero es exagerado decir que solamente fue ese su fin.

Uno de los objetivos de dichos enclaves, fue la creación de dirigentes capaces de colaborar políticamente en el proceso de conversión al socialismo. Por medio de la educación y capacitación, los obreros adquirieron la conciencia necesaria para la toma de decisiones en determinados del ámbito laboral. Mejoras salariales, turnos laborales dignos, descanso y mejores condiciones de trabajo, eran temas que preocupaban a la clase obrera nacional, los cuales encontraron eco en las organizaciones, que como los Cordones Industriales, velaban por el cuidado de la clase trabajadora chilena.

Ciertamente, las facciones políticas más exaltadas, como el MIR, pretendían, sobre todo en los meses de mayor descontento, sacar de las filas de las organizaciones sindicales a aquellos capaces de coger las armas, ante un posible golpe. Pero su conciencia estaba mucho más allá de un enfrentamiento armado. A sabiendas que no podrían oponerse a un verdadero ejército, preferían la vía constitucional y pacífica.

Bajo este concepto, Matta colabora con los sindicalistas en el diseño de carteles panfletarios, apoyando a los trabajadores que se mantenían en paralización. A finales de 1972, realiza su octavo y último viaje a nuestro país, extendiéndolo hasta marzo de 1973, mes en que es invitado por los comunistas a participar en las tomas industriales.

El pintor planeó su colaboración por medio del diseño de varios afiches, que fueron expuestos en una de las fábricas en toma del Cordón Industrial Vicuña Mackenna. Simet & Sindelen, paralizada en 1971, movilización extendida hasta septiembre de 1973, ubicada en la intersección de las avenidas Trinidad y Vicuña Mackenna, se dedicaba principalmente a la fabricación de aparatos electrodomésticos, destacando en la producción de estufas.

Las obras, realizadas para ser expuestas en los centros obreros, se componían de figuras muy similares a las plasmadas en el mural de La Granja, teniendo incluso textos, los que representaban de cierta manera la lucha de los obreros en estas importantes fábricas. Dichos textos, aunque no sus imágenes, han sido rescatados por Ernesto Gallardo, en un intento por documentar el importante trabajo iconográfico de Matta en apoyo a esta lucha sindical. Los

textos son: “Vive de la cabeza a los pies”; “Puro pueblo es tu cielo Azulado”; “La vida del partido, es descubrir los errores, sacar las piedras del camino”.

Increíblemente, el primero de ellos tiene su correlación exacta en el citado mural. Dicho texto, se encuentra en una zona mural que ha sufrido grandes daños, debido a su sobre exposición durante años. El equipo de restauración, concuerda en que la zona mural izquierda es una de las más delicadas de trabajar. El texto, se encuentra justamente en dicho sector.



Sector izquierdo del muro. Se lee el texto: “Vive de la cabeza a los pies”. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

No se sabe cuántos diseños fueron los que el artista aportó para la exposición de la fábrica en toma. No obstante, estos fueron hechos en serigrafía, incorporando muchas de las temáticas que realizaba en diversas obras. Personajes antropomórficos, dotados de un sentido de velocidad tan rápido, que aparecen como seres deformes, poseedores de muchas manos y piernas, comprobando las hipótesis de Gallardo, que apuntan a que los trabajos de Matta representan una constante dentro de sus realizaciones artísticas.

“Esto es lo que llamo una constante iconográfica, que abarca más que la gráfica del mural, de las arpilleras, de los afiches o de cualquier otra obra que se haya planteado Matta, durante este período; esto es un conjunto. Este mural, es parte de esta historia iconográfica, al igual que los trabajos expuestos en la fábrica Simet & Sindelen, una constante que va del 70’ al 75 y los personajes mostrados en ellas, forman parte de la misma historia”¹²⁰.

Los afiches, según el historiador, fueron expuestos por dos meses, iniciando su muestra en diciembre de 1972. Al finalizar, copias de las obras son distribuidas en sindicatos y centrales obreras, como una manera de motivar y apoyar su lucha. Viendo el increíble resultado logrado en los trabajadores, personeros de gobierno, acuden al artista para proponerle un proyecto similar, esta vez en apoyo a las Parlamentarias de marzo de 1973.

Como la situación de inestabilidad social y política pintaba para mal, los partidos de oposición agrupados en el CODE, vieron una posibilidad de acabar legalmente con el gobierno, que a su parecer hacía tanto daño al país. Para este efecto, las Parlamentarias se perfilaban

¹²⁰ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

como la oportunidad perfecta para lograr la destitución de Allende. Si la derecha resultaba vencedora, tendrían la fuerza suficiente para acusar constitucionalmente al primer mandatario, logrando su salida del gobierno. Si la oposición obtenía los dos tercios en la elección de parlamentarios en ambas cámaras, estaría en condiciones de acabar de una vez por todas a la UP, destituyendo definitivamente al presidente el 21 de mayo.

El plan para acabar con la llamada *amenaza marxista* era excelente, pero como relata la historia, ésta a veces juega de forma incomprensible. Finalmente, el resultado dejó las cosas como estaban y a los dos bandos casi empatados.

“Como ocurre siempre en Chile, las elecciones se efectuaron en la mayor tranquilidad y la CODE y la UP se consideraron vencedoras: la primera porque obtuvo una fuerte mayoría (87 diputados y 30 senadores), y el bando gobernista una numerosa minoría (63 diputados y 20 senadores). Pero, como la CODE no logró los dos tercios, Allende podría seguir gobernando con un parlamento adverso, aprovechando el tercio en ambas cámaras para insistir por la vía del veto. Las fuerzas de la oposición representaban el 54,70 % de los votos y las del gobierno sólo el 43,67%”¹²¹.

El diseño de los carteles, fue realizado junto a algunos militantes de partidos de izquierda, que poseían cierta especialidad artística, en un taller de gráficas, que el pintor mantenía en nuestra capital. Los voluntarios, realizaron las maquetas, que como acota el profesor Gallardo: *“con cierta eficiencia y a veces con muchas correcciones antes de la edición”*, fueron finalmente sacados a luz pública y distribuidos en gran parte de centrales obreras.

“Matta participó y colaboró con algunos dibujos e ilustraciones en afiches propagandísticos de las últimas elecciones antes del golpe. Yo tengo un registro que acredita que él colaboró para las elecciones Presidenciales y luego con las Parlamentarias. Esta colaboración se dio entre el 71 y el 73, paralelo a las arpilleras del Bellas Artes, que él hizo junto con brigadistas de la calle Cofré, en donde tenía un taller de gráficas. Ahí, realizaba grabados y dibujos muy paralelos, contemporáneos, que continua haciendo en Italia en el año 74”¹²².

Sin duda, aunque no fuera mucho el aporte que Matta entregó con esta acción al gobierno allendista, al juntarse varios granos de arena, se pueden construir castillos. En este sentido, contribuyó con un grano de arena muy particular, que ahora es objeto de estudio, no sólo en nuestro país, sino que en Europa y Estados Unidos. Sus proyectos para la Unidad

¹²¹ Frías Valenzuela, Francisco. “Historia de Chile”. Editorial Nacimiento. 3ª Ed. 1975. Tomo IV, pág. 477.

¹²² Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

Popular, alguna vez borrados y olvidados, vuelven hoy a cobrar vida y nos entregan una nueva mirada sobre este enigmático y tan particular pintor chileno.

4.3 Las Pinturas de Rapa Nui

En noviembre de 1971, ya estando en plenas faenas de trazado del mural en La Granja, el pintor realiza un viaje a Isla de Pascua, para concretar una de sus ideas artísticas. Durante el viaje, realizado mientras se pintaba *“El Primer Gol del Pueblo Chileno”*, conoció en profundidad la historia de la isla, compartió con los habitantes e intercambió conocimientos con los artistas nativos, de los cuales copió cierto tipo de iconografía, que en trabajos posteriores (décadas 80' y 90'), se ocuparía de difundir.

De esta experiencia, comprende la necesidad de evidenciar el arte como un patrimonio humano, como un testigo de nuestra propia historia, para hacer partícipe de éste a tantos como sea posible. En Rapa Nui, encuentra una comunidad que participaba en la creación artística de su pueblo, ya que comprendían que estaba su propio servicio.

Esto, sumado a la necesidad de demostrar de mayor manera la creación, provoca en el artista la germinación de un proyecto calificado por los expertos como *“uno de los más importantes dentro de la historia icnográfica del artista”*¹²³.

La creación de 13 arpilleras, representa uno de los trabajos más desconocidos y fascinantes del artista, por la cantidad de conceptos presentes, relacionados a su mentalidad social. Fueron hechas con materiales de la isla, como la tela, muy parecida al lino blanco, varios kilos de tierra y hojas, pertenecientes a algunas de las pocas especies arbóreas que aún subsisten en Isla de Pascua. El artista y un reducido equipo de ayudantes, trabajan en las 13 piezas, de las cuales nueve pertenecen al MNBA, quedando sólo cuatro en manos privadas.

Los trabajos, hechos con técnicas mixtas, donde se superpuso la tierra y hojas mezcladas con barro, yeso e incluso cemento, han sufrido el deterioro y desgaste de sus colores. Pintadas originalmente de rojo fuerte, similar al rojo brigadista, producto de un error de cálculo, han perdido gran parte de su llamativo color original.

“En estas arpilleras se utilizó el rojo, el mismo rojo que utilizaba la Ramona Parra en sus murales. Pero por culpa del muchacho que mezcló erróneamente el rojo y blanco, las

¹²³ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

*arpilleras quedaron rozadas. Por esto, aquellas han perdido color y de ese rozado, quedaron finalmente casi blancas*¹²⁴.

Las nueve arpilleras, inventariadas por el Bellas Artes, se encuentran mal preservadas. Al incorporar materiales orgánicos, degradables con el paso de los años, muestran las marcas de un mal proceso de manipulación y preservación.

Existen cuatro de ellas en mejores condiciones. Jorge Insunza B., amigo del artista, posee dos de ellas dadas por Matta en 1972. Una tercera, se encuentra en la comuna de Las Condes, propiedad de la familia Raymond, cuyo patriarca fue abogado del pintor durante el período. La cuarta arpillera, titulada “S/T”, forma parte de la colección del Museo de Artes Visuales de nuestra capital, fue expuesta durante la muestra de la colección: Santa Cruz López & Yaconi Merino, en marzo de 2003¹²⁵.

Como en otros proyectos, hay una correlación entre las 13 arpilleras y la iconográfica del muro de hormigón. Los personajes hermafroditas están en ambas realizaciones y los puños, estrellas y consignas sociales, son recurrentes en ambos formatos. *“El alma es una estrella roja”*, título de una de las arpilleras, hace referencia a la serie de imágenes del mural en las que se muestran estrellas y banderas, como un símbolo de la utopía socialista. Un paralelo similar se entabla con una frase escrita en el restaurado mural: *“La más hermosa estrella, es la mano del trabajador”*. El texto, tiene su símil en la sustitución de las estrellas en las banderas de los principales países de izquierda, por una mano abierta de un trabajador, idea constituida como uno de los grandes proyectos de Matta durante los 70’.

Por último, el título de la arpillera posee un paralelo más, establecido en la reunión de Matta y los jóvenes de la BRP, antes de iniciar los trabajos de intervención mural. Lo expresado por el artista al sentenciar que *“el hoyo de la guitarra es una estrella roja”*¹²⁶, tras intervenir rápidamente un viejo afiche brigadista, habla sobre expresar un cambio profundo en la manera de sentir y apreciar la sociedad humana, dándole una mayor importancia al pueblo.

4.3.1 El Pan Nuestro de los Afuerinos

Las arpilleras, hechas con materiales considerados como no artísticos, representan más que una serie de obras del artista. Son un conjunto de ideas y planteamientos, dirigidos hacia un

¹²⁴ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Junio de 2006.

¹²⁵ Gallardo Navarro, Ernesto Luís. Informe para la Corporación Cultural de La Granja, para el Consejo de Monumentos Nacional y colaboración para el informe de tesis de Jorge Ramírez. Junio 2006.

¹²⁶ Ver Capítulo 3.1 *“Una Asombrosa Reunión”*, pág. 64.

sector de la sociedad considerados su motor, pero paradójicamente rechazados por ésta. Matta fijó su atención en un grupo humano que describía la sensación de abandono de la clase obrera. Las arpilleras, fueron realizadas bajo el concepto del *afuerino*, palabra que representa en el imaginario del surrealista, el mundo de aquellos que no pertenecen a ningún lugar. Para el artista, este personaje era *“un trabajador rural que viene a la ciudad esporádicamente por temporadas, pero que no se le reconoce como ciudadano y que viceversa, en lo rural, no se le reconoce como tal, por haber vivido en la ciudad, no pertenece ni a una ni a otra”*¹²⁷.

El pintor planteó la creación de un modo de representación de este esforzado sector obrero nacional. Reconfiguró su iconografía presentando al *afuerino* como uno de sus personajes tipos, plasmando sus sueños en un intento por hacerlos partícipes de otra realidad, presentando al mundo a estos personajes, tan desconocidos del campo chileno.

*“Los afuerinos son toda esta mano de obra gitana de Chile, que son muchos miles. Yo fui a hablar con los dirigentes de los afuerinos y traté de entusiasmarlos de formar un sindicato de afuerinos. Trabajan sólo un mes al año (...) Esto fue en Los Ángeles (...) Este era un tema que me preocupaba mucho, porque en el movimiento sindical había una especie de desprecio de casta hacia los afuerinos. Ellos eran obreros agrícolas y venían a trabajar sólo en el momento de las cosechas, durmiendo en los corredores de los fundos y quedándose en cada parte, por sólo algunos días. Con este tren de vida que llevaban no podían casarse, ninguna mujer quería trabajar con ellos, porque no tenían ninguna posesión y tenían que irse de todos lados. Era una cosa muy terrible”*¹²⁸.

Las arpilleras son realizadas bajo este concepto, una realidad terrible, que Matta había tocado muy de cerca. Los trabajos son hechos pensando en este personaje, incorporando, además de sus ya clásicos textos, frases decididamente sociales que infundían cierto grado de valor y nobleza a la triste realidad de los *afuerinos* chilenos.

A parte de estas 13 creaciones, el artista concretó otras obras con la temática de estos obreros. Uno de ellos, es un texto similar a un poema: *“El Padre Nuestro de los Afuerinos”*, una modificación de la oración cristiana. Hecho en grabado, parte del texto reza: *“pan nuestro de los afuerinos, que estas en los cielos, baja hasta nosotros para que podamos comer...”*¹²⁹, forma parte de una colección anterior de ocho tallados, en manos de la Vicaría de la Solidaridad, realizados entre 1970 y 71. Por otro lado, un óleo sobre tela titulado *“Cristo de los Afuerinos”*, en

¹²⁷ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

¹²⁸ Carrasco Pirard, Eduardo. *“Matta Conversaciones”*. Ediciones Chile América, Santiago 1ª Ed. 1987. pág. 219,220.

¹²⁹ *Ibíd.* pág. 220.

el cual retrata la figura santa, crucificada sobre una puerta, con un par de remos partidos en las manos. Se encuentra bajo tutela del MNBA y forma parte también de las obras dedicadas a estos especiales trabajadores nacionales.

4.4 Con la Mano Extendida

En la obra mural, hecha durante noviembre de 1971, Roberto Matta dejó implícito uno de los proyectos más transgresores de su imaginario artístico. Un cambio radical en nuestra propia concepción como país. No se sabe de ningún otro proyecto artístico, que haya sentado las bases para un giro tan inesperado en uno de los íconos más poderosos de nuestro país.

Nuestra bandera nacional contempla símbolos que nos representan cabalmente como pueblo. Sus colores simbolizan el azul del cielo, el blanco de las montañas que nos custodian y el rojo de la sangre de quienes murieron para conformar nuestra patria. El cuarto símbolo, la estrella, común en muchos estandartes, representa la esperanza en una sociedad justa, próspera y progresista. En su proyecto, Matta planteó sustituir éste poderoso símbolo, por otro igual de grandioso: la mano de un trabajador.

La poderosa imagen del puño, en el contexto político del socialismo, es asociada a la lucha del proletariado, a comienzos del siglo XX. Una lucha siempre en aras de una sociedad más justa, dirigida por la clase obrera, principal responsable de la prosperidad de los pueblos contemporáneos. En las sociedades industrializadas, esta lucha se ha librado de manera feroz, siendo los sindicatos y organismos obreros, los primeros responsables de los cambios sociales que se han llevado a cabo en el mundo. La izquierda, tradicionalmente ligada a sistemas obreros, ha portado este símbolo e íconos relacionados como herramientas incansables de sus anhelos de igualdad social. Representando lucha, fuerza, unión e igualdad, los puños y manos son los símbolos inequívocos del proceso de cambio, en pro de la clase trabajadora mundial.

Esto, entendido y aceptado por quienes comparten ideologías socialistas, ha representado una bandera de lucha frente a los intereses de las clases dominantes. En Chile, la situación no ha sido diferente. Matta sabía de esta poderosa herramienta de unificación. Él mismo, al estar alineado con las ideas que éstas representaban, germinó un trasgresor proyecto, destinado a cambiarle la cara a las dos naciones socialistas de Hispano América.

El muro de La Granja, se alza como un mudo testigo de lo que el artista intentó realizar. Por medio de personajes tipo, el pintor evidenció su interés en lograr tan radical propuesta. En los extremos superiores del mural se aprecian los rastros de este anhelo, los puños que agitan

banderas de países socialistas: China, Cuba y Chile, y en los dos últimos, manos extendidas que reemplazan a las tradicionales estrellas.

Esta poderosa alusión, se complementa por textos intercalados en la obra, los cuales adhieren al mismo revolucionario proyecto. La frase: *“la más hermosa estrella es la mano del trabajador”*, es una directa alusión a este desconocido deseo del maestro surrealista. El texto deja claras las intenciones del pintor de provocar un cambio en los íconos patrios de los países calificados como *rojos*. Pero más aún, planteaba un cambio en el núcleo de la sociedad, una nueva visión sobre su verdadero motor, el obrero, quien en definitiva, mueve y engrasa los engranajes del progreso y la evolución social.

La frase, se confabula a la perfección dentro de la idea presente en el mural, una obra que en sí misma habla de utopías en expansión y de sueños de mejora social. El explosivo proyecto fue presentado ante variadas autoridades, y su no aprobación no desanimó al artista, que siguió usando la idea para la conformación de obras futuras.

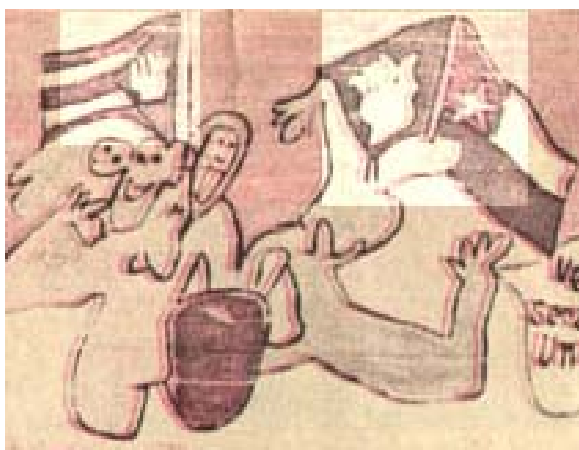
Para el historiador Ernesto Gallardo, este concepto está presente en Matta desde hace mucho tiempo, formando parte de su imaginario desde su estadía en Italia, a comienzos de los 60'. La idea de los tres pilares del socialismo más puro, Cuba, China y posiblemente Chile, ya estaba instalada en la mente de este chileno.

“Matta conversó antes el asunto del muro y del reemplazo de las estrellas por las manos de un trabajador. Cuando el vino a pedir, en el 67', la reapertura de las relaciones diplomáticas entre Chile y Cuba, ya tenía el concepto de Chile, China y Cuba a la misma altura. En ese sentido, en el 66' o 67', cuando viene a conversar con el presidente de aquél entonces, ya estaba presente en su mente el concepto de estos tres países, como los tres principales países socialistas”¹³⁰.

En cuanto a la forma para hacerlo, Matta afirmaba que cada uno de los dedos de aquella mano extendida, representaría a cada una de las puntas de la estrella, cumpliendo el sueño de la utopía socialista en Sudamérica¹³¹.

¹³⁰ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

¹³¹ Ver anexos.



"El Primer Gol del Pueblo Chileno", imagen del 21 de enero de 1973. Se aprecia reemplazo de manos por estrellas en banderas de Cuba y Chile. Gentileza, archivo gráfico, Ernesto Gallardo Navarro.

"La conciencia política de Matta de relacionar China, Cuba y Chile, que eran los tres países socialistas en ese momento, era bastante más amplia que lo que podemos creen en este instante (...) Su propuesta, era que las banderas de Cuba, China y Chile fueran reemplazadas por una bandera con una mano, en vez de la estrella y esas manos, que remplazan a las estrellas de las banderas, están en el mural (...) esto, nunca fue escuchado, ni siquiera por sus partidarios.

*Esto me preocupaba mucho, Matta siendo de una tendencia muy socialista, los comunistas no lo apoyaron"*¹³².

Finalmente, a pesar de los ágiles planteamientos del artista, su propuesta no resultó fiable. Los gobiernos cubano y chileno decidieron no prestar oídos a las *locas ideas* del artista, que si bien había colaborado muchísimo en la instauración de la revolución, no debía plantearse objetivos nacionales, labor sólo ejercida por el gobierno.

De todas formas, el artista años más tarde, plateó esta inquietud durante la Bienal de Arte de Venecia, Italia, en 1974. Una de sus obras centrales incorporaba un texto que decía: "*La más hermosa estrella es la mano del trabajador*".

El proyecto, demasiado innovador y visionario para la época, planteó todo un reto para una sociedad que recién comenzaba a reconfigurar su camino. Los hechos de violencia acarreados al país, precisamente por esta innovadora forma de pensar, no hubiesen tolerado un cambio tan radical en la iconografía patria, con lo cual uno de los anhelos más ambiciosos de Matta quedó definitivamente oculto bajo las capas de pintura del pasado y la poderosa mano de las tradiciones militares.

¹³² Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

CAPÍTULO V
EL PROCESO DE RESTAURACIÓN
EL RESCATE DE UNA MEMORIA OLVIDADA

Exactamente un año y once meses demoró el proceso de restauración del macizo de concreto, tarea encargada a un equipo multidisciplinario de expertos, encabezado por el artista y restaurador, Francisco González Lineros, Director del Departamento de Restauración del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (MAC). La titánica labor no estuvo exenta de problemas, siendo uno de los más graves el cese de actividades en mayo de 2006, que se prolongó por cuatro meses, traducándose en una pérdida mural considerable, debido a la gran cantidad de humedad que afectó a la estructura.

Ciertamente, la restauración fue un proceso complicado pero fascinante, debido a lo único de la obra; un verdadero retrato de nuestra historia, una particular visión de un proceso vivido en los 70', capturado en cemento por el agudo ojo creador de Matta, y congelado más tarde por la inquisidora mano militar, para luego de 36 años de olvido, volver a la vida.

Más que la restauración de una obra de arte, es una reparación de nuestra memoria colectiva, de nuestro pasado, y es en definitiva, el nacimiento de una nueva forma de mirarnos a nosotros mismos y observar nuestros errores. Un proceso sobre el cual se han cifrado gran parte de las esperanzas y sueños de una comuna, que intenta cambiar desesperadamente la realidad que le rodea. Realizar en un sector marcado por la delincuencia y los problemas sociales, un foco de atención cultural, es la meta principal, sobre la que se basa este ambicioso proyecto. Significa una vuelta de mano a aquellos hombres y mujeres que en el pasado creían firmemente en un Chile distinto, por lo demás muy alejado de lo que es en la actualidad.

Una labor que la Municipalidad y la Corporación Cultural de La Granja han sobrellevado de gran manera, teniendo siempre presente la mantención de la memoria y el real significado de esta restauración: una página de nuestra historia y a la vez, una ventana hacia el futuro. Fueron muchas las etapas llevadas a cabo para conseguir lo que hoy muestra el mural. Una multitud de figuras y una gama de colores sorprendente, tomando en cuenta que esta obra estuvo prácticamente desaparecida del imaginario colectivo. Su recuerdo se pierde después del Golpe de Estado, temiendo verla perdida para siempre, pero casi milagrosamente la tenemos de vuelta. Su regreso se gesta gracias a la firme creencia que por el rescate del pasado podemos construir un futuro, en el cual la cultura es sin duda un aspecto fundamental.

5.1 *Un mito que se transforma en realidad*

La historia de la restauración de la imponente obra mural, realizada por el maestro surrealista Roberto Matta, en el corazón cívico de la comuna de La Granja, se gesta dentro de un contexto totalmente diferente a lo que en realidad resultó, tras finalizar el proyecto. La idea nace dentro de un proceso cultural que intentaba darle una nueva vida, pero no sobre la base de su rescate histórico científico, sino más bien teniendo como fuente principal el arte universitario y una visión moderna sobre su mensaje inherente.

Existía en un sector estudiantil una cierta conciencia “underground” sobre la existencia de la obra. Se sabía que había sido Matta quien la pintó en algún momento del gobierno de la UP en alguna de las comunas comunistas de la periferia de Santiago, y que en ella habían participado integrantes de las JJCC y las brigadas muralistas. Algunos profesores y artistas habían transmitido el dato en las distintas facultades de arte de Santiago, incrementando el mito sobre el perdido mural de Matta; pero su rastro era ambiguo. Con un pasado oscuro y lleno de mitos e historias macabras, era casi imposible adivinar cuál era la verdad. Luego del Golpe de Estado, su recuerdo fue borrado fatalmente de la sociedad, y los pocos que sabía sobre el, por miedo a las represalias, callaron, guardando su secreto en el exilio o en la tumba.

Pero fue al interior de los talleres de arte, que el recuerdo del mural comenzó a resonar con más fuerza. Algunas fotografías encontradas en añejos periódicos y una que otra reproducción, fue lo único que por años se pudo decir de la enorme pintura, hasta que a finales de la década de los 90' la historia captó la atención de un grupo de jóvenes de una de las escuelas de arte más prestigiosas de nuestro país.

La U. de Chile, desde siempre un bastión fundamental del pensamiento nacional, ha significado a lo largo de casi dos siglos un importante aporte cultural. Su reconocida escuela de arte, cuna de innumerables exponentes, fue la semilla primigenia en donde se gestó la idea de recuperar el olvidado mural de Matta. En el verano del año 2000, un grupo de estudiantes se acercaron al enorme muro. El grupo, habiendo investigado la escasa historia sobre la pintura y sus aún más escasos registros gráficos, decide echar un vistazo en busca de las respuestas necesarias para dar forma al que sería un ambicioso proyecto. Establecen contacto con Esteban Gibert, un reconocido músico, empresario y hombre familiarizado con la historia comunal, quien sin pensarlo dos veces se embarca también en el proyecto. Gibert, cuyos antecedentes lo vinculaban con personas influyentes e importantes dentro de La Granja, como el alcalde Claudio

Arriagada, con quien son amigos desde la infancia, lo convertía en un hombre clave, capaz de concretar permisos, recolectar información y ser un creador eficaz de redes de apoyo.

Tras un par de reuniones, el material reunido comienza a tomar forma y la visión tenida en las aulas de clase comienza a hacerse realidad. Gibert colaboró de manera sustancial con datos históricos, desestimando la “versión oficial”, aportada por Alejandro “mono” González, sobre la destrucción del mural tras el Golpe de Estado. Según el historiador Ernesto Gallardo, González habría declarado a los medios que *“las tanquetas habían derribado el mural”*, dejando solo su recuerdo¹³³. La versión es desechada por el grupo, luego de ver la imponente estructura mural, tras lo cual el entusiasmo se incrementa y el proyecto comienza a cristalizarse.

Tras meses de estudios, el grupo se decide a presentar su proyecto en la oficina del edil comunal. En la carpeta, entregada a finales del año 2000, se detallaba la idea de los universitarios que tenía por objeto repintar el mural de Matta, según una visión actual, usando nuevos materiales y tratando en lo posible de asemejarse al original, por medio del escaso material fotográfico hallado, teniendo como base la capa pictórica color terracota, hasta ese momento su más reciente capa de pintura. En definitiva, se trataba liza y llanamente de la creación de una nueva obra de arte, basada en los escasos rastros de la anterior. El proyecto era la creación de algo absolutamente nuevo. La propuesta tomó por sorpresa al edil, quien persuadido por Gibert, decide darle cabida dentro de la serie de iniciativas comunales que florecían en medio de su escritorio. Al no tratarse de un proyecto estrictamente de intervención social o de vital importancia para la comunidad, la burocracia municipal le da una menor prioridad en su evaluación y ejecución, por lo que el expediente es almacenado junto a otras tantas iniciativas de similares características a la espera de una favorable evaluación.

*“Cuando vinimos a este lugar y evaluamos la posibilidad de rehacer este proyecto, creímos que sería imposible, pensamos que el muro estaba destruido. La idea era juntarnos con artistas plásticos, con algunos connotados de la pintura, que pudieran re elevar el tema para posesionarlo y tratar de recuperar una obra simbólicamente. Repintarlo y recuperar el simbolismo que tuvo alguna vez, pero nunca restaurarlo”*¹³⁴.

Más que la recuperación de la obra plástica, lo que pretendían los universitarios era rescatar su esencia política, su razón de ser, pero desde una óptica actual. No se trataba de recuperar la voz de una sociedad que celebraba la llegada al poder de la clase popular, mas bien se quería representar un Chile moderno, disconforme con los actuales modelos y estándares de

¹³³ Entrevista del autor con Ernesto Gallardo Navarro, historiador de arte y biógrafo de Matta. Enero de 2006.

¹³⁴ Entrevista del autor con Esteban Gibert. Julio de 2007.

vida, un país en vías de globalización, cuyos valores se ven trastocados por intereses materiales. Sería un nuevo mural, uno muy válido, pero no el mural de Matta.

Para el Jefe Comunal, la idea no representaba cabalmente el espíritu encerrado entre las diferentes capas de pintura del mural de la piscina. Para él, como para muchos, el muro representaba algo más que un nuevo grito social, representaba la voz de todos los caídos tras el Golpe de Estado, de los humillados. Era la imagen de todos los que fueron muertos y desaparecidos por no pensar de la misma manera, y si algo se iba a hacer con aquel muro colorado, debía representar el espíritu de aquellas personas. En su memoria está aún fresco el recuerdo de la época anterior al dolor, en la que como tantos niños compartió y rió a la sombra de los árboles, frente a aquel extraño muro. Aunque no lo recuerda con exactitud, asegura haberle visto en su niñez.

“Tengo que haberlo visto, aunque no me recuerdo. Yo venía a esta piscina y estudiaba en el liceo de en frente (...) sabía que aquí existía un mural, aunque no tenía la conciencia de valorarlo como hoy lo hago. Uno veía este dibujo, pero no se imaginaba qué tan importante era (...) del 73’ en adelante, nunca más visite este espacio, y no me enteré de lo que aquí pudo haber ocurrido. Sólo volví en 1992, ya elegido como su primer alcalde democrático”¹³⁵.

Tras analizar detenidamente el proyecto, Arriagada se plantea una serie de interrogantes y problemáticas. Una de éstas, está en directa relación con el verdadero significado de la obra mancillada en 1974, con lo cual decide jugársela por una posibilidad no explorada aún: su restauración. Claramente, la materialización de este cambio de plan no pudo concretarse inmediatamente, debido al enorme problema de la obtención de los recursos para solventarla, por lo que el edil prefirió esperar, acumulando tiempos, espacios y contactos hasta que finalmente se dio la oportunidad. Finalmente, la idea de repintar la obra de Matta no fue autorizada, con lo que los universitarios se desentendieron definitivamente del tema, abandonándolo. Pero su derivado, la restauración, adquirió fuerza al interior del complejo municipal, transformándose en parte del mito. Pero antes de dar luz verde al proyecto, debían consolidarse ciertos temas de infraestructura comunal e índole social, puesto que en comunas como La Granja, definitivamente el arte y la cultura pasan a segundo plano frente a problemáticas como la pobreza, la drogadicción y la deserción escolar.

De esta manera pasan algunos años, hasta que a comienzos de 2005 la idea es retomada con fuerza y comienza a perfilarse como una posible realidad. Arriagada potencia la

¹³⁵ Entrevista del autor con Claudio Arriagada Macaya, Alcalde de La Granja. Julio de 2007.

creación de una entidad cultural comunal, encargada de las manifestaciones y expresiones artísticas, la generación de proyectos y aplicación de iniciativas similares en toda La Granja. La Corporación Cultural, de la que él mismo es su presidente, es la encargada de los primeros pasos en la materialización del *“Proyecto de Restauración del Mural de Matta”*, como se le denominó en un primer momento.

“Para nosotros, la idea era parecida a la de abrir una jaula y dejar que esto saliera a la luz. Era una simbología, era un trozo de la libertad que se encontraba con esto. Liberar este mural, era como hacerle cariño a la utopía (...) pero el alcalde fue mucho más allá y tuvo el talento de realizar todas las indagaciones y darle un giro al proyecto”¹³⁶.

Arriagada entabla contacto con altas autoridades culturales y políticas de nuestro país, instalando el tema dentro de la agenda política, por medio del diálogo con personeros como Sergio Bitar, ex Ministro de Educación, Marcelo Trivelli, ex Intendente RM. y la esposa del entonces presidente de la República, Luisa Duran de Lagos, entre otras importantes figuras. El intenso *lobby* se tradujo en el logro de posteriores recursos monetarios, como la obtención del proyecto sobre el Fondo de Cultura, equivalente al 2% del Fondo Nacional de Desarrollo Regional, otorgado a las municipalidades para la ejecución de iniciativas de carácter cultural¹³⁷.

Una importante conversación fue sostenida con María Alicia Larraín Chaux, artista visual y esposa del Senador Adolfo Zaldivar, una de las uniones más providenciales entre el mundo de la política y las artes, que facilitó el desarrollo del ambicioso proyecto de restauración.

“Fue Alicia Larraín, quien me sugiere la idea de la restauración. Ella es artista y tenía el contacto con el restaurador Francisco González. Es ella quien me plantea la existencia de un grupo de profesionales que podían dedicarse a la restauración del mural de Matta. Pero esto significaba saber en qué condiciones estaba este mural. Sabíamos que estaba bajo muchas capas de pintura”¹³⁸.

Tras la charla con Francisco González Lineros, artista y restaurador profesional, este se decide a visitar el muro.

“Francisco vino y tuvo la gentileza de tomar una muestra mural, independiente de que tuviéramos o no los recursos para restaurar la obra, de hecho los recursos llegaron después. Esto fue muy bueno, porque la evaluación de los restauradores se gestó sin

¹³⁶ Entrevista del autor con Esteban Gibert. Julio de 2007.

¹³⁷ Ver Capítulo 5.3 *“Una Cuestionada Capa Lechosa, la antesala de Matta”*, pág. 107.

¹³⁸ Entrevista del autor con Claudio Arriagada Macaya, Alcalde de La Granja. Julio de 2007.

siquiera la certeza que la obra mural existiera. Él tomó una muestra y luego de algunos meses, aseguró que era posible restaurar en un porcentaje considerable la obra”¹³⁹.

Para la autoridad edilicia la visita del restaurador fue fundamental para comprender uno de los aspectos de mayor relevancia, implícito en el naciente proyecto: la gran responsabilidad planteada en la recuperación de una obra con estas características, un símbolo del pasado que debe ser devuelto al pueblo chileno. Esta idea, la misma que Matta obtuvo al concretar su proyecto, es el verdadero motor del plan de restauración, en definitiva lo que le da vida al mural.

Para muchos, fue chocante ver el enorme muro pintado de rojo una vez que retornó la democracia. Los que recordaban sus extrañas formas y colores, nunca supieron qué había pasado con él, hasta el día en que junto a Claudio Arriagada entraron nuevamente al terreno municipal. Para Gibert, involucrado en temas sociales y comunales desde muy joven, este mito era *“parte de la conciencia que teníamos cuando éramos niños. Pero después, ya siendo adultos, se fue tomando el peso de lo que realmente significaba este mito”*.

Esta conciencia, este saber popular, gatilla la necesidad de devolver la obra a la luz pública, y con recursos o sin ellos, la restauración toma cuerpo definitivamente en septiembre de 2005, cuando se contrata al grupo de restauradores. No obstante, por ser un proyecto trascendental para el mundo letrado, hubo muchos detractores que trataron de impedir su ejecución, frenando la liberación de recursos públicos y argumentando que era ridículo que La Granja gastara tanto en la recuperación de un “muerto”, teniendo tantos temas vitales que resolver. Un argumento poderoso, pero fue más fuerte la necesidad de hacer a la comuna participe de nuevas sensaciones e integrarla a los debates ciudadanos, y por sobre todo, a la conectividad con el resto de la ciudad.

Por años, comunas periféricas han sido marginadas del acontecer ciudadano. Las grandes discusiones se llevan a cabo lejos de sus fronteras, haciéndolas participes sólo en la obediencia de las decisiones, convirtiéndolas en inertes espectadores. Temas de importancia como salud o educación son reflejos de decisiones tomadas por las cúpulas del poder, muy lejos de La Granja: pero en cultura y arte se quiso dar vuelta la tortilla.

“Con esto, la comuna recupera un instrumento de integración. Para todo el mundo es claro que esta es una ciudad disgregada y discriminada. Aquí, como en San Ramón y La Pintana, no hay un teatro, ni un cine, no existe una librería. Es una ciudad evidentemente muy injusta en su planificación. Lo que buscamos aquí es plantear este mural como una expresión cultural de la historia de Chile y plantear el proyecto en su conjunto, como un

¹³⁹ Entrevista del autor con Claudio Arriagada Macaya, Alcalde de La Granja. Julio de 2007.

*espacio humano de desarrollo (...) Esto tiene que ver con la dignidad, no sólo de los habitantes más modestos de La Granja, sino que de toda la periferia de Santiago*¹⁴⁰.

La restauración del mural de 1971 ha derivado en un proyecto mucho mayor a mediano plazo, que contiene sus bases principales: la integración. Hasta ahora, sólo se han mantenido conversaciones y ciertas alianzas, pero se espera que derive en toda una red de apoyo y generación políticas que apunten en la integración de ocho comunas de la periferia capitalina, las llamadas ocho del eje Vespucio Sur: San Ramón, La Pintana, La Granja, El Bosque, San Miguel, San Joaquín, La Cisterna y Lo Espejo. Todas de escasos recursos y limitados accesos a decisiones país, cuyas prioridades se encuentran en temas sociales, pobreza, salud y un casi nulo ejercicio cultural.

El concepto es lograr a través del muro de Matta y sus derivados un polo de atracción hacia este sector de la capital, logrando mayores niveles de inversión, transporte y conectividad, a la vez que la población aledaña forma parte de discusiones, que en la actualidad ocupan a comunas con mayores niveles de participación ciudadana, sobre todo en lo relacionado a las artes y su acceso.

Como lo dice el propio Arriagada: *“este es uno de los murales más grandes de Matta en el mundo, y lo hizo acá (...) es algo que tiene que llenarnos de orgullo; pero a la vez conlleva una gran responsabilidad que tenemos que asumir”*.

Responsabilidad que ya se ha comenzado a sobrellevar, misma que durante dos años recayó sobre el equipo de expertos, liderados por Francisco González L., que en definitiva lograron el milagro de ver una vez más las figuras del pasado, hablándonos sobre utopías y goles a la adversidad.

5.2 Una Primera Ventana al Pasado

Una vez decidido el rescate de la obra plasmada en el macizo de hormigón en 1971 y designado el equipo profesional que se encargaría del proceso, la Corporación Cultural, legalmente nacida en La Granja en 2004, contacta en abril de 2005 a Francisco González Lineros, experto en restauración, cuyo trabajo es bien conocido dentro de la escena patrimonial chilena. Entre sus logros destaca la restauración de los frescos, molduras y pinturas murales de

¹⁴⁰ Entrevista del autor con Claudio Arriagada Macaya, Alcalde de La Granja. Julio de 2007.

la bóveda, cúpula y ápside de la Catedral de Santiago¹⁴¹, trabajo que realiza entre 2003 y 2004, en compañía de un equipo técnico, los mismos con los que trabajó en el mural de La Granja.

Una de las primeras diligencias realizadas por González en el deteriorado muro, fue la toma de muestras para su posterior análisis químico, cerrando el cerco de duda sobre la real existencia de un mural bajo aquel rojo colonial y sobre su real factibilidad de restauración. Estos primeros análisis dieron como resultado la existencia efectiva de pintura mural cercana a un 60%, básicamente el mismo porcentaje que el equipo establecía como susceptible de rescatar hasta ese momento.

Por medio de estratigrafías¹⁴² se pudo definir qué tipo de solventes usar en la remoción de las cerca de 14 capas de pintura y otras sustancias que cubrían la obra, entre ellas óleo, cal y pintura en spray.



Análisis estratigráficos. Izquierda, muestras de abril de 2005, se aprecia: Capa de Preparación Mural (blanco), Pintura Mural (azul) y Repintes (naranja). Derecha, muestra posterior, se aprecia espesor de los repintes. Gentileza, archivo gráfico Francisco González Lineros.

Los análisis estratigráficos fueron fundamentales para decidir la metodología de trabajo a ser aplicada, debido a lo complejo de la situación y a la poco común restauración en esta clase de soporte. La definición de materiales, sumada a una correcta y meticulosa planificación fue un aspecto importante que concentró la atención de González L., al comienzo de los trabajos.

“El análisis lo hice en base a micrones, para determinar con exactitud la cantidad de repinte existente encima de la obra, realizado en un análisis inicial y puntual de un lugar (...) Recuerdo que se realizaron cerca de 20 estratigrafías, en distintos lugares del mural para determinar la existencia de pintura”¹⁴³.

¹⁴¹ Ver anexos.

¹⁴² Muestra microscópica de sección transversal de las capas de pintura y preparación de una obra, obtenida a partir de un fragmento extraído con un objeto punzante, que permite determinar las capas constitutivas de una pintura, sus espesores, la forma, el tamaño de sus partículas y superposiciones de capas y repintes.

¹⁴³ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

Estas muestras determinaron el rumbo a seguir. Gracias a los estudios, González pudo establecer qué clase de solvente debía usar en la remoción de los estratos pictóricos superficiales para conseguir la apertura o liberación de la primera ventana de muestra, que demostraría la existencia de la obra surrealista, sepultada hace tantos años.

Los análisis de laboratorio tomaron un tiempo, concretamente hasta septiembre, mes en que el restaurador vuelve a la municipalidad y comunica sus descubrimientos. La espera elimina un riesgo notable para el desarrollo de las faenas de restauración. El invierno, sin duda dañaría la estructura y los sueños de ver restaurada la obra si los trabajos comenzaban a partir de abril, por lo mismo, se decide esperar hasta pasado el mal tiempo reduciendo así los riesgos. Una vez enterados del favorable panorama, por medio de un gel preparado sobre la base de sustancias disolventes de componentes químicos y minerales, presentes en los óleos y pinturas que aprisionaban el legado del surrealista, se realiza la primera acometida del restaurador por liberar al mural. Ante la expectante mirada del Alcalde Arriagada, Francisco González presentaba su descubrimiento, dando el vamos definitivo al proyecto de restauración mural¹⁴⁴.



1^{ra} ventana de restauración, publicada por “La Cuarta” en septiembre de 2005. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

La ventana, immortalizada por la prensa, fue la cara visible del proyecto durante los meses que siguieron luego de su apertura. Fueron muchos los medios, sobre todo escritos, que concurrieron a registrar parte del acontecimiento, tal vez como una manera de enmendar lo sucedido décadas atrás, con la escasa cobertura periodística dada a la visita de Matta, mientras pintaba este mural, hoy obra única en todo el globo. A partir de la visita de la prensa, se logra concretar un

contrato con Televisión Nacional de Chile (TVN) para la realización de un documental sobre el muro y su proceso de restauración, trabajo que se encuentra en edición y que se espera sea emitido durante el 2008, en el espacio “La Cultura Entretenida”.

“El jueves 29 de septiembre del 2005 se realiza la primera ventana de limpieza, abierta en el cuadrante inferior izquierdo de la obra, a 200 cms. del vértice izquierdo y 150 cms. de altura del piso, con una dimensión de 18 x 19 cms. El procedimiento de limpieza fue realizado con la aplicación de un gel de limpieza elaborado con una base de CMC (carboximetilcelulosa + alcohol

¹⁴⁴ Ver anexos.

+ toluol), y luego limpieza mecánica. La reacción de los repintes fue la adecuada, pudiendo ser retirados en su totalidad, sin producir daños en el estrato pictórico. Esta ventana nos permitió determinar la existencia de pintura mural, y cuantificar al menos en un porcentaje, la factibilidad de restauración de esta obra mural”¹⁴⁵.

Una vez pasadas las lluvias y reunido el equipo de restauración, a finales de septiembre de 2005, comienzan definitivamente los trabajos en el mural. Una de las primeras labores realizadas, junto a la apertura de otras tantas ventanas de prueba, fue el ajedrezado del muro: una serie de coordenadas dibujadas a base de tiza sobre la superficie que sirvieron de guía mientras se realizaba la limpieza mecánica, la mayoría de las veces con un afilado bisturí. Como si fuese una cirugía de alto riesgo, el equipo de expertos trazó en el muro un gran tablero de ajedrez, sobre el que trabajaron meticulosamente cuadro por cuadro, usando con paciencia los solventes y bisturí necesarios para remover con delicadeza las 14 capas de pintura.

El proceso de limpieza mecánica, cubrió gran parte del tiempo de trabajo, siendo la fase de mayor lentitud, debido a lo riesgoso de sus procedimientos, que de ser mal empleados ponían en peligro directo la integridad de la obra. En la medida en que la capa color rojo colonial desaparecía, los restauradores descubrieron diferentes estados dentro de la obra. Un par de meses después de comenzados los trabajos, González pudo adelantar que el muro presentaba cinco diferentes estados de conservación, los cuales estaban en directa relación con las zonas que tradicionalmente concentraban erosión: humedad, calor, ataques bacteriológicos y degradación medioambiental, todo sumado a una mala y escasa mantención.

“Con estos cinco diferentes estados de conservación, se decidió que lo más adecuado era comenzar una limpieza mecánica a base de bisturí para remover todo el estrato de repinte más grueso, que era ese óleo terracota con el que estuvo el muro hasta antes de comenzar con los trabajos, junto con el primer repinte, que era blanco (...) Este repinte (terracota), fue el último y debe tener fácilmente 10 años de antigüedad. Es decir, hasta aproximadamente 1996 se pintó por última vez el muro, repintes que se fueron acumulando consecutivamente durante navidades, 18 de septiembres y años nuevos”¹⁴⁶.

Dentro de estos cinco estados de conservación, una de las zonas de mayor degradación era la zona central, declaradamente susceptible de intervenciones. Como cabecera de una gran piscina pública, el mural fue desde 1974 una enorme pantalla propagandística, no sólo del

¹⁴⁵ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

¹⁴⁶ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

régimen militar que estampó allí un enorme logotipo deportivo, sino que además debido a la constante intervención y contaminación por parte del público visitante, que imprimió allí todo tipo de consignas amorosas, partidistas, religiosas, deportivas y los infaltables garabatos. Junto a esto, los bañistas veraniegos descansaban sus cuerpos húmedos en la superficie, que junto a la gran abundancia de luz solar que caía directamente sobre la zona, se convirtió en otra gran causa de degradación, la cual y sumada a la ausencia de árboles en frente de ésta, la convertía en invierno, el deleite de las gotas de lluvias que caían incesantes sobre la desnuda pared, que tras la abundante cuota de humedad terminó siendo el criadero de toda clase de microorganismos, ciclo que se repetía año tras año.

El tema de la humedad contenida en la estructura es especialmente difícil para el equipo. Los enormes niveles de agua que cada invierno invadían el muro, significaron una degradación constante de toda la estructura, que sumada a la proliferación de microorganismos, en especial de hongos, producían un daño permanente al estrato pictórico. Este constante deterioro afectó sobremanera a todas las capas pictóricas, no sólo la que se intentaba rescatar, sino al mural en su totalidad. El líquido captado en los meses lluviosos era luego evaporado por el intenso calor del verano, provocando internamente una erosión que destruyó las uniones de las partículas de arena y cemento, desmoronando parte de la construcción y destruyendo estrato pictórico. Además, con los continuos de temperatura, los microorganismos atacaron sin piedad las diferentes capas de pintura, compuestas por sustancias que alimentan a estas formas de vida.

Como aclara González Lineros: *“el muro durante toda su vida se acostumbró a perder y captar humedad en determinados periodos del año, y uno de los grandes problemas es el daño biótico, que significa que puede comenzar a infectarse con hongos, ya que estamos en un lugar húmedo, infestado de callampas enormes (...) las esporas de los hongos pueden perfectamente colarse hasta el muro y desde abajo comenzar a dañar al soporte”*.

El problema, común en las obras de arte, es uno de los principales ejes de acción de los restauradores alrededor del mundo. El experto, al verse enfrentado a esta situación debe decidir, luego de efectuado un riguroso análisis, qué tipo de solución dar a la problemática, decisión que puede salvar la vida a la obra. Aunque el mural sea un soporte diferente al que tradicionalmente se enfrentan los restauradores de arte (tela), sin duda comparte las mismas características, establecidas por las propiedades de la capa pictórica y los componentes de la pintura. Este peligro biológico es tratado en un texto, que detalla con exactitud la proliferación de los seres que invaden las obras de arte.

“Se conocen hasta un centenar de tipos de ataque biológico que provocan efectos tanto mecánico como químicos, cuando los organismos atacantes utilizan componentes de la propia pintura para su desarrollo, destruyéndolos o alterándolos: actúan sobre la cola de la tela, la celulosa o el aglutinante, provocando la pérdida de las propiedades elásticas de las fibras. En la práctica, todos los compuestos orgánicos pueden convertirse en sustrato de crecimiento para distintos organismos, en función de la temperatura y de la humedad relativa a que se halle sometida la obra. Los ácidos orgánicos segregados por los hongos aceleran aún más los procesos de degradación”¹⁴⁷.

Por suerte, estos microataques no se dieron durante esta primera etapa en forma pronunciada, en cambio los levantamientos de las diferentes capas pictóricas fueron un recordatorio constante sobre el gran desafío que enfrentaban. Como ya fue mencionado, la humedad es la gran responsable de los altos niveles de degradación mural, los levantamientos curvos o cazoletas, se constituyen como una de las patologías más comunes en este tipo de obras, y en este caso en particular, casi terminó por derribar la obra de su soporte mural. Los levantamientos, en ocasiones muy pronunciados, provocaron grandes pérdidas en las capas de pintura adheridas a las paredes internas de las cazoletas. El fenómeno llamado también acazuelado, fue hallado en mayor número en la zona central izquierda, y representó más del 20% de las regiones con problemas al comenzar las intervenciones.



Cazoletas que desprendieron estrato pictórico original.
Gentileza, archivo gráfico Francisco González Lineros.

Su solución se basó en un meticuloso trabajo de consolidación y humectación, inyectando a la superficie mural Peoval A 33, un poderoso adhesivo, usado comúnmente en restauración, que al ser aplicado con presión, restablece los levantamientos, dejándolos nuevamente adheridos al muro, como en su estado original, dando el paso libre a los expertos para la remoción de los estratos pictóricos por medio de la limpieza mecánica.

¹⁴⁷ Scicolone, Giovanna C. “Restauración de la Pintura Contemporánea. De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías”. Traducción de Ariadna Viñas. Editorial NEREA 2002. Primera Parte, Capítulo II, pág. 27 y 28.

Para el quipo esta problemática representó una dificultad, ya que la mayoría de las veces fue imposible rescatar estrato pictórico original. Los restauradores detectaban la zona con problemas, la trabajaban, pero al día siguiente, al volver al sector conflictivo, lo encontraban destruido. Incluso, extractos de capa caían al piso, sin posibilidad de volver a consolidar.

El director del proyecto explica que el problema con los levantamientos se debió a los altos niveles de humedad, propios de los meses primaverales. Por la mañana, es dilatada, mientras que por la noche se contrae, removiendo así estrato pictórico. No obstante, la pérdida por este fenómeno no fue considerable, concentrándose más que nada en la zona inferior, en donde existía gran cantidad información.

De la mano de este particular fenómeno, otra situación se presentó en los primeros meses de trabajo. Denominado “estado pulverulento”, fue catalogado como el daño de mayor gravedad, representando cerca del 30% del total del deterioro real. En esta situación, el soporte concreto ha perdido su consistencia, produciendo el desprendimiento de pequeños trozos, transformándose en polvo.

El fenómeno, puede ser provocado por la acción de las lluvias ácidas absorbidas por el muro; en el momento de emigrar hacia el exterior, producto del calor, perjudican algunos sectores, dañando su consistencia y cohesión, generando la pérdida de algunos trozos de éste. Los faltantes, en algunas zonas poseen una profundidad de 4mm, en los casos más extremos. Aquí el estrato pictórico se encuentra adherido a los repintes, haciéndose riesgosa su limpieza, tanto mecánica como química. Frente a esta problemática no hay mucho que hacer, y el equipo decide simplemente dejar los espacios de pérdida expuestos, en una clara alusión al complejo proceso vivido por la estructura, a través de su travesía luego su construcción.

Hasta ahora, hemos visto cómo la humedad ha provocado una serie de alteraciones y fenómenos que, tal como la proliferación de hongos y pulverización de capas externas, ha dañado gran parte de la estructura mural y consecuentemente el estrato pictórico de Matta. Pero existe evidencia de un daño sostenido en el tiempo, de mayor gravedad aún, no gracias a su porcentaje a través de la estructura, sino que por su dimensión histórica y social. Un daño propiciado por la mano del hombre. González Lineros advierte sobre la importancia de este daño mural, encontrado superficialmente en una cifra superior al 20%, y que por lo selectivo de su ubicación, da claros indicios de su intención.

Según los informes entregados por el restaurador, este es el segundo estado de gravedad dentro de las zonas registradas como dañadas. En estos espacios el mural simplemente no existe, debido a la acción de terceros: llámese rallados o acción abrasiva. Esto

pudo determinarse tras una limpieza, pues los expertos se encontraron con la pérdida total del estrato pictórico, alteración que sin embargo representó un porcentaje importante dentro de este tipo de situaciones alrededor del mural.

Muchas de las alteraciones, están relacionadas al tratamiento dado por años al macizo: un simple muro callejero. Por lo mismo, gran parte de los daños se encuentran en el perímetro comprendido a la estatura promedio de los bañistas, siendo 1,70 cm el perímetro de mayor gravedad, sobre todo en su parte inferior, la que concentra los daños más violentos, deterioro que provoca la pérdida absoluta del zócalo, que contenía texto brigadista¹⁴⁸.

“La pérdida debido a este fenómeno no fue tan considerable, desde el punto de vista de su cantidad y profundidad, pero sí lo fue sobre todo en la zona inferior, donde se perdió mucha información (...) Además, la zona inferior y central, están muy golpeados y vapuleados. Existían rallados con clavo de la Garra Blanca, con plumón, lápiz pasta, todo tipo de declaraciones de amor, etc. Esta estructura verdaderamente fue ocupada como muro; de hecho, fue tratada por mucho tiempo de la misma manera”¹⁴⁹.

Otro sector importante dentro de este tipo de patologías, es aquel en que el estrato pictórico fue violentado deliberadamente, en un claro intento por despojar a la obra de su esencia, su mensaje social y político. Esto se puede explicar recordando una de las inquietudes de Roberto Matta, implícitamente plasmada en esta obra, que tenía directa relación con las reivindicaciones obreras y el proletariado mundial. Este proyecto, explicado en capítulos anteriores¹⁵⁰, habla precisamente del cambio de la estrella por la mano extendida de un trabajador en las banderas de los países entendidos dentro del bloque comunista, en ese momento Chile, Cuba y China. A la luz de estos hechos, es fácil entender el porqué de la violencia en contra de la estructura, cuyos rastros han sido encontrados por los restauradores y registrados en fotografías y documentos escritos.

“En la zona derecha existía bastante información, pero fue violentada, fue agredida, muchos lugares fueron borrados de manera agresiva y violenta. Allí, habían banderas cubanas y soviéticas que fueron retiradas con espátula y raspadas con disco de taladro. Estas marcas, estas laceraciones nos parecieron muy interesantes que quedaran así, como documento histórico. Esto es muy importante, porque es un documento real”¹⁵¹.

¹⁴⁸ Ver anexos.

¹⁴⁹ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

¹⁵⁰ Ver Capítulo 4.4 “Con la Mano Extendida”. pág. 90.

¹⁵¹ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

Estos hechos reflejan en gran medida su historia posterior y nos cuentan cuál fue la causa real de su desaparición. Al igual que un detenido desaparecido, el mural de La Granja, de marcado perfil socialista, fue suprimido de la vida pública nacional, y sus marcas, mantenidas a propósito, nos cuentan sobre su historia de persecución. Esta necesidad ética y moral responde a una directriz mayor. La restauración es volver a la vida una obra que había muerto, en la que podemos ver sus heridas y flagelaciones, con historia y pasado. Al igual que el Cristo resucitado, cuyo nuevo cuerpo resplandeciente sigue manteniendo sus heridas de la cruz, para recordarnos que alguna vez fue crucificado, el mural de Matta, alguna vez muerto y enterrado por el régimen, vuelve hoy a la vida y en su restauración nos muestra la evidencia los verdugos del pasado.



Zona central derecha del mural. Izquierda, imagen de enero de 1973, destacadas banderas de Cuba, China y Chile, en algunas se aprecia cambio de estrellas por manos. Derecha, misma zona mural, destacada la inexistencia de las banderas, borradas por el régimen militar con la ayuda de taladro. Gentileza, archivos gráficos Ernesto Gallardo N. y Corporación Cultural La Granja, respectivamente.

Detectadas las principales problemáticas que afectaban a la estructura y sus diferentes capas de pintura y repintes, el equipo encargado de la titánica labor decide subdividir el trabajo en tres frentes: cuadrante inferior izquierdo, zona superior central y cuadrante inferior derecho. Fue en estos sectores en los que se procedió primero al retiro del estrato color terracota, debido a su excelente estado de conservación; casi un 20% del muro se encontraba en estas condiciones, con un estrato pictórico muy adherido al soporte mural, por lo que los repintes fueron desprendidos en forma mecánica, no presentando mayores problemas¹⁵².

5.3 *Una Cuestionada Capa Lechosa, la antesala de Matta*

El decapado se desarrolla sin contratiempos hasta mayo de 2006, mes en que González Lineros paraliza las faenas debido a problemas con la administración municipal y la Corporación

¹⁵² Ver anexos.

Cultural, en la liberación de los fondos para la optimización del lugar de trabajo. La extracción de los estratos terracota y la consolidación de zonas conflictivas, fue una constante durante estos meses. Mientras avanzaban, el muro se iba tiñendo de blanco, una lechada que el jefe de restauración no quiso retirar de inmediato, por miedo a perder lo avanzado.

“La primera etapa fue remover las capas externas del muro, hasta llegar a esa especie de lechada que cubre la obra. La segunda, de mayor riesgo, fue remover esa lechada y dejando definitivamente la obra expuesta a los elementos. Para realizarlo, debía contar con condiciones idóneas, no sólo climáticas, sino que con condiciones similares a las de un laboratorio. Un determinado tipo de luz, un filtro ultra violeta y una modificación del entorno de trabajo”¹⁵³.

Para mayo de 2006, la primera fase de la restauración, la limpieza mecánica estaba hecha en un 80%. Luego, González decidió parar el proceso, ante una posible mala reacción de los pigmentos con la luz; podían oxidarse muy rápido. Al igual que ocurre con una hoja de diario que se vuelve amarilla, la superficie mural podía verse afectada si el restaurador decidía develar la capa pictórica original sin las protecciones debidas. González, argumenta que *“si yo hubiera develado todo lo blanco, que estaba por encima de lo de Matta y lo hubiera dejado expuesto a la acción de la luz, ahora estaría totalmente gris, se hubiera oxidado”*.

Pero esto por sí solo, no es motivo suficiente como para aplazar en cuatro meses el desarrollo de los trabajos. Una de las principales razones, tiene su origen en las demandas del equipo, por unas condiciones de trabajo más profesionales, un mejoramiento del lugar en donde desarrollaban su labor.

Durante los primeros meses, el clima veraniego y las relajadas tardes a la sombra, más la expectación por el descubrimiento de colores y formas, hizo de la remodelación del espacio de trabajo sólo un mero trámite pronto a resolver. Parte de la solución fue dada por la Corporación Cultural, que construyó alrededor del muro una especie de albergue que cumplía varias funciones, entre ellas resguardar los descubrimientos de ojos extraños. Aunque González L., había dado instrucciones precisas sobre las condiciones que debía cumplir el nuevo espacio, como instalación de filtros UV, extractores de aire y aislamiento a ras de piso, para la creación de un micro clima alrededor, la entidad cultural sólo cumplió con las de mayor urgencia, debido a la falta de recursos, que finalmente le impidieron cumplir con las demandas y más tarde con los contratos del equipo de restauración. El financiamiento de la Corporación Cultural para el proyecto de restauración, fue superado por mucho al pensado en un principio. Los costos de

¹⁵³ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.

inversión en químicos, fabricación de géles y solventes, infraestructura, aunque precaria considerable de todas maneras, más los sueldos del personal, que en su clímax llegó a contar con ocho profesionales, no hicieron más que acabar con las arcas de la entidad, que para finales de abril no pudo sostener la pesada carga de inversión que significaba el desarrollo del proyecto.

A partir de esta coyuntura, se complica considerablemente el panorama en torno al mural. De hecho, la municipalidad evalúa la posibilidad de finalizar el proyecto, sin que la obra sea develada en su totalidad. Según explica Stanley Freeman, Secretario General de la Corporación Cultural, el financiamiento se hizo insostenible, generando toda una problemática que puso en riesgo la continuidad del proyecto.

“El proyecto fue financiado entre septiembre de 2005 y abril de 2006, directamente por nosotros, a través de un contrato firmado por Claudio Arriagada y Francisco González, a través de pago directo por concepto de Subvención Municipal (...) El primer presupuesto presentado quedó absolutamente corto, debido a la gran cantidad de requerimientos que iba presentando el mural. Incluso el espacio físico, en el que se encuentra ahora el muro, no estaba contemplado y también salió de la plata de la Corporación. Se puede decir que el mural comenzó a hablar por sí mismo y se fue complejizando el proceso. Claramente, se extendieron los plazos y aumentó considerablemente el valor de lo que se estaba haciendo y nuestra plata solo alcanzó hasta ahí”¹⁵⁴.

El grave problema suscitado por la falta de dineros, fue resuelto con la postulación de la entidad a un fondo concursable otorgado por el Gobierno Regional Metropolitano.

La adjudicación del *Fondo del 2% de Cultura*, otorgado cada año a distintas entidades culturales del país, pareció ser el salvavidas perfecto con que la Corporación Cultural inyectaría nuevos y frescos recursos a la deteriorada relación contractual entre ellos y el equipo de restauración. Sorpresa mayúscula se llevarían todos al saber que el proyecto ganado sería entregado a la municipalidad, para ser administrado por ella. Según el Gobierno Regional, lo más lógico fue traspasar los fondos a la administración municipal, lo que empantanó definitivamente el proceso de restauración, debido a la negativa de estos de liberar los fondos, no sin antes realizar un detallado estudio de la situación que rodeaba al proyecto del mural de Matta.

“Se gana este proyecto de financiamiento, tras el cual hay un lapsus de prácticamente cuatro meses en los que no hay trabajos en el mural y en donde tuvimos que luchar contra viento y marea para poder aplicar a través de la municipalidad esta nueva subvención ganada en el Gobierno Regional. Las platas fueron derivadas al municipio, y

¹⁵⁴ Entrevista del autor con Stanley Freeman, Secretario General Corporación Cultural La Granja. Mayo de 2007.

a pesar de haber postulado nosotros en un proyecto de Restauración y Conservación, fue la municipalidad la que administró las platas, atrasando los plazos”¹⁵⁵.

Mientras esto sucedía, los trabajos paralizados desde comienzo de mayo, comenzaban a sufrir las consecuencias. La capa de lechada que cubría ahora la superficie mural, misma que se mantuvo por no contar con las condiciones necesarias ante una hipotética oxidación, era el tema que despertaba asperezas dentro de los opositores del proyecto.

Al comenzar la restauración, se crearon implícitamente a su alrededor un sin fin de expectativas. Se creía que el mural, sus colores, formas y en definitiva la mano Matta aparecería casi inmediatamente. Al ir decapando, se esperaba que la capa pictórica original fuera apareciendo al unísono, cosa que no fue así. Esta demora precautoria en la develación, provocó desilusión en muchos que esperaban ver la obra en poco tiempo. El pensamiento general al ver la capa blanca que la cubría era de incredulidad, y frente a la posibilidad de continuar con el proyecto, la opinión general en los municipales, ahora poseedores de la última palabra en términos monetarios, era de una negativa increíble.



100% del mural. Lechada correspondiente al 80% del trabajo de decapado mural, octubre de 2006.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

“Bueno, debajo de esta cuestión no hay nada”, era la opinión, frente a la apariencia casi espectral de la lechada que poco y nada dejaba traslucir. Este problema, mal entendido por los responsables del proyecto a nivel administrativo, fue en definitiva una verdadera piedra en el zapato para el equipo restaurador y la Corporación Cultural, quienes hicieron hasta lo imposible por cambiar la opinión y volver a generar instancias que permitiesen retomar el proceso. Dentro de éstas, estuvo la propuesta de un ambicioso proyecto, nacido a partir de la restauración mural. Presentado en público durante el 2006, el Centro Cultural Espacio Matta, se perfila como un monumental aporte a la cultura en la RM, cuya consecución fue fraguada paralelamente al rescate del mural, pero su elevado costo lo convierte, por ahora, solamente en un proyecto.

Aprovechando la fosa de la piscina simiolímpica, compañera entrañable del muro e inoperante desde el verano de 2004, el futuro espacio será en rigor un anfiteatro con capacidad

¹⁵⁵ Entrevista del autor con Stanley Freeman, Secretario General Corporación Cultural La Granja. Mayo de 2007.

para 1300 personas. Se modificará el entorno que rodea a la municipalidad, ya que se piensa establecer la obra restaurada como el soporte principal del nuevo espacio cultural, estando ésta además en permanente exhibición, en cuyo alrededor se montarán muestras y exhibiciones de diferentes tendencias, una especie de galería de arte que nace justamente a partir del mural y que lo conecta internamente con las dependencias del gran anfiteatro.



En rojo las dependencias de la Corporación Cultural, piscina municipal y mural de Matta. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Como parte del entorno, la piscina será modificada convirtiéndola en un espacio para la contemplación artística, generando un verdadero polo de atracción para la zona sur de Santiago, como una manera de arrebatar parte de las expresiones artísticas del centro de la capital. Justamente en este sector, hoy marcado por enormes aglomeraciones de personas, producto de la incorporación de una línea de Metro, cuya estación Santa Rosa se encuentra en la intersección de Vespucio y esta avenida,

y además con la puesta en marcha de Transantiago, cuyas estaciones intermodales están también aquí, toma cuerpo este ambicioso proyecto, cuyo costo es de 1.500 millones de pesos. Su diseño, a cargo de ATELEIER Consultores, ya ha sido aprobado por las diferentes comisiones que evalúan su factibilidad, entre ellas la Comisión Bicentenario, que ha dado su patrocinio al proyecto. Espacio Matta representa para La Granja una enorme oportunidad de generar cambios reales y sustanciales para su población¹⁵⁶.

El nuevo proyecto representa un sueño, tal vez mucho mayor que el mismo rescate del mural que le dio vida, porque sin duda cambiará la cara a una comuna estigmatizada por los problemas sociales, que ve aquí la oportunidad de zanjar temas que le han marcado por años.



¹⁵⁶ Ver anexos.



Diseño preliminar del Centro Cultural Espacio Matta. Corte transversal de la estructura y simulaciones sala de exposiciones (Sala Matta). Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Hasta noviembre de 2007, el proyecto arquitectónico sigue en estudio. En el futuro englobará dentro de sí al restaurado mural de Matta; para el alcalde de la comuna, esta es una idea que debe progresar.

“Claramente, existe un concepto establecido por el propio alcalde con respecto a este proyecto (...) La idea es incorporar al mural, y su propio espacio de conservación dividido, pero siempre estando dentro de lo más grande, en este caso Espacio Matta”¹⁵⁷.

El antecedente económico del que habla Freeman es parte del proyecto sobre el 2% de Cultura. Los dineros traspasados al municipio en 2006, han sido usados en un 50%, financiando la restauración del mural durante su segunda etapa, entre septiembre de 2006 y marzo de 2007. El 50% restante, está a la espera de ser invertido en las siguientes etapas del proyecto arquitectónico Espacio Matta.

Aún quedan fases pendientes, como el Diseño de Especialidades en donde se deben decidir por medio de estudios en terreno qué tipo de construcción se llevará a cabo, tipo de materiales y mano de obra a utilizar; estudios geomensurales, que especificarán las características y condiciones del lugar. Hay que considerar también la construcción propiamente tal, contratos, mano de obra, compra de materiales, etc. Los dineros obtenidos, seguramente no darán abasto como para cubrir todas las etapas del enorme proyecto. Sin duda, la misma municipalidad cubrirá gran parte de la inversión. Por lo mismo, este proyecto representó en su momento un verdadero salvavidas que volvió a legitimar la restauración ante la mirada de los más escépticos, faena suspendida por decisión municipal a finales de abril de 2006.

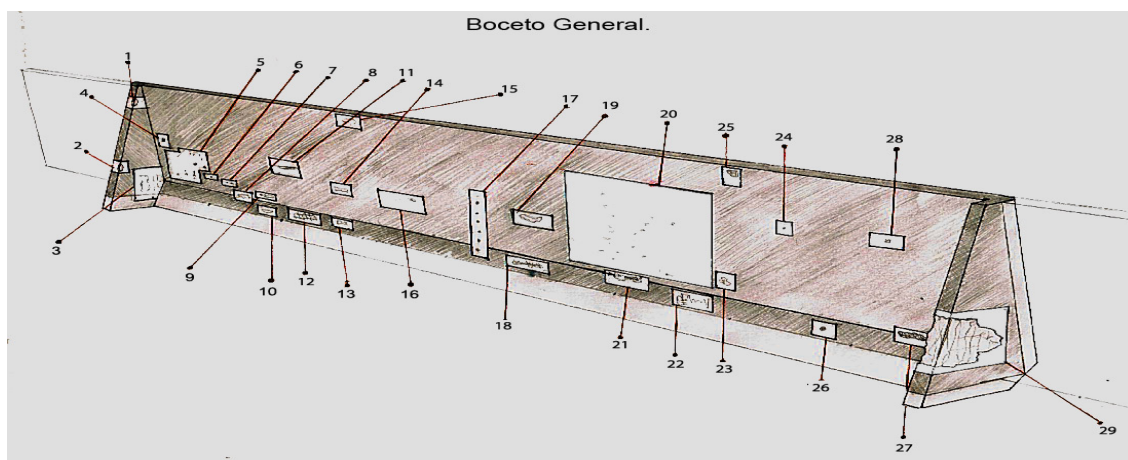
¹⁵⁷ Entrevista del autor con Stanley Freeman, Secretario General Corporación Cultural La Granja. Mayo de 2007.

Con todos los problemas y dificultades, el equipo de expertos concluyó a finales de ese mes la llamada “primera fase de la restauración mural”, con lo que quedó expuesta la enorme y cuestionada capa blanca, la última frontera pictórica antes del estrato de valor. Otro de los puntos negros dentro de esta aventura, fue la negativa municipal de invertir en un laboratorio de análisis químico, necesario para el análisis de muestras murales.

La negativa subió los costos del proyecto, ya que las muestras tomadas periódicamente al macizo, necesariamente debieron ser enviadas a laboratorios privados, con lo que la fabricación de los químicos y solventes fue también encargada a entidades externas, cuyos honorarios no siempre fueron económicos. Incluso, González en variadas oportunidades debió enviar muestras al extranjero, ya que los laboratorios especializados sólo se encuentran Italia, nación experta en la resolución de esta clase de problemáticas. El anhelo de contar en casa con un pequeño laboratorio en el cual analizar él mismo cada muestra, sería una espina que permaneció latente hasta la entrega del mural, en marzo de 2007.

Dentro de los daños estructurales, concreto y armazón, el equipo de restauración encontró un sin fin de alteraciones, en su mayoría producidas por la acción del medio ambiente y la mala mantención de la estructura, que contribuyeron de manera notable al deterioro de la capa pictórica original. Dentro del catastro de daños, se determinó la intervención de terceros, perjuicios en su mayoría posiblemente causados en los meses posteriores al quiebre democrático, ya que siendo un mural marcadamente “marxista”, fue lógico su ultraje al ser descubierto por los nuevos poderes gobernantes del país. Los daños, fueron encuadrados según parámetros establecidos por un arquitecto contratado especialmente para su cuantificación.

El profesional identificó con precisión irregularidades, asignándoles un código y reseñas, que fueron presentadas a la municipalidad en documentos e informes.



Estados de deterioro de la estructura mural. Los números corresponden al tipo de daño. Detalle en anexos, apartado N° 161. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Dentro de lo encontrado, se identifican zonas afectadas por *desprendimientos*: secciones del muro deterioradas por golpes, desgaste, fatiga de material o intervención física. *Nidos de humedad*: zonas dañadas o con presencia de anomalías por los efectos de la humedad. *Nido estructural*: vacíos producidos por la falta de vibrado del hormigón que deja expuesto el interior del muro. *Perforación*: rastros de la construcción, como perforaciones, orificios, astillas de maderas, etc. *Capa*: capas de cemento sujetas superficialmente y próximas a desprenderse, que contienen estrato pictórico. *Clavos*: huellas de la construcción, en su mayoría trozos de alambres y clavos, focos reales de oxidación; entre otras interesantes patologías murales.

La municipalidad, ahora depositaria del poder contractual, teniendo en sus manos todos los antecedentes, decide en septiembre de 2006, retomar los trabajos en la estructura. Lamentablemente, el costo de las indecisiones sería muy alto. Tomando en cuenta el estado del mural, muy comprometido, se suma producto de la lenta reacción una importante zona, viéndose casi por completo perdida, debido al lluvioso invierno.

5.4 La Pérdida del Sector Izquierdo

Mientras los debates se dilataban y el proyecto era puesto en tela de juicio, una importante zona mural sufría las consecuencias de una mala planificación. Las lluvias se habían iniciado y su implacable humedad afectada por doquier a la estructura de hormigón, humectando gran cantidad de zonas. Una de las más dañadas fue la zona superior izquierda, la misma que ocho meses antes mostraba orgullosa la prueba irrefutable de la existencia de la mano de Matta.

Incesantes goteras causaban estragos en la superficie, la cual y producto del excelente trabajo de limpieza mecánica, ya había sido removida de gran parte de las capas que la aprisionaban, dejando así expuesto el pigmento original, cubierto únicamente por la delgada capa blanquecina. Fueron momentos de tensión al interior del equipo de restauración que veía echados por tierra el esfuerzo de meses de trabajo.

Dentro de las medidas más urgentes, el restaurador dispuso la instalación de pliegos de papel japonés, similar al papel diamante, para actuar como barrera aislante entre la humedad y los sectores descubiertos, entre ellos las ventanas de limpieza. El papel cumplió su cometido y protegió el sector en cuestión. Lamentablemente, la zona superior izquierda, por encima de los pliegos, sufrió las peores consecuencias. La lluvia y la abundante humedad arrasaron con uno de los sectores de mayor información cromática de toda la obra, en palabras del responsable del proyecto: *“este fue un verdadero y muy lamentable desastre que pudo haber sido evitado”*.

A medida en que el invierno avanzaba, la situación se volvía más crítica. La lentitud de la municipalidad en la entrega de los dineros y la negativa de algunos funcionarios a seguir invirtiendo en un proyecto que no parecía conducir a ninguna parte, provocaron el avance inexorable de las semanas, y a paso apurado, el invierno se dejó caer en el jardín, ahora repleto de musgos, hongos y barro.

Ese invierno, la temperatura promedio del lugar fue de 9 grados centígrados, mientras que la humedad relativa del ambiente bordeó el 87%, un clima ideal para la proliferación de todo tipo de organismos. El equipo tomó algunas muestras y detectó la presencia de hongos y bacterias. Rápidamente, la administración municipal fue alertada y ante la emergencia se procedió, a comienzos de junio, a reacondicionar el lugar, modificando sustancialmente lo que hasta ese momento había sido el espacio de trabajo de los profesionales.

El equipo de restauración sanitizó, por medio de poderosos químicos, los sectores que presentaban mayor complejidad, mientras un equipo municipal reacondicionó el piso, con la instalación de una base de madera, una nueva techumbre, luces alógenas y un enrejado que brindó al lugar un mayor grado de seguridad. Para el restaurador, la construcción de este microclima fue de mucha ayuda, pues el lugar logró estabilizarse en un gran porcentaje. Los arreglos facilitaron el posterior retiro de la capa blanquecina. El carbonato de calcio, dejado como una tela de protección contra la radiación UV, fue luego de este avance extraído en un 100%. Importante en esto fue la incorporación de luces alógenas que vinieron a reaplazar la deficiente iluminación del lugar, la cual actuaría como un filtro más sobre la capa original, que sumado al nuevo piso flotante, hicieron del lugar un sitio mucho más acorde a las exigencias de aquel trascendental momento.

Pero las filtraciones de humedad seguían sucediéndose, afectando de lleno al sector izquierdo del mural. Esta zona, según los descubrimientos y datos obtenidos de algunas imágenes de su primera época, la mayoría de pésima calidad, hablan de una zona extremadamente rica en imagen, pigmento y cromatismo. Por la disposición de las figuras, cantidad de color invertido y temáticas presentes, es de suponer que fue el sector que dio inicio al trabajo. Por sus hallazgos, González Lineros cree que fue desde aquí que el surrealista comenzó su mural, y en la medida en que la obra fue extendiéndose, fue perdiendo cantidad de imagen por metro cuadrado de muro.

La situación se agravaba cada vez que las precipitaciones atmosféricas se sucedían en la capital. Durante los meses de receso, muchas veces la temperatura alrededor del mural bordeó los menos dos grados centígrados, lo que provocaba altos niveles de humedad, atacaba

a los sectores más vulnerables del macizo, entre ellos la zona inferior, finalmente irrecuperable, y el sector superior izquierdo, desde siempre mucho más desprotegido.

“La zona izquierda sufrió durante el proceso de restauración un enorme descuido. Corresponde a la zona que no posee bodega por detrás, ósea menor protección frente a la acción de la lluvia. Esta se mojó en el invierno del 2006 y gran parte del estrato pictórico original, se perdió con la humedad. Lo trágico fue que justamente esta zona era la que guardaba la mayor cantidad de información, de estrato pictórico (...) Esta zona, una vez llena de color y formas, la más fuerte cromáticamente en la obra, es hoy la más débil y destañada, debido a la gran cantidad de humedad que durante años traspasó los diferentes estratos pictóricos, no sólo por su parte frontal, sino que además por atrás (...) Hay que sumar a esto el descuido ocurrido en el invierno pasado (2006), el cual humedeció profundamente el sector, que ya se encontraba con gran parte de su antigua protección, las capas de pintura, removidas producto del proceso de limpieza mecánica. En esta zona en particular, no se tomó el resguardo necesario y la consecuencia es haber perdido esta valiosa zona mural”¹⁵⁸.

Como se dice en buen chileno: *“la chamonada fue grande”*, y enorme fue también el porcentaje de colorido que para siempre se esfumó de las manos de los restauradores. El sector izquierdo del mural, ahora sólo un recuerdo, es sin duda una de las grandes pérdidas en este proyecto. Pero como bien aclara González Lineros, no toda la culpa es de los problemas entre la municipalidad y el equipo de restauración. La clave está en las décadas que la estructura vivió a la intemperie. Esta zona jamás recibió protección en su parte posterior, como el resto del muro, que fue resguardada gracias a la construcción de una bodega¹⁵⁹, viejo recolector de documentación municipal.

Los tres metros que hasta hoy han quedado desprotegidos, representan una de las zonas de pérdida pictórica más importantes de la obra. Imposible de reconstruir, el restaurador decide aplicar un color uniforme, semejante al cromatismo del resto de la zona mural.

¹⁵⁸ De la exposición *“Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”*, del equipo restauración. Mayo de 2007.

¹⁵⁹ Ver anexos.



Sector superior izquierdo. Se ve discontinuidad en la formación de figuras y color de fondo, por pérdida de estrato pictórico. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

La bodega, anexada al complejo administrativo en la segunda mitad de la década de 1970, fue una decisión que protegió de manera concreta gran parte de la estructura. La poca claridad en las fechas, por parte de las fuentes entrevistadas, y la concordancia de estos en que a comienzos de la década de 1980, dicha bodega ya existía y funcionaba a plenitud, hace suponer que esta corresponde a la respuesta de los gobiernos municipales de turno por

implementar un sitio de almacenamiento de documentos, luego de la pérdida de la anterior bodega en un incendio en 1974¹⁶⁰.

La construcción de 100 m², cubre un total de 20 mts de la estructura mural y ha protegido durante casi 30 inviernos la parte posterior del mural diseñado por Matta. Sin lugar a dudas, ha representado un aporte importante en la preservación de los estratos pictóricos que hoy reposan en los terrenos municipales. Al verse el muro librado de la acción de las aguas lluvias, al menos en su parte trasera, las diferentes capas pudieron soportar de mejor manera el inexorable paso de los años. Salvo su lado izquierdo, que fuera de la protección de la bodega, muestra hoy los costos de esta providencial decisión, que sin querer ayudó a conservar un bastión del pasado, un recuerdo del gobierno derrocado, decisión que de no haberse tomado, seguramente habría terminado por acabar con toda la obra. Según los cálculos del Director del proyecto, los daños ocasionados por los efectos de la lluvia sobre esta zona mural representan cerca del 30% del total de pérdidas de estrato pictórico, siendo ésta una de las zonas más lamentadas por todos los involucrados en el proyecto.

Ciertamente, no es la única zona con pérdida considerable dentro de la obra. Un sector de importancia, dentro de este catastro, lo representa el centro del mural. Tradicionalmente las zonas centrales de muros y panderetas son visualmente el mejor lugar donde colocar todo tipo de consignas, propagandas, insultos y cualquier clase de escritos. Este es un hecho común en las calles de ciudades como Santiago y lo fue también en el mural de La Granja, tratado literalmente como un muro callejero durante años. Usuarios, visitantes y por supuesto el

¹⁶⁰ Ver Capítulo 1.3 “La Llegada del Maestro y el Primer Paso de su Plan”. pág. 12.

régimen, estamparon allí sus quejas, declaraciones amorosas, maldiciones y también su propaganda oficialista. Cientos fueron los que escribieron un te amo en aquel extraño muro. Así también, el gobierno dictatorial quiso estampar allí uno de sus particulares sellos, relacionado con la administración de recintos deportivos. En este caso, el centro de la enorme estructura se presentaba como un lugar excelente para poner en él algo de propaganda pinochetista.

El descubrimiento fue realizado por el equipo de restauración en marzo de 2006, mientras se realizaban labores de limpieza mecánica y decapado de estrato pictórico.

A medida que el trabajo avanzaba fue apareciendo lentamente una figura familiar, demasiado simétrica como para ser un simple graffiti y muy superficial como para corresponder a parte de la obra del surrealista. Fue así como por debajo de la capa terracota, hasta ese momento única cara visible del mural, se fue asomando el logotipo de la DIGEDER¹⁶¹, recordada institución de los años de dictadura que gobernó los destinos de los deportistas nacionales.

El hallazgo sorprendió a los restauradores que de inmediato colocaron gran cantidad de esfuerzos en develar lo antes posible esta misteriosa inscripción. Sin saber de qué clase de estrato pictórico se trataba exactamente, el restaurador y su equipo se dedicaron a descifrar el misterio. Algunos indicios de éste habían sido hallados al realizar las primeras estratigrafías murales. En dichas muestras, se apreció una desigual capa de pintura, específicamente de esmalte, hecho que llamó profundamente la atención del experto, quien y luego de analizar la muestra, llegó a la conclusión que este estrato pertenecía a un periodo posterior.

Su opinión se vio fortalecida por su conocimiento de la obra gráfica de Matta. Según argumenta el restaurador, mismo que ratifica Ernesto Gallardo, el surrealista nunca habría usado esta clase de materiales.

“Matta en un mural de tan alta calidad como este, jamás hubiera usado un sintético como parte de sus materiales de creación. No acostumbraba a trabajar con esta clase de sintéticos (...) además, en esa época, el uso de sintéticos, en especial de esmaltes, estaba referido a otra clase de trabajos, mucho más relacionados con el ámbito industrial, por lo que descarto absolutamente el uso de esmalte por parte de Matta en la realización de esta obra mural”¹⁶².

Analizando en detalle la estratigrafía, el equipo pudo determinar que el estrato pictórico de color negro se trataba de un material cubriente, colocado con posterioridad a 1971. Además, descubrieron que el esmalte fue especialmente dañino con el estrato pictórico de Matta, dejando esta zona en deplorables condiciones de preservación en comparación a otras. En la media en

¹⁶¹ Ver anexos.

¹⁶² De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

que el proceso de decapado mecánico avanzaba, los expertos pudieron descubrir que el esmalte estaba bien acotado y delimitado sólo a ciertas áreas de la superficie mural. Su rastro se extendía a un perímetro en particular, justamente en el centro exacto del enorme muro.



Zona central del mural. Se ven rastros de la palabra DIGEDER.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

“Cuando trabajábamos en remoción mecánica de los estratos pictóricos que cubrían la obra y llegamos al estrato en donde se encontraba este sintético, descubrimos que se trataba del logotipo de DIGEDER, estampado seguramente a mediados de la década de los 80’ por personal municipal”¹⁶³.



Limpieza mecánica, zona en donde se descubrió la palabra DIGEDER.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

A medida en que el trabajo avanzaba, las letras y figuras comenzaban a aflorar al exterior. El constante decapado de la zona central dio como resultado uno de los documentos históricos más reconocibles de esta obra mural, una prueba innegable, de que esta no sólo había sido borrada, sino que también, fue usurpada y usada como muralla propagandística del Régimen Militar, en un intento por legitimar su gobierno inconstitucional.

El descubrimiento de la imagen de una institución como DIGEDER, significó para todos aquellos que rodeaban el proyecto de restauración, un momento altamente sensible, debido a la gran cantidad de significancias que rodearon la historia reciente de nuestro país, latentes ahora más que nunca en esta obra, también parte integral de lo mismo.

¹⁶³ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

Importante es mencionar que el equipo de restauración dejó evidencia de esto, como una manera de respetar la vida material del muro, reflejo además de la historia social y política de Chile. Una conciencia compartida por todos, el mural en su totalidad, y en especial algunos detalles y vestigios de su usurpación, constituyen un verdadero documento histórico nuestro pasado, el único en su tipo. De hecho, “El Primer Gol del Pueblo Chileno”, se perfila como la única obra gráfica que da cuenta del complicado proceso vivido por nuestro país a partir de 1973; es la única obra plástica que relata la alegría de un pueblo llegando al poder de la nación, pero además, sus heridas y faltantes se constituyen como muestras papables y reales de lo vivido trágicamente años después.

5.5 *La Reintegración de la Utopía*

La denominada “segunda fase” en la restauración del mural, comienza a principios de septiembre de 2006. Durante los cuatro meses anteriores, el reposo casi absoluto dejó huellas indelebles en la superficie mural, sobre todo en su lado izquierdo, en donde el invierno causó estragos. Las pérdidas son asumidas con resignación por el equipo de restauración, ahora dependientes absolutamente del aparato administrativo municipal; los sueldos del personal, requerimientos específicos, mejoramiento del espacio de trabajo y la compra de nuevos materiales o tecnología, corren íntegramente por parte del municipio.

La integridad del muro había sido decididamente afectada por una multitud de fenómenos, los de mayor gravedad relacionados con las filtraciones de aguas lluvias, mientras que los menos con infecciones de tipo biológico. Mayoritariamente de rutina, los tratamientos realizados al interior del espacio fueron una de las primeras labores que el equipo de profesionales realizó, una vez en el muro. Para evitar posibles brotes de hongos o cualquier tipo de proliferación micro bacterial, se sanitizó el espacio con un poderoso químico, Fenol en Alcohol Isopropílico, que estabilizó el lugar y frenó la invasión biológica.

Durante ese mes, se retoman íntegramente las labores de limpieza mecánica logrando un avance considerable. Para mediados de noviembre, la primera y más complicada fase de la restauración había finalizado. El 100% de la extracción de la capa terracota que cubría la obra, desde 1996, había sido eliminada exitosamente, dejando sólo la capa de lechada, el cuestionado carbonato de calcio, que aún cubría la estructura. Mientras esto sucedía, se realizan las esperadas pruebas de limpieza no mecánica. Concretamente, en los sectores derecho y luego izquierdo del mural se llevan a cabo los test, con geles fabricados en laboratorios externos y

productos químicos recomendados por la analista Karina Araya, principal colaboradora de Francisco González en este tipo de tareas, usados para establecer la metodología de trabajo a seguir en el futuro.

Sobre la superficie mural, fueron aplicados los químicos para la remoción definitiva de las impurezas que aún persistían sobre los estratos pictóricos del artista. Aunque no se trate de un soporte de iguales características, el trabajo de restauración realizado sobre una obra de caballete grafica de buena manera el accionar de los compuestos y el proceder de los expertos.

“La principal característica que debe poseer un disolvente para la limpieza es una fuerte capacidad de interacción con la capa (posibles retoques, capa protectora) que se desea eliminar. En resumidas cuentas, las moléculas del disolvente se filtran, por difusión, entre las cadenas de polímeros que forman la capa, produciendo su reblandecimiento progresivo (evidentemente, desde la superficie al interior) y modificando su parte superficial, que queda convertida en un gel de fácil eliminación; los polímeros con enlaces entrecruzados (por envejecimiento) impiden que alcance el estado de sol. De todas formas, el gel puede eliminarse con una sencilla acción mecánica”¹⁶⁴.

Las pruebas, significaron la antesala de lo que sería el metódico decapado del carbonato de calcio. La correcta utilización de los productos usados en la remoción de la lechada, fue una de las etapas de mayor tensión al interior del equipo de trabajo, ya que cualquier error o abuso en la preparación o aplicación de las sustancias, podría significar una pérdida importante de la obra, poniendo en peligro el desarrollo del proyecto.

“Los tratamientos de prueba se han efectuado en un sector que comprende un quinto del total, verificándose el excelente resultado, apreciándose su gran cromatismo, al mismo tiempo que un gran porcentaje de pérdidas que al parecer fueron realizadas por terceros (...) Estos, también fueron realizados en el sector izquierdo, pudiéndose corroborar los mismos índices de la zona derecha, un gran cromatismo y bastante pérdida”¹⁶⁵.

Al conocer los espectaculares resultados, la moral del equipo y demás involucrados crece sustancialmente, inyectado nuevas vibras al proyecto. Los colores vivos y la innegable mano de Matta en ellos, terminaron de echar por tierra las dudas existentes sobre su continuidad. El sector derecho del mural fue el primero en recibir los aplausos de quienes pudieron apreciar lo oculto tras la capa blanquecina.

¹⁶⁴ Scicolone, Giovanna C. *“Restauración de la Pintura Contemporánea. De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías”*. Traducción de Ariadna Viñas. Editorial NEREA 2002. Primera Parte, Capítulo IV, pág. 131.

¹⁶⁵ De la exposición *“Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”*, del equipo restauración. Mayo de 2007.



Sector derecho. Pruebas de limpieza a base de geles y remoción capa blanquecina. Primeras figuras en aparecer, después de 32 años. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Luego, los trabajos de restauración prosiguieron y su ritmo, producto del nuevo optimismo, aumentó considerablemente. Las pruebas habían arrojado resultados impresionantes. El estrato pictórico en buenas condiciones y susceptible de ser rescatado se presentaba mucho mayor a lo esperado. De hecho, según las estimaciones del equipo de restauración, un 60% de la obra mural original pudo ser

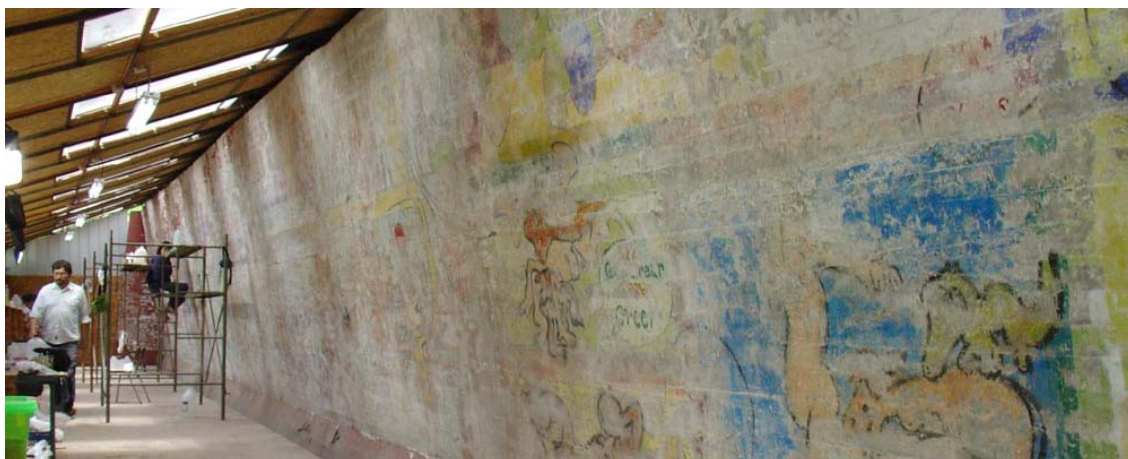
rescatada para luego ser reintegrada y consolidada, porcentaje que se ajusta notablemente a lo establecido al comienzo del proyecto.

Conjuntamente con las pruebas de limpieza hechas en los extremos, se realizaron al lado derecho las primeras pruebas de reintegración cromática de figuras y trazos, basadas en la técnica de restauración *Tratteggio*¹⁶⁶, con lo cual se imitó con gran calidad color original y figuras, sin trastocar el paso de los años.

La asombrosa visión obtenida con el *Tratteggio* y la correcta decisión tomada sobre la utilización de los químicos de limpieza, provoca la disposición de González L., de realizar la remoción de la totalidad del carbonato de calcio que cubría el resto de la obra. Hasta el 22 de diciembre de 2006, el equipo se afanó en la remoción completa de la capa blanquecina, dejando la estructura completamente libre de dicha película y lista para iniciar la consolidación de los sectores que presentaban problemas de desprendimiento o adhesión de las capas pictóricas.

En la semana siguiente, la visión mural era completa, apreciándose con claridad las distintas zonas de color, figuras y el mensaje oculto por tantos años, ahora nuevamente ante la luz del día. Hasta ahí, la sola imagen de la obra, incluso dañada como se encontraba, representaba por sí misma un enorme triunfo por parte de quienes trabajaron en este proyecto. Pero la idea seguía siendo restaurarlo completamente.

¹⁶⁶ Técnica creada en 1946 en el Instituto Central de restauración de Roma para la reintegración de los frescos que decoraban la Capella Ovetari de Padoue, tras su bombardeo en 1944. La significa "rayado" en italiano, el restaurador "reintegra" con finas líneas de colores sobre el faltante, por lo que vuelve a ser "legible", la laguna desaparece a simple vista del espectador, sin que sea notorio desde una distancia prudente. Sin embargo, si el espectador se acerca al "reintegro", será capaz de distinguir entre la pintura original y el color aplicado. Del sitio web http://centrocreea.cl/contenido_var.asp?idcontenido=164&id=4



100% de retiro de la capa de carbonato de calcio, tras su limpieza.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Pasadas las festividades de fin de año, el equipo se dedicó a la consolidación de lugares y zonas con problemas, sectores en los que la pérdida de estrato pictórico se debía a la mala adhesión de este al cemento, soporte que presentaba un daño considerable que impedía la correcta reintegración cromática. Para ello, se aplicó un potente adhesivo, PARALOID pulverizado, que actuó directamente entre el concreto y la capa pictórica de preparación mural. Hecho esto, el equipo deriva al proceso de reintegración cromática de la totalidad de la estructura mural, para lo cual el experto decide separar el trabajo en tres distintas etapas, considerando cada una de acuerdo a características especiales.

*“De diciembre 2006 a enero 2007, se realiza los procedimientos de restitución cromática, subdividiendo la obra en tres estados: el primero es el estado en el cual existe información cromática y la pérdida es de pequeñas dimensiones, existe bastante información alrededor de ésta como para determinar el estado formal y cromático del sector. El segundo estado tiene relación con los sectores de grandes pérdidas, pero que pertenecen a tonos planos, fondos en donde lo formal no existe; en estas instancias he decidido aplicar un tono de fondo bastante ajustado al original, pero plano y luego aplicar un *tratteggio* para dar cuerpo e historia material al faltante. En el tercer estado, el más complejo, he decidido en primera instancia realizar una grisalla en forma de veladura, imitando el estado formal y cromático de la obra pero con un estado cromático distinto dejando la huella histórica de su pasado, dando cuenta de la pérdida por esta alteración de color, pero armonizando su visualidad con una veladura¹⁶⁷.*

Con esta estrategia, el equipo comienza a trabajar en los tres frentes simultáneamente, logrando una asombrosa transformación de la estructura, ahora poblada de vívidos colores y

¹⁶⁷ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

delineadas figuras. En el primer estado específico de trabajo de reintegración no se presentaron mayores dificultades en la reconstrucción de figuras, filetes, texto y demás. Por tratarse de sectores con buena preservación y gran cantidad de estrato pictórico original, las faenas avanzaron con gran rapidez. El procedimiento se basó en la aplicación, en gran parte del muro, de una capa de preparación para luego trabajar con aguada y reintegrar.

Este fue el primer paso, antes de reintegrar formalmente el estrato pictórico de Matta. Se trata de ciertas zonas del mural en las cuales aparecen trozos de cemento con estrato pictórico, sobre el cual se aplica una aguada, en la que se realiza un repinte que se acerca al original. Se puede diferenciar este tinte por ser más calido o más frio; cuando el espectador se acerca a cierta distancia, puede determinar fácilmente el original y el retoque.

“Para realizar este proceso en zonas con mucha pérdida de pigmentos, se prepara la zona plana con una solución de blanco, se aplica sobre toda la pérdida, formando una lechada, una aguada bastante similar a la original. Luego, para crear la temperatura de color original, se agrega una grisalla, o líneas verticales grises. Esto produce la sensación del mismo cemento. El proceso causa una humedad y temperatura de color tal que permite apreciar el conjunto a un mismo tiempo, una sintonía, tanto el original como el nuevo, pero en definitiva se reconoce perfectamente la diferencia una y otra”¹⁶⁸.

Sobre esta técnica, común en toda la superficie mural, fue aplicado el *tratteggio*, y la restitución formal de color, lo que dio como resultado la visión del mural en un estado muy similar al exhibido en los pocos años en los que la obra pudo ser apreciada libremente por visitantes, bañistas y transeúntes que concurrían al espacio, antes del quiebre democrático de 1973.



Izquierda, figura del arco en su real estado de conservación, luego del retiro de la capa de carbonato de calcio. Derecha, misma imagen, pero en un avanzado estado de reintegración de soporte.

Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

¹⁶⁸ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.



Reintegración de soporte mural por medio de una aguada blanca. Enero de 2007. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Esta lechada aplicada sobre el fondo, cemento desnudo, necesaria para la posterior reintegración de figuras y texto, intenta imitar la original capa de preparación realizada por Matta, momentos antes de la creación. Tal y como se tratase de un óleo sobre tela, el pintor dedicó unas horas al desarrollo de dicha capa, la que con los años fue totalmente desaparecida en muchas zonas de la estructura, dejando el concreto expuesto. El restaurador, al entender que sin la restitución de ésta, los trabajos de reconstrucción de tinte no lograrían un óptimo grado de semejanza, dedica también un momento a su restitución,

logrando un resultado excelente¹⁶⁹. La aguada, aplicada con sumo cuidado por el equipo, está preparada con material sintético, Peoval A 33, mezclado con dióxido de titanio.

La solución provoca una gran estabilidad y adhesión con los pigmentos aplicados sobre ella, pero además corrige ciertos problemas relacionados con la conservación de la obra y su posible deterioro por la acción medio ambiental. El sintético, de muy alta calidad, responde eficientemente a la necesidad de adecuar lo más posible la composición química y orgánica de la obra, sin tener que modificar o alterar en forma considerable lo logrado por su creador.

Junto a esto, una gran necesidad fue dejar cierto margen para la reversibilidad de los procesos aplicados a la estructura. Por tratarse de una edificación con características callejeras, un singular espécimen, a mitad de camino entre el museo y la vía pública, se le han aplicado medidas que han alterado los estándares internacionales y reglas básicas de restauración. Normalmente en este tipo de trabajos los términos de reversibilidad o irreversibilidad, no tienen relación a lo comúnmente entendido, ya que el vocablo es aplicado a un contexto completamente diferente. En restauración, significa simplemente quitar lo restaurado. En todo caso, hay que tener en cuenta que es prácticamente imposible retirar completamente un producto aplicado a una superficie, sobre todo si esta es porosa, como en el caso del mural, ya que su irreversibilidad

¹⁶⁹ Ver Capítulo 3.1.2 “Una Gran Tela”. pág. 72.

es aumentada por factores climáticos, humedad, causas física y químicas, envejecimiento y oxidación de las sustancias usadas en la consolidación o reintegración.

“En restauración, el término reversible se emplea como la posibilidad de hacer que una estructura o cuerpo, que haya sido objeto de restauración, vuelva a las condiciones anteriores a la intervención, sin que queden restos de materiales y de las operaciones realizadas (...) cuando retiramos, mediante procedimientos mecánicos una película protectora superpuesta, dicha película conserva su estructura sin que se obtengan de nuevo los componentes básicos que la forman: la pintura vuelve así a su condición original. En este caso se habla de reversibilidad de la intervención o del proceso, aunque lo más correcto sería hablar de pura y simple eliminación de la intervención”¹⁷⁰.

Esta fue una problemática de especial importancia, sobre todo durante la recta final del proceso. Pero dada la especial complejidad y situación de la estructura, se decide modificar la norma y utilizar el material que le permitiese realizar un pequeño truco práctico, sin alterar la composición de las estructuras internas de la obra, ante una posible futura intervención. Se supone que toda reintegración tiene que ser obligadamente reversible, esa es una ley y sobre este supuesto, González Lineros basó su accionar dando cabida, de ser necesario, a futuras intervenciones de la obra surrealista.

“Existe un inciso que cambia esa normativa, cuando se trata de pintura mural exterior. Si aplico elementos que pueden ser disueltos en agua, cada dos meses tendré que estar realizando nuevamente este trabajo, es obvio que los muros se mojan por la lluvia o la humedad. Entonces, incorporaré materiales de naturaleza sintética que se puedan remover por medio de un trabajo de restauración, y no por acción medioambiental. Por ejemplo, yo podría haber usado carbonato de calcio con cola de conejo, mezcla que se usa bastante. La cola de conejo se disuelve en agua, la humedad ambiental podría disolver esto y podríamos terminar con el mural en el piso. En cambio, usé un sintético de muy alta calidad, Peoval A 33, que es lo que se usa para pintura mural”¹⁷¹.

Sumado a esto, se consideró otro importante factor medioambiental que puede, en determinado caso afectar sobremanera la estabilidad de la obra. Se trata de una posible degradación por el accionar de la luz, específicamente por los rayos UV, que afectan la composición química de las capas de tinte que componen una determinada obra. Este natural

¹⁷⁰ Scicolone, Giovanna C. *“Restauración de la Pintura Contemporánea. De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías”*. Traducción de Ariadna Viñas. Editorial NEREA 2002. Segunda Parte, Capítulo V, pág. 157-158.

¹⁷¹ De la exposición *“Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”*, del equipo restauración. Mayo de 2007.

proceso de aumento de la acidez de los pigmentos, se manifiesta comúnmente por medio del amarillamiento de los colores, dejando la obra sin un sentido plástico definido y perdiendo para siempre su función estética. Para evitar justamente esto, se utilizó el otro componente fundamental de la mezcla de Peoval, aplicada a las zonas despojadas de todo pigmento.

“La fundación Miró, en España, quería tener un museo con luz día, y la gran incógnita era saber qué iba a ocurrir con la pigmentación. Se realizó una investigación de 12 años y se descubrió que el dióxido de titanio producía un rebote muy fuerte de los rayos ultravioleta (...) Lo interesante del Peoval, es que se puede agregar a este pigmento, el dióxido de titanio, el tinte blanco que aparece en las fotos (fotos murales). Este compuesto permite que los rayos ultravioleta no incidan en las capas pictóricas posteriores, los rechaza absolutamente. Al producir esos rebotes, la obra no se ve afectada. Esto es justamente lo que provoca en este mural, y en un futuro podrá ser expuesto con luz día sin que reciba el menor daño por parte de los rayos UV”¹⁷².

Con estos importantes descubrimientos, el equipo encabezado por Francisco González avanza de forma inexorable hacia la entrega final de la obra mural. Hay que señalar que los trabajos realizados dentro del margen de esta primera subdivisión, fueron hechos en la zona derecha y central de la estructura y parte de la zona izquierda, que eran los sectores que presentaron un mayor grado de evidencia pictórica, luego de la extracción del 100% de la capa de carbonato de calcio.

La reintegración de figuras, texto y demás elementos, fue especialmente rápida en estas zonas murales. El equipo, al contar además con documentos fotográficos, anteriores a 1973, que mostraban trozos del mural, pudo determinar fácilmente la forma de algunas figuras y faltantes de otras, que luego de ser reintegradas con la técnica de *tratteggio*, por medio de los colores adecuados, pudieron reconstruir la historiografía de dichos sectores murales¹⁷³.

¹⁷² De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

¹⁷³ Ver anexos.



Texto zona derecha del mural. Se aprecia reconstitución cromática: reintegración de base, color, filete y texto.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Dentro de esta primera fase en la reintegración cromática, una zona de especial importancia fue dada por la recuperación de la figura central del mural pintado por Matta. En la historia gráfica de la obra, su figura Principal es la del jugador que lleva a través de la cancha el balón con el cual anota “el primer gol”. La figura reviste una especial importancia dentro de la obra, ya que es el personaje que hace posible el juego. Por lo mismo, los restauradores deciden dar prioridad a la recuperación del jugador, derivando sus esfuerzos en la reconstitución de la figura. Ubicada en la zona central de la estructura, el personaje ha sido, incluso desde antes del comienzo del mismo proyecto, una imagen clave en el imaginario cultural de La Granja.

Señalada desde sus orígenes operativos como el símbolo de su accionar, la Corporación Cultural la adoptó como parte elemental de su logotipo corporativo, dándole un status y un reconocimiento enorme. El jugador fue encontrado en los registros fotográficos hallados por la entidad, al comienzo de su gestión. Luego de ciertas modificaciones, se implementó como una potente señal gráfica pública, que representa la esencia del trabajo social que la entidad cultural realiza en torno a la comuna. Inconfundible dentro del esquema gráfico de la obra, la presencia del solitario jugador evoca sobre sí la incansable necesidad humana de superación, misma que la organización creada a comienzos de 2004 ha sabido sobrellevar en los temas culturales.

Establecida como la parte más importante dentro de la obra de arte surrealista, la Corporación Cultural supo adaptar la figura dentro de su esquema de trabajo, el que refleja su apego casi umbilical con el desarrollo del proyecto, hasta la fecha el más importante dentro del quehacer cultural comunal. Por lo mismo, el jugador ha sido uno de los grandes legitimadores del accionar de la Corporación y del mismo proyecto de restauración.

Descubierta por el equipo de restauración mientras se realizaba el proceso de limpieza mecánica de las capas pictóricas superpuestas encima de la obra, a mediados del mes de Junio de 2006, la figura central fue inmediatamente objeto de estudio y deliberación. Alrededor de ésta,

se pudo determinar que un porcentaje importante tenía posibilidades de ser rescatado del olvido, exactamente un 60% de la imagen, dándole vida nuevamente. Basándose en las mismas fotografías que posibilitaron su conversión en logotipo oficial, Francisco González pudo reconstruir su forma exacta y colores, los cuales y por medio de los procesos ya referidos, pudo recobrar su antiguo esplendor y el título del “mono más importante dentro del mural”.

Sus pérdidas se fundamentan en su estratégica posición al centro del mural. Como ya se ha mencionado, dicha zona ha sido desde siempre afectada por las inclemencias del clima, maltrato y agresión de bañistas, visitantes y curiosos, a lo que se suma la instalación de sucesiva propaganda, entre ellas el logotipo de DIGEDER.

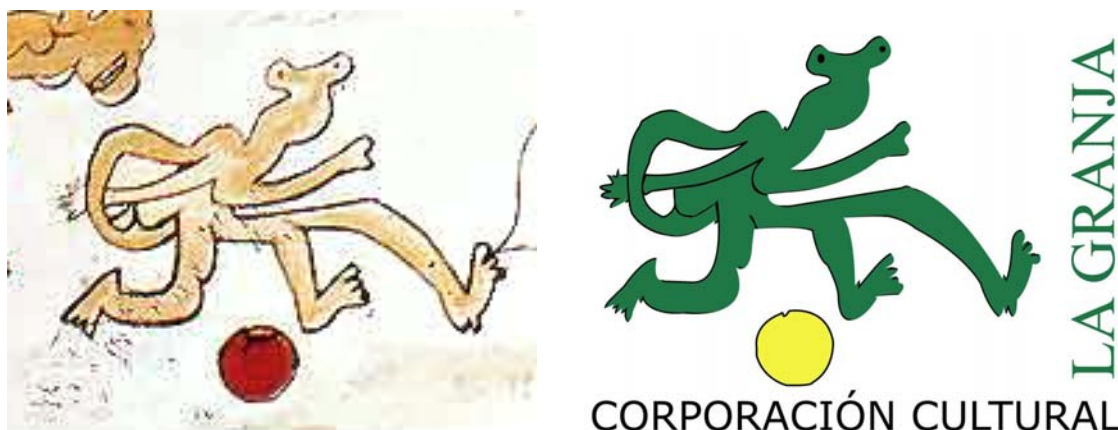


Figura principal del mural. Izquierda, fotografía histórica utilizada en la reconstrucción. Derecha, readaptación por parte de la entidad cultural. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

“En la zona central, el único motivo o imagen de relevancia es aquella que la Corporación Cultural utilizó como logo oficial. De todas formas hay pérdida, un 40%, pero contamos con la información gráfica de esto, en donde se aprecia muy claramente esa iconografía y lo que queda, el resto es un celeste de fondo nada más. Es decir, no hay mucha imagen que se halla perdido. Las zonas de imágenes están a la derecha y a la izquierda de la obra. Además, gráficamente hablando, la zona central viene a ser el centro de la cancha, y el logo es el jugador central que está con el balón”¹⁷⁴.

A pesar de todo, el trabajo de restitución de la figura del jugador fue complejo, y durante meses el equipo de restauración se afano en su acabado. Hizo falta restitución de la base o capa de preparación, ya que al igual que en muchos otros sectores, mucha de esta capa ya no existía, lo que complicaba su lectura. Sin embargo, la totalidad de la imagen estaba ahí y fue compensada por la información fotográfica existente.

¹⁷⁴ Entrevista del autor con Francisco González Lineros, Dir. Restauración MAC. Julio de 2006.



Figura central, días después de ser totalmente develada. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Al compartir muy poco con el resto de las figuras, sólo un fondo celeste, su restitución fue realizada basada en una priorización que el equipo de profesionales hizo en la zona central. A todas luces, el sector más importante de toda la obra debía quedar en óptimas condiciones, ya que de no ser así, impediría notablemente el entendimiento y la lectura final del cuadro.

Al contrario, los sectores adyacentes, presentaban sendos problemas en su conservación. Una enorme parte del fondo se encontraba destruida, mientras que algunas de las figuras cercanas al jugador mostraban un precario estado de conservación, por lo que fue necesario el uso de fotografías y tecnología computacional para lograr su correcta reintegración.

“La zona del partido, donde se encuentra este jugador y el arco, fue muy compleja de trabajar y me costó mucho trabajo recuperar lo que allí había. Estaba absolutamente perdida, pero existían zonas de información cromática bastante buenas, y en base a eso realice una priorización sobre este sector. Me importaba mucho recuperar toda la zona del partido, porque es precisamente el corazón del mural. Si tenemos las barras, las graderías y no tenemos el partido, el juego, entonces la obra no se entiende”¹⁷⁵.

Finalmente, tras la restitución de la capa de preparación, la figura fue terminada con la reintegración de su filete negro y una tonalidad anaranjada, muy similar a la original. En abril de 2007, el jugador fue completamente restaurado, siendo la etapa final de esta priorización, la viñeta de texto que le acompaña y el balón con el cual corre por la imaginaria cancha.

¹⁷⁵ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.



Figura central del mural completamente restaurada.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

El sector alledaño presentaba distinto grado de daño y conservación, pero en general su estado era deplorable en comparación a las demás zonas murales. En estos lugares, grandes zonas de pérdida son apreciadas al ser develada la obra. Muy poco vestigio pictórico sobrevive los más de 30 años en que el trabajo se mantuvo oculto, las únicas que aún persisten, son pequeñas zonas de fondo celeste. A pesar de las cuantiosas pérdidas, en la zona central, salvo el jugador principal y algunas figuras contiguas, no existe otro tipo de información gráfica de consideración, por lo que no se lamentó mayormente los faltantes de esta zona. El color celeste de fondo, cuyo tono es deducible de las pocas fotografías de la época, fue finalmente reintegrado sobre la base de un tono plano; un color que diera continuidad a la lectura gráfica de la obra.

Sin la existencia de lo formal, figuras o texto, la restauración de los fondos fue una tarea relativamente fácil y rápida, que se fundamentó en tratar de dar coherencia y continuidad, uniendo los dos sectores de mayor cromatismo, derecho e izquierdo, que concentran la gran mayoría de información formal en la obra de Matta. De hecho, estos fondos no fueron considerados dentro de los porcentajes de pérdida ni recuperación de los trabajos de restauración. González Lineros determinó pasar por alto la enorme zona central, puesto que su mayoritario celeste no representa estrato pictórico formal, y por lo que su reconstitución no está dentro de las tareas vitales en la recuperación artística. En el 60% de mural en condiciones de ser rescatado, tras su develado, no figura la zona de cancha.



Reintegración de fondo, zona central del mural.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Con esto, la etapa de reconstitución y reintegración de los fondos, fue una de las etapas de mayor rapidez en la reintegración cromática. Tanto que para mediados de febrero de 2007, la totalidad de los fondos y reintegraciones de color, no consideradas formales, ya habían concluido, dejando el camino y las manos de los restauradores libres para los trabajos en las zonas de mayor complejidad.

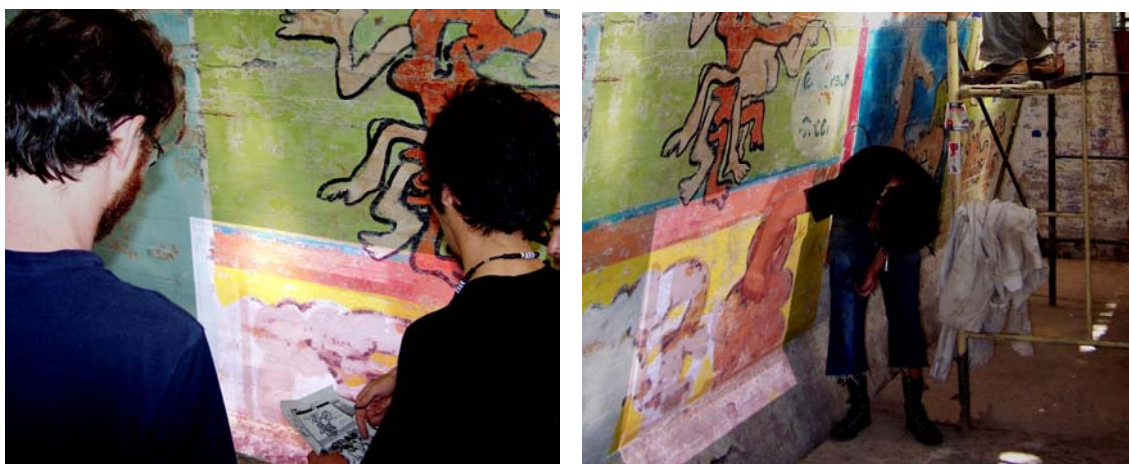
La tercera fase, dentro de la subdivisión dada por los expertos para los trabajos de reintegración cromática, es la que presenta el mayor grado de complejidad, la más difícil de las tres, debido principalmente a la sensación de estar realizando un trabajo a ciegas. La enorme cantidad de pérdida formal, tanto en los tintes como en las mismas figuras causó en los profesionales una sensación de desconcierto, ya que nadie estaba seguro de cómo eran exactamente las figuras, ni de cuáles eran realmente los colores.

Gran cantidad de cemento desnudo, zonas devastadas por la abrasión y la humedad, mala preservación y una destrucción evidente eran el resultado tras el retiro de la lechada que cubrió la obra por meses. Todo esto sumado al desconcierto por no saber cuáles eran las piezas que correspondían a este verdadero rompecabezas surrealista, determinaron el uso de una nueva metodología de trabajo, acompañada de la más avanzada tecnología computacional.

La existencia de fotografías históricas sobre el mural es lamentablemente muy escasa. A ello se suma que muchas de las imágenes presentan un nivel de definición muy deficiente, haciendo en muchos casos confusa su lectura. Básicamente, las zonas murales presentes en imágenes de los 70', en buenas condiciones son: la zona central, central izquierda y la zona central derecha. Por otro lado, casi no existen registros sobre los sectores extremo superior izquierdo y extremo superior derecho, ni tampoco las hay del zócalo o zapata en sus lados derecho e izquierdo. Sólo se hallaron algunos registros de éstos, pero su estado de nitidez es tan

malo que confunden a quienes las observan¹⁷⁶. Esto, provoca la necesidad de acudir a otro tipo de técnica, muy pocas veces usada, por lo menos en restauración formal de obras de arte.

En aquellas zonas murales que presentaban elevados porcentajes de destrucción de figuras y color y de las cuales existía registro fotográfico original, medianamente en buenas condiciones, su reintegración se basó en la proyección de las imágenes en la superficie mural, superponiéndola a dicho sector mural. Haciendo calzar los tamaños y posición de cada figura, el equipo de González pudo calcar, a base de lápiz grafito, el contorno de cada una de ellas, dejando su registro en la superficie, sobre la cual se procedió a su reintegración cromática.



Proyección fotográfica sobre superficie mural. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

El proceso ayudo notablemente al entendimiento de los expertos con respecto a ciertos lugares en donde casi no existían figuras que rescatar. Por medio de la tecnología computacional, se pudo dibujar el contorno de los faltantes, para luego reintegrarlos. Al delicado delineamiento de los contornos de cada elemento, realizado con un lápiz grafito, se le sumó luego la reintegración del fondo, el filete negro, el tratteggio de pequeñas líneas verticales con el color respectivo, logrando así la lectura formal y precisa de cada figura dentro del contexto general de la zona trabajada, la que correspondió, en este caso, a lo visualizado en la fotografía usada en el proceso. La técnica fue aplicada con éxito en múltiples sectores, reconstruyendo figuras o partes de éstas, globos de texto, filetes y contornos que se creían perdidos.

“Por medio de un computador personal y una proyectora, se pudo contraponer la fotografía por encima de la superficie mural en el lugar y tamaño exacto que debía tener la imagen que faltaba en ese momento (...) se buscaron todos los anclajes posibles, las coyunturas de unión entre la imagen de la fotografía y lo que se veía en el original del muro. El faltante fue nuevamente puesto en su lugar por medio de la proyección casi

¹⁷⁶ Ver anexos.

holográfica de la imagen sobre el cemento, la que luego fue trazada cuidadosamente sobre la superficie con lápiz grafito, lo que posteriormente se trabajó con la técnica de la reintegración cromática, con las líneas verticales, usando los mismos tonos cromáticos que el original, creando estos fantasmas”¹⁷⁷.

El método logró la reconstrucción de zonas muy comprometidas y de gran importancia para la lectura de la obra. El cuadrante central derecho, de gran contenido político, fue reintegrado en un porcentaje muy alto gracias a la ayuda de la proyectora. De hecho, muchas de las escenas de comics, plasmadas allí, fueron repuestas usando el Data Show y el grafito.



El proceso fue repetido en muchos lugares en donde la inexistencia de estrato pictórico dificultaba la reconstrucción de la obra. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Otros sectores, como el central inferior e izquierdo, también fueron objeto de este proceso, logrando resultados muy satisfactorios desde el punto de vista cromático y de restitución de figuras formales. Pero en el caso del lado izquierdo, en donde la escasez de imágenes fotográficas se vuelve dramática, los resultados fueron un tanto diferentes. Su zona superior fue especialmente compleja de trabajar; las enormes pérdidas de capas pictóricas se presentaron como un mal recuerdo de las equivocadas decisiones de meses anteriores, que afectaron decididamente la integridad de la obra. Esto, sumado a su casi inexistente documentación, se volvió un verdadero dolor de cabeza para los expertos, jaqueca que fue solucionada de una manera muy singular.

Parte del problema fue resuelto con la aplicación de una capa de color neutro, un celeste que se asemejó cromáticamente al resto del mural, de manera de no interrumpir la lectura formal

¹⁷⁷ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

de la obra¹⁷⁸. Dicha zona, definitivamente no tuvo solución, no habían registros fotográficos de ella y estaba demasiado destruida como para siquiera intentar alguna reconstrucción. Las zonas aledañas, como la izquierda inferior e izquierda central, presentaron una menor complejidad. Aquí, las fotografías aportadas por la Corporación Cultural, halladas en los comienzos del proyecto, fueron de gran ayuda. Su proyección, calzaba a la perfección con la ayuda del computador personal, significó la vuelta a la vida de una zona poblada de gran cromatismo y marcada por la iconografía arquitectónica de Matta.



Proyección fotográfica nocturna. Se delineó de mejor manera el contorno de cada figura sobre la superficie mural. Enero de 2007. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

El proceso logró la reconstitución total de un importante sector mural, zona que posee los mayores índices de colorido y formas, siendo este el más llamativo de la obra. Gran parte de éste, logró ser recuperado favorablemente, salvo la zona de pérdida superior, dándole continuidad visual con el resto de la pintura. Pero en la medida en que los trabajos de reintegración cromática se acercaban al centro superior del mural, la información fotográfica se volvía más escasa. Nuevamente se presenta la incógnita anterior y el trabajo gira en torno a un manto de dudas y especulación. González realiza una jugada estratégica y canaliza las pocas imágenes existentes, logrando crear lo mejor posible figuras, contornos y textos que forman parte del panorama de este complejo sector mural. De esta manera, aparecen los llamados “fantasmas”, figuras cromáticas sin completar, que de manera de no dañar la lectura real e histórica de la obra, dan cuenta de su formato original. Por medio de la técnica de *tratteggio*, usando colores muy suaves y sin completar los filetes de las figuras, el equipo logró recrear las formas que debieron estar en determinados lugares, dándole además un sentido de continuidad visual, pero por sobre todo histórico a la obra en su conjunto.

¹⁷⁸ Ver Capítulo 5.4 “La Pérdida del Sector Izquierdo”. pág. 114.

“Decidí este tipo de trabajo debido a que la información con la que contaba era muy mala, no se ajustaba al original que yo tenía. Lo único que tenía eran algunas pistas de cómo era este personaje, de cómo se podía ver y que en definitiva, la figura podía ser una aguada. Entonces, apliqué una aguada, pero no completé la figura con el filete. Dejé la figura abierta, no aplicando ese filete, es como si fuera un fantasma”¹⁷⁹.



“Fantasmas”, figuras reintegradas cuyo contorno o filete no fue completado. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Al complejo proceso de la proyección en la superficie mural le siguió la no menos delicada reintegración de imágenes, pero a diferencia de lo hecho de otros sectores, esta vez se realizó un trabajo prototipo, restituyendo sólo algunas partes de éstas. Los resultantes fantasmas responden a una necesidad documentalista que testifica de manera explícita el complejo proceso histórico vivenciado por la obra, su creación colectiva, más tarde su censura y hoy su vuelta a la sociedad, esta vez como un testigo que nos habla del pasado. Aprovechando de manera muy hábil la poca información gráfica, necesaria para una

rigurosa reconstrucción, los restauradores iniciaron un camino diferente en los sectores donde no fue posible el restablecimiento exacto de figuras y formas. De esta manera, el muro mantiene una doble lectura, un doble significado¹⁸⁰.

Por un lado, el mural representa el enorme esfuerzo de devolver una gran obra de arte a la comunidad, que en un principio la vio nacer y participó de su creación. Arte en su más puro estilo, rompe esquemas, impactante y moderna, el mural de Matta significa en su esencia el alma de lo que hoy es considerado artístico, está en el umbral de lo tradicionalmente aceptable y lo radicalmente incomprensible, transformándolo en un producto único, tanto en su forma como en su esencia. Por otro lado, representa el sentir de una época, la materialización de los sentimientos de un pueblo que trató de expresar en él todo cuanto sentía, sumado al proceso histórico y social que en esos momentos se vivía a su alrededor. Por lo mismo, su censura representa algo similar, un proceso que hasta nuestros días no ha sido olvidado.

¹⁷⁹ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

¹⁸⁰ Ver anexos.

Según estos planteamientos, se deja testimonio del paso de los años en la obra restaurada, evidenciando estos procesos como parte de su vida material, trozos de capas pictóricas posteriores a Matta, zonas en donde se aprecia el cemento desnudo y extractos de frases que recubrieron la obra en los años de dictadura, pueden ser apreciados como parte de la cara visible del mural en la actualidad, que nos cuentan algo más sobre el pasado y los procesos de la estructura, un mudo testigo de nuestra historia nacional durante los últimos 36 años.

“Se ve al mural en un estado físico distinto de al comienzo de su vida, se siente que sobre él ha pasado el tiempo en forma inexorable. Tu sientes que fue pintado, porque sobre él se han dejado trozos de rojo, de blanco, existe lechada en algunas zonas, hay una historia material que devela cuál es el original y qué es lo que ocurrió con él. Como documento histórico es importante: este es un mural con un contenido histórico-político muy importante, contenido que si no existe, la obra tampoco funciona”¹⁸¹.

Francisco González explica la importancia de hacernos parte como sociedad de este tipo de debates. Si bien este gira en torno a un hecho objetivo y puntual, la restauración de una obra, sus implicancias ético morales pertenecen a la sociedad en su conjunto. Este mural en particular, forma parte de los registros históricos que nos hablan sobre un importante proceso social vivido por nuestro país, como tal, debe ser considerado como portador de la historia de nuestra nación. No debemos olvidar que la obra fue mancillada y usurpada con un fin político muy preciso.

La enorme pintura fue hecha para celebrar un evento en particular, concebida para la conmemoración de un hito social, que en ese momento aunaba voces y visiones. Su censura se fundamenta en la tacha de esos mismos sentimientos; si su restauración sólo se basa en la cáscara, entonces ésta no sirve. Su rescate debe basarse en la reposición de su esencia, su espíritu, en la restauración de su memoria colectiva, además de su piel. Este planteamiento fue recurrente dentro del equipo de restauración, y los resultados obtenidos al final del ciclo, corresponden justamente a lo planteado por ellos.

“Casi siempre, quienes encargan estos trabajos quieren obtener un nuevo, quieren que la restauración les entregue una obra totalmente nueva, siendo que al obtener ese nuevo pierden el original, eso es lo más grave. Existe mayor riqueza en lo que existe ahí, de otra forma pasa a ser nada más que un afiche, y con eso se muere todo”¹⁸².

Para el equipo fue fundamental el apego a este tipo de idea, dejar testimonio a futuras generaciones sobre el intrincado proceso histórico de las décadas anteriores, mientras se

¹⁸¹ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

¹⁸² Ibí.

desarrolló el Gobierno Militar, ya que sus huellas, al igual que las heridas de un torturado político, se encuentran presentes en la estructura y en las capas pictóricas. Finalmente, parte de las mismas, debían quedar también inscritas durante el proceso de restauración, para que el mundo supiera el porqué de la transgresión a la obra, cuáles fueron los motivos para hacerlo, y cómo se desarrolló su posterior restauración.

Como lo dice el restaurador, apelando a la real importancia de la obra: *“este es el único documento plástico que da cuenta de lo vivido aquí. Existen textos, hay canciones y poesías, pero no un documento pictórico que hable tan bien de lo que vivimos”*. Por lo mismo, el resultado final del muro conlleva el concepto de integración y restitución de su pasado completo¹⁸³.



Proceso de reintegración cromática. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Para los primeros días de marzo de 2007, el panorama dentro del espacio de trabajo era muy alentador. Gran parte de la estructura mural presentaba colores, formas y la sensación de que el tiempo no había pasado en el mural de Matta. No obstante, lo había hecho, pero no en vano, pues la obra exhibía las huellas de él, y los fantasmas eran la prueba visible de esto.

¹⁸³ Ver anexos.



Aplicación de técnica de tratteggio. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Teniendo presente una adecuada restitución y que la unión de las diferentes zonas de trabajo fuesen lo más suave posible, el equipo fue dando al mural un aspecto sereno, casi en degradación. Lo importante era que se apreciaran las uniones entre lo original rescatado y lo reintegrado de una manera sutil. La visión del observador debe transcurrir sin sobresaltos por toda la estructura, para que la obra pueda ser apreciada en todo su esplendor.

Siguiendo este patrón, la mayoría de las faenas se hallaban en su fase final. La reintegración con tratteggio, había dado como resultado el resurgimiento de la temática del artista, mientras que las huellas del pasado se habían preservado para testimoniar lo ocurrido en él. Con este panorama, poco más del 90% del mural se hallaba en condiciones óptimas, según los estándares aplicados en su proceso de restauración.

Nuevamente el mural volvía a captar la atención de curiosos. Autoridades y la prensa, siguiendo una natural curiosidad, concurrían al lugar para ver con sus propios ojos la excepcional obra de arte olvidada por tantos años. Fue así como el lunes 5 de marzo de 2007, confluyeron allí dos equipos periodísticos, uno nacional y otro europeo, que movidos por el descubrimiento casi arqueológico, se dieron cita en el mural. El equipo de TVN, que mantenía visitas regulares y grabaciones periódicas como parte del documental del espacio "*La Cultura Entretenida*", junto a un equipo periodístico de la *Cadena de Televisión Italiana* RAI, nación en donde el tema patrimonial es muy fuerte, fueron los medios de comunicación que visitaron las faenas.

La gran muralla, ahora casi por completo regenerada, estaba lista para uno de los últimos procesos relacionados con la restauración, antes de su entrega definitiva en manos municipales. A pesar de esto, muchas zonas se perdieron para siempre, sin posibilidad alguna de ser rescatadas de las manos del olvido. Existen sectores donde fue imposible emprender cualquier tipo de trabajo, debido a lo destruido de éste. Uno de estos, fue la zapata o zócalo, la parte inferior del mural, la zona estructural más expuesta a través de los años, debido a su excesiva cercanía con el suelo del lugar.

Todo muro y estructura posee una zona de contacto infinitamente delicada y susceptible de daño. Generalmente es la zona de los cimientos aquella que mantiene el contacto con el

terreno y el subsuelo. Aunque posea cimientos fuertes y la calidad del material con la que está construida sea muy superior al resto de la edificación, inevitablemente sufrirá daños, una corrosión constante, ya que está en permanente contacto con sales, microorganismos, bacterias, humedad y toda clase de abrasiones que corrompen el material de construcción. Por lo mismo, y cuando se trata de estructuras orientadas al arte, el grueso de la obra artística se encuentra en una zona inmediatamente superior al nivel de contacto con el suelo.

En el mural planteado por el surrealista ocurre algo similar, teniendo la gran mayoría de la creación planteada desde el término del zócalo hacia arriba. En los registros fotográficos existentes desde la época de la UP, no se aprecia una gran cantidad de imágenes relativas a la temática de Matta, a lo sumo, fragmentos de frases y textos, atribuibles a miembros de las brigadas muralistas, por lo que esta zona jamás representó una gran pérdida, desde el punto de vista de su rescate o restauración. Sin embargo, investigaciones posteriores revelaron a lo menos la existencia de una figura, notablemente similar al resto de las pintadas en el mural y que posiblemente pertenezca a la temática de Roberto Matta.



Izquierda, imagen publicada en 1971. Derecha, mismo sector mural, se aprecia parte de la destrucción del zócalo en donde se encontraba texto e imagen. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Lamentablemente esta zona, donde se encontraba dicha figura, permanece hoy completamente destruida, sin posibilidad de ser restaurada. Según lo establecido por el equipo de restauración, la destrucción inferior del mural se debe principalmente al accionar de terceras personas, ya que éste fue preparado y luego pintado con frases y figuras de la misma manera que el resto del mural. Su destrucción se debe a años posteriores, posiblemente durante la época de mayor caos social, mediados de la década de 1970, ya que al momento de iniciarse los trabajos de restauración, fueron halladas también allí diversas capas pictóricas posteriores a la época de la UP, siendo la última de ellas la de color rojo colonial.

Los textos alusivos a la temática obrera y las pocas figuras plasmadas en la parte baja, fueron definitivamente destruidos por el indolente accionar de quien o quienes estuvieron en la estructura durante ese fatal momento. Con todo, nunca podrán volver, al menos por manos de restauradores, aquellos pocos trozos del rompecabezas que Matta trazó en La Granja.

Otra de las zonas por las que se deliberó para buscar una solución, en este caso diferente a la adoptada en el zócalo, fue en los costados del muro, específicamente en la saliente de cada extremo, que da finalmente la forma de arco de fútbol a la estructura. Estos verdaderos soportes murales forman naturalmente el marco de la obra, encajonándola, con lo cual se cierra el círculo artístico. Además, en la alegoría futbolera, asemejan los extremos del pórtico, en cuya malla imaginaria esta pintada la obra surrealista.



Restitución de bordes externos del mural. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Imposible de determinar por medio de documentos gráficos ni rastros de estratos pictóricos, cuáles fueron las figuras o textos que poblaron estas salientes, se dispuso la aplicación de un azul neutral que pudiera corresponderse con los tonos inscritos en la obra. Con esto, de alguna manera se cierra el cuadro artístico, volviendo a encuadrar la obra, interrumpiendo su lectura con el cemento desnudo, como sucede con el zócalo. Este procedimiento, relativamente rápido, realizado también con *tratteggio*, fue aplicado en ambos costados del mural y fue uno de los últimos antes de la aplicación del barniz de protección final, la primera barrera de defensa entre la obra restaurada y el medio ambiente.

Por último, y a pocos días de finalizar el proyecto de restauración, teniendo el 100% de la superficie mural rescatada y reintegrada, el restaurador en jefe se enfrenta a su última tarea, la aplicación del barniz que sellaría la obra a la acción medioambiental. Tomado en cuenta que la aplicación de la solución no fue considerada de suma importancia en la época en que la obra fue concebida, puesto que en las estratigrafías no fueron hallados rastros de barniz protector, ya que el mural fue diseñado con una finalidad clara, la cual no contemplaba su preservación a largo plazo, González decide aplicar una capa fina de sustancia, sólo como una medida de protección.

En el mundo de la conservación de obras de arte, particularmente de pinturas, muchos artistas, sobre todo aquellos pertenecientes a la época contemporánea, no utilizan de manera masiva ni adecuada películas de protección para sus obras. En el pasado una práctica común, el uso de diferentes tipos de películas de protección ha pasado a ser casi un anecdotario entre los actuales artistas. Sus excusas para no utilizar un barniz son tan variadas, que van desde el excesivo reflejo de la luminosidad, brillo que altera la lectura de la obra, pasando por una notoria alteración en la tonalidad de los tintes, hasta llegar a antiestéticos contrastes y falta de naturalidad del mensaje encerrado en dicha obra.

En el pasado fue considerada una práctica común y fundamental a la hora de preservar cierto cuadro o pintura, llegando a constituirse casi como un componente de la misma obra, pero con el tiempo y las nuevas tendencias artísticas, su uso pasó a ser asociado más a la restauración de carácter patrimonial histórico, que a la creación actual de arte vanguardista. En el caso del mural de La Granja, la inexistencia de barniz de tipo protector, por sobre las capas pictóricas originales, hace suponer lo obvio: el mural fue creado para sucumbir en el corto plazo.

“Se supone que una obra de esta envergadura podría tener una vida, dependiendo de las condiciones climáticas más adversas, de 5 años. A una obra como esta, perfectamente se le puede aplicar un barniz gigante y eternizarla. No se porqué no se hizo. Tal vez, fue el mismo Matta quien se desentendió del tema (...) una obra puede durar 5 o 7 años estando en exposiciones y cromáticamente se defenderá bien. Después, es necesaria la aplicación de barniz, porque luego de un tiempo comienza a tener más problemas y necesita que la sellen (...) De todas maneras, tuvimos la suerte de que eso hubiera ocurrido (la censura), porque de no haber sido tapado, no habiéramos podido ver esta obra, no habiéramos podido tener el documento que tenemos”¹⁸⁴.

Esta última afirmación, se debe considerar de suma importancia, tomando en cuenta que la obra, cuyo perfil clásico es la de un mural callejero, creado para no sobrepasar los siete años de existencia, habría sido de todas formas destruido inevitablemente por la acción medioambiental. Muchas veces, el destino y los acontecimientos históricos juegan de forma paradójica, y en esta historia la paradoja se establece al borrar una obra de arte de una tendencia política, en ese momento contraria a quienes ostentaban el poder, queriéndola destruir para siempre. Sin embargo el destino, torcido e intrincado, quiso preservar con el mismo objeto de su destrucción. Si el mural de Matta nunca se hubiese recubierto con capas de pintura y cal, lo más probable es que antes de finalizar la década de 1970, hubiese sido destruido por el contacto con

¹⁸⁴ De la exposición “Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

los elementos, como estaba planificado desde su concepción. Tomando en cuenta estos antecedentes, en este caso se podría decir que a quienes mandaron a borrar el mural, que simplemente *“les salió el tiro por la culata”*.

Tomando en cuenta esto, el equipo de expertos no pretende subestimar a la suerte y exponer a la obra a una hipotética destrucción natural. Por lo mismo, se decide la aplicación en la totalidad de la superficie de una película capaz de protegerla sin alterar su lectura, ya sea en la tonalidad de sus colores, provocando grietas o alterando a nivel químico y biológico los diferentes compuestos de las capas pictóricas.

Debido a la amplia gama de productos que aseguran una correcta preservación de obras de arte y restauraciones, la decisión sobre qué sustancia usar en la conservación de ésta fue difícil, en la que Francisco González tuvo que usar todos sus conocimientos. Sin embargo, según se explica en la literatura técnica especializada, un barniz debe de cumplir con ciertos requisitos.

“Proteger la capa pictórica de los agentes contaminantes y de arañazos y abrasiones; poderse aplicar en capas sutiles o poder regular su aplicación; ser incoloro y crear películas brillantes u opacas en función del método de aplicación o de la regulación de la viscosidad; ofrecer buena resistencia a la degradación; ser resistente, elástico y compatible con los materiales de la obra para que no se produzcan alteraciones ni químicas ni ópticas en sus propiedades (...) no sufrir encogimientos notables durante el secado; poderse eliminar con facilidad en caso de necesidad y mantener su grado de transparencia inicial; proteger la capa pictórica de las radiaciones, absorber y filtrar los rayos UV; no causar efectos de blooming”¹⁸⁵.

Siguiendo estas esenciales indicaciones, la solución se presentó en un híbrido, mezcla de variadas sustancias provenientes del mundo de los sintéticos. La materialidad básica de los componentes esenciales de un buen barniz se conforma de dos sustancias, un aglutinante mezclado con un disolvente, los cuales interactúan en razón que el segundo se evapora en un periodo de tiempo determinado, dejando al primero impregnado sobre la superficie pictórica, actuando como una película que se interpone entre la obra y el resto del mundo.

La razón por la cual el experto se interesó en un sintético, para la fabricación del barniz protector, tiene directa relación con las condiciones actuales de polución ambiental. Claramente, los actuales niveles de contaminación han aumentado considerablemente con respecto a la

¹⁸⁵ Scicolone, Giovanna C. *“Restauración de la Pintura Contemporánea. De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías”*. Traducción de Ariadna Viñas. Editorial NEREA 2002. Primera Parte, Capítulo IV, pág. 141-142.

época en que la obra fue pintada. En relación a esto, si el equipo se hubiese enfrentado a su restauración hace algunas décadas, seguramente hubiera optado por el uso de un barniz protector mucho más ligado al concepto de lo orgánico o biológico. Desde hace siglos, es sabido que estos, principalmente formados por ceras o resinas disueltas en aceites secantes o disolventes, son capaces de brindar un alto nivel de aislamiento, aunque su desgaste es considerable, teniendo que ser reemplazados cada cierto tiempo. Pero el uso de barnices derivados de lo orgánico está mucho más asociado a la restauración de pinturas antiguas, conservadas en lugares con condiciones estables de temperatura y humedad.

En el caso de La Granja, aún a la espera de ser integrado a Espacio Matta, su lugar de descanso final, el nivel de conservación es precario, teniendo que estar literalmente expuesto a los elementos constantemente, con la sola excepción de la techumbre que lo cubre desde 2006. Por esto, González Lineros decide la aplicación de un aislante sintético, teniendo en cuenta su mayor protección con los altos niveles de contaminación atmosférica de la ciudad de Santiago. Estos sintéticos, comúnmente resinas cetónicas, vinílicas y acrílicas, descubiertas y utilizadas a partir de mediados de la década de 1960¹⁸⁶, presentan un mayor grado de permeabilidad frente a agentes contaminantes como el smog, la lluvia ácida o los excesivos rayos UV.

En todo caso, los materiales escogidos para la fabricación del sintético cumplen cabalmente con dos requisitos fundamentales exigidos para todo barniz protector: *“carecer de componentes que puedan reaccionar con los elementos de la pintura y que permita métodos de aplicación que no conlleven tensiones particulares”*¹⁸⁷. Este elemento protector puede ser aplicado en la obra pictórica de dos maneras: por medio de pincel o pulverización. En este caso, la metodología usada fue pincel y se basó en un procedimiento muy rápido, teniendo la totalidad de la estructura completamente aislada en espacio de tres días, con lo cual se dio por finalizado el complejo proceso de la restauración de la obra mural.

¹⁸⁶ Inicialmente, las películas protectoras estaban formadas por ceras o resinas disueltas en aceites. A finales del Renacimiento, los barnices orgánicos dieron paso al uso de alcohol etílico como disolvente. Ya a finales del siglo XVI, comenzó a usarse el mástique, la colofonia y la trementina veneciana, y hasta el siglo XIX no se empezaron a ocupar los copales duros (el uso del dammar data de 1830); tras la Primera Guerra Mundial se comenzaron a utilizar los productos celulósicos, y sólo a partir de la segunda mitad de los años sesenta las resinas sintéticas (cetónicas, vinílicas, acrílicas) adquiriendo protagonismo.

¹⁸⁷ Scicolone, Giovanna C. *“Restauración de la Pintura Contemporánea. De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías”*. Traducción de Ariadna Viñas. Editorial NEREA 2002. Primera Parte, Capítulo IV, pág. 140.



Reconstrucción gráfica del mural ya restaurado.
Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

Ya teniendo el trabajo completamente zanjado, Francisco González y su equipo dispusieron la entrega oficial de la obra a la administración granjina, como estaba previsto, realizándose el traspaso a comienzos de abril de 2007.

El tratamiento de limpieza terminó en un 100%, rescatándose alrededor de un 60% de la obra original. Tras el trabajo de consolidación cromática se logró recuperar cerca de un 95%, correspondiente al porcentaje de visualidad de la obra; todo esto teniendo en cuenta sectores irrecuperables, como el izquierdo y el zócalo, además de zonas murales no reintegradas debido a temas de valor histórico.

Hasta la fecha de esta investigación, se sigue a la espera de la puesta en marcha del espacio definitivo de preservación de la obra mural, el complejo Centro Cultural Espacio Matta. Según las especificaciones entregadas a la administración municipal, necesarias para su correcta preservación, el complejo arquitectónico debiera contemplar ciertos requisitos tecnológicos que le permitan una correcta y adecuada conservación de este patrimonio artístico. La obra debería estar a una distancia de al menos tres metros del espectador. La temperatura del lugar no debería exceder los 25 grados, llegando a un máximo de 28, más de eso no es recomendable. La humedad relativa del ambiente no puede estar por sobre el 55%, debe mantenerse estable. En cuanto a la luz, el restaurador ejemplifica su propuesta con lo hecho en museos europeos, con obras de artistas impresionistas.

“Para que el mural se conserve en el tiempo, debería haber un cubo sin luz antes de llegar a ver la obra. Por ejemplo, en museos europeos, en donde se exponen las obras de los impresionistas, las más dañadas producto de la luminosidad, se provocó un espacio de oscuridad, bastante interesante, para que el ojo pierda todo cromatismo y luego llegue a un espacio con muy poca luminosidad para ver el máximo de intensidad

cromática. Así no se daña la obra. La idea es construir una cámara negra para poder adecuarse cromáticamente para poder realizar la observación”¹⁸⁸.

Esta idea se ha contemplado en el proyecto arquitectónico de Espacio Matta. En el se plantea la idea de crear una cámara oscura frente al mural, lo que sin duda beneficia enormemente la relación obra versus espectador, dotando a éste último de una magnífica posición en la cual apreciar el bello arte del muralismo, que es en definitiva el fin de toda esta aventura, iniciada por Matta hace más de tres décadas.

¹⁸⁸ De la exposición “*Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración*”, del equipo restauración. Mayo de 2007.

CONCLUSIONES

El mural que Roberto Matta pintó en aquella pared de extraña forma, representa un recuerdo difícil de olvidar. Es la imagen de una época llena de significado que no ha podido escapar al olvido de muchos chilenos. Su historia, es la historia de quienes desaparecieron, de aquellos que por sus ideales políticos fueron castrados del acontecer social de nuestro país y excluidos de él para siempre.

El mural es la viva imagen de un hombre que brilló con su propia luz, de un artista cuyo sentido por el arte fue más allá de la simple creación, de un chileno cuyo universo visionario supo apreciar la esencia de un pueblo que lograba su independencia de los poderes fácticos que desde siempre habían controlado su destino, sus vidas y sus salarios; el mural de La Granja es la visión de su primer gol. Matta al poseer una mirada única sobre la sociedad humana, realizó su propia utopía, tratando de representar la naciente sociedad que se gestaba en Chile.

Al ser invitado a colaborar con el recientemente creado gobierno socialista, el pintor se conecta con la dirigencia comunista y concreta un proyecto visionario que guarda relación con la más profunda de sus temáticas, incluso más allá que el mismo surrealismo, movimiento europeo del que hizo sólo un camino para alcanzar sus fines. En ese sentido, más que la pintura, más que el surrealismo, más que la influencia de Breton, lo que Matta plasmó en aquella estructura fue su anhelo de ver un arte integrado a la sociedad, que tomara al pueblo como principal pieza creadora, fuera de museos, galerías y tickets de entrada. Más bien, pintó una alegoría ciudadana, una verdadera pichanga de barrio con personajes en las graderías y veloces jugadores vestidos con los colores de los obreros y estudiantes, campesinos y profesionales, trabajadores de un país que comenzaba a soñar despierto, antes del gran final del 73'.

Para ello, el caballero surrealista buscó a los mejores exponentes del arte callejero de la época, los jóvenes de la BRP, expertos en el arte de la propaganda en panderetas y murallas, responsables en gran medida de la exitosa campaña electoral de Salvador Allende, mucho antes de la invención de la política televisiva e invasiva de hoy en día. Durante esta investigación, he podido concluir que para los brigadistas, obreros y liceanos, la llegada de Matta marcó un antes y un después en sus trabajos; de hecho su enorme influencia se puede apreciar aún en la actualidad, cuya iconografía ha mantenido los mismos símbolos que el viejo pintor les enseñara a trazar décadas atrás. Su estilo, por esos años reconocido como uno de los 10 mejores de todo

el mundo, hacía del maestro surrealista un indiscutido genio, que motivado por su influencia socialista, volvía después de muchos años a Chile a dejar su legado.

Su obra, poblada de extrañas formas y figuras, manchas siderales que aparecen de oscuros puntos sobre la tela y forman un sin fin de sinfonías geométricas, transparentes, totémicas, la mayoría de las veces delirantes, pero a la vez realistas, se perfiló como la herramienta perfecta con la cual volcar toda la creatividad contenida en años de experimentación y conocimiento de las raíces sociales e históricas del mundo, pero por sobre todo de América Latina, la misma América que ahora veía en un pequeño país su oportunidad de emancipación de la mano de nuevas ideologías. Pensamientos que culminaron en la realización del proyecto mural establecido al interior de una comuna eminentemente obrera, en ese entonces enorme, último bastión vecinal antes de los terrenos agrícolas del sur de Santiago, fuera del cinturón urbano de Américo Vespucio, una comuna mucho más rural que en la actualidad y que sería la depositaria de la gran obra, el enorme mural que Matta dejaría a la comunidad para ser apreciada a su antojo.

Con el apoyo de los alcaldes comunistas de La Granja, el maestro y artista reconoció de inmediato en aquellos terrenos el sitio ideal en donde edificar su creación. El muro, fruto también de su genio, es erigido coronando la gran piscina pública comunal, sobre la que compartiría las calurosas tardes junto a los jóvenes brigadistas mientras pintaba los sueños utópicos de la UP. A pesar de la falta de recursos para la construcción, la administración granjina logra conseguir los dineros necesarios para la materialización del muro de hormigón, base de su mural surrealista. Con esto, el pintor vuelve en 1971 y da comienzo a uno de los capítulos más fascinantes y enigmáticos del arte mundial. Por dos semanas se mantuvo en el lugar, junto a una docena de jóvenes brigadistas, mientras sacaba del concreto gran cantidad de formas, figuras, colores y textos, cual si fuera un comics, una página de historietas en donde retrataba el acontecer nacional, siempre a su manera, la manera de Matta.

“El Primer Gol del Pueblo Chileno”, fue inaugurado en medio de gran expectación junto a importantes autoridades, pero lo más trascendental es que fue celebrado junto a personas comunes, junto al pueblo chileno, los pobladores de La Granja y las comunas aledañas.

Durante el transcurso de esta investigación, he podido constatar que dentro de sí la obra contempla parte del pensamiento del artista, por esos años influido por el indigenismo, el pop y las ideologías de izquierda. Mucha de la temática plantada en el muro de concreto, contiene ideas como la igualdad y representa toda una constante iconográfica dentro de sus obras; en

cierto sentido el mural de La Granja es una especie de paleta de pruebas, un laboratorio de ideas en el cual experimentó notablemente, marcando un precedente para futuros trabajos.

De hecho, una de las ideas implícitas en la obra representó para Matta todo un proyecto que pretendía cambiar radicalmente el significado de uno de los iconos patrios más poderosos. Cambiar la estrella de la bandera nacional, reemplazándola por la mano de un trabajador, es aún hoy todo un reto a los valores patrios más arraigados. Esta investigación apunta a que esta imagen, presente en el mural de 1971, fue sin duda uno de los motivos fundamentales por los cuales la obra fue mancillada años después. La idea, presente en obras posteriores y divulgada por el artista en diferentes países, era tan radical que fue tomada como una locura por los gobiernos en donde fue presentada. En nuestro país, por supuesto no fue escuchada y terminó sentenciando la obra a más de 30 años de oscuridad.

La extraordinaria ligazón de esta con las ideologías de izquierda provocaron su absoluto rechazo por parte de quienes se hicieron con el gobierno, luego del Golpe de Estado. En 1974 es determinado su exterminio, tras lo cual desaparece de la memoria colectiva del pueblo, perdiéndose su imagen por años. Los rumores fueron tal, que se llegó a decir que había sido usado como paredón y que las tanquetas del ejército lo habían derribado. Desde ahí en adelante, el muro fue objeto de innumerables ultrajes, y su recuerdo pasó a engrosar la lista de “leyendas” de los años de la UP. El artista que la creó es olvidado, mientras que aquellos que participaron de su creación salían al exilio o eran perseguidos por los aparatos de seguridad.

Solo leyendas y especulaciones hasta que en el año 2000, después de una década de libre conversación y recuerdo, reaparece su figura en las salas de clase de importantes universidades. Los interesados en develar su pasado comienzan a hurgar y encuentran una historia rica en antecedentes, tras lo cual se originan increíbles proyectos de rescate y recuperación de una obra y su pasado histórico. El gran vuelco sucede al percatarse que la obra puede ser recuperada, con lo que se inicia su restauración, de la mano de importantes expertos. Durante 2005, los trabajos avanzan y comienzan a aflorar nuevamente los colores y las formas, mientras que la historia material del carcomido muro comienza a hablar de una época anterior al libre mercado. Resultados tan impactantes como las 14 capas de pintura que le cubrían y el hallazgo de imágenes de instituciones del régimen, aceleran la ansiedad, mientras el muro habla por sí mismo.

Con esto nacen nuevas interrogantes y se plantea a la obra como el precursor de todo un movimiento cultural para la zona sur de Santiago. Nuevos proyectos nacen de él, la pronta construcción del Centro Cultural Espacio Matta es uno de ellos, mientras que la obra pasa a

formar parte de una de las iniciativas de mayor importancia dentro del país. Su restauración sienta un precedente en la manera de trabajar este tipo de obras, tratado por décadas como un simple muro callejero, que en determinados momentos supo poner en jaque al equipo de restauración, obligando a los expertos a desarrollar novedosas técnicas para conseguir una correcta recuperación de su superficie y estratos pictóricos. Técnicas como el *tratteggio* y la proyección de imágenes vivas sobre su superficie son algunos de ellos, tras lo cual se pudo obtener un impresionante resultado, con más de 95% de estrato pictórico restaurado.

De poder adelantar una conclusión válida, luego de haber realizado y documentado este importante proceso científico y vivencial, se puede decir que el gigante surrealista, reflejo de un importante período de nuestro país, luego de su restauración, posee un doble significado. Por un lado es la voz de quienes lucharon en contra de la adversidad, de aquellos que cayeron bajo la pesada maquinaria del régimen militar, de todos cuantos soñaron con un nuevo Chile y que sin embargo, por los azares del destino, perecieron por sus ideas, es la voz de los 70', del socialismo de Allende y los jóvenes muralistas. La obra representa la imagen del pasado, pero no sólo chileno, es el espejo de los años en que un artista mundial veía a un pequeño país que comenzaba a crecer, es la imagen de cómo Europa y el resto del mundo nos vía como sociedad.

En segundo lugar, el restaurado mural es la voz de un nuevo Chile, de una nación madura que comienza a reconocerse en sus tesoros nacionales. Representa los ideales modernos de respeto y preservación de nuestros símbolos patrios, que nos recuerda el grave error que cometimos en contra de nosotros mismos. Es una voz de alerta que nos dice que jamás debemos dejar que algo así ocurra nuevamente en nuestro país. Como comenta una de las fuentes entrevistadas en este proyecto: *"este mural es la única obra plástica que da cuenta del proceso vivido en nuestro país"*. En efecto, existe material de sobra que habla sobre el trágico desenlace acaecido a partir de aquel 11 de septiembre de 1973, pero esta es la única obra, una solitaria pintura que sobrevive y que nos cuenta justamente eso, la alegría que llegó a su fin.

Como periodista, creo que es este el aporte de este trabajo de tesis, un documento histórico, riguroso, casi matemático que da cuenta del enorme proceso vivido por una obra que representa y es parte a la vez de nuestra historia como país. Este texto se fundamenta en la voz de aquellos hombres y mujeres, de hoy y antaño, que trabajaron para fortalecer aquello que creyeron correcto y válido. El mural es el anhelo de muchos que pensaron que hacer ese tipo de arte era bueno, loable, digno y su historia merece ser rescatada y recopilada para las futuras generaciones.

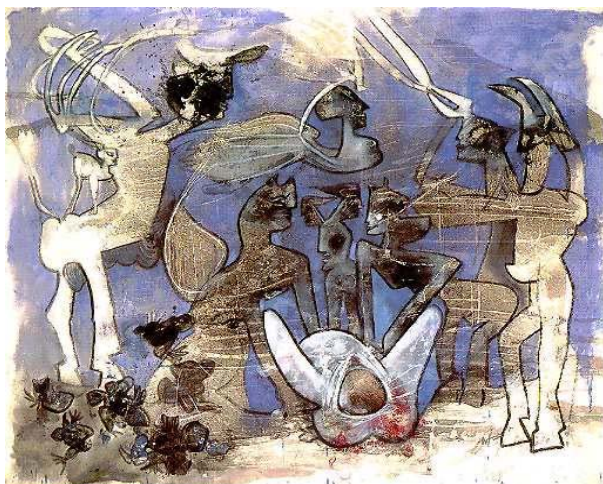
ANEXOS

36.-



Le Vertige D' Eros
(El Vértigo de Eros)
Roberto Matta
Óleo sobre tela, 1943.
Gentileza archivo personal
Ernesto Gallardo Navarro.

50.-



Nacimiento del Hombre
Roberto Matta
Óleo sobre tela, década de 1980.
Gentileza archivo personal
Ernesto Gallardo Navarro.

52.-



La Tierra de un Hombre
Roberto Matta
Óleo sobre tela, 1941.
Gentileza archivo personal
Ernesto Gallardo Navarro.

54.-



La Debutante

Roberto Matta

Pieza en Cerámica, 1994.

Museo de Artes Visuales

Archivo personal autor.

58.-



Mujer Temblorosa

Rufino Tamayo

Óleo sobre tela, 1949.

Del texto: "México: Pintura de Hoy".



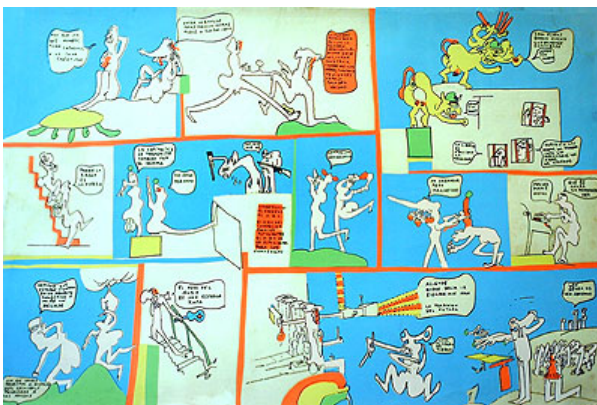
Hombre Feliz

Rufino Tamayo

Vinilita sobre tela, 1956.

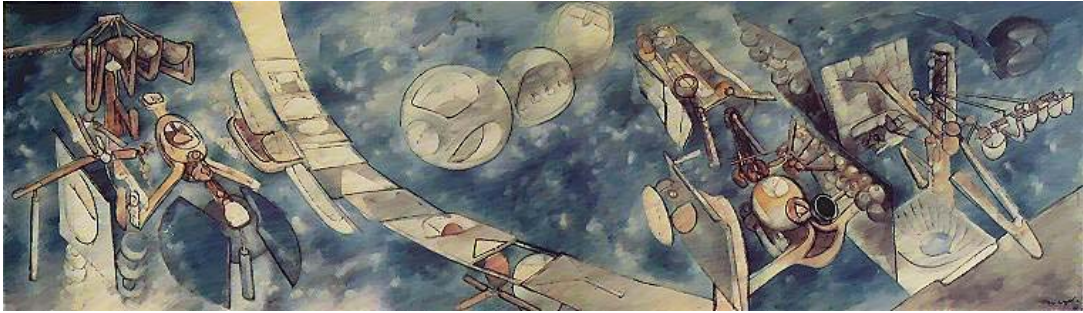
Del texto: "México: Pintura de Hoy".

62.-



Obra sin título, en la que el artista representa su temática comics de una manera depurada y sólida. Dibujo con acuarela, de la década de 1970. Museo de Las América. La Habana. Cuba.

65.-



Vivir Enfrentado las Flechas

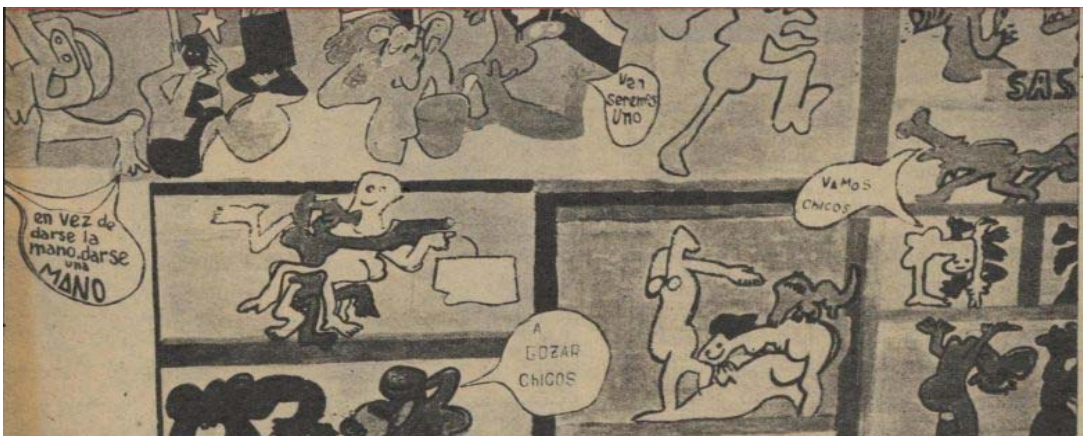
Roberto Matta

Óleo sobre tela (Tríptico), 1961.

Universidad de Santiago

Gentileza archivo personal de Ernesto Gallardo Navarro.

69.-



"El Primer Gol del Pueblo Chileno". Se aprecian textos intercalados a manera de viñetas, como en el comics, usados de una manera totalmente nueva, reconfigurando el lenguaje y dándole otro sentido.

Gentileza, archivo gráfico Brigada Ramona Parra.

71.-



Les Roses sont Belles o Les Rosenbert

Roberto Matta

Óleo sobre tela, década de 1950.

Gentileza archivo personal

Ernesto Gallardo Navarro.

83.-



Sembrador de Incendios

Roberto Matta

Óleo sobre tela, 1966.

Gentileza archivo personal

Ernesto Gallardo Navarro.

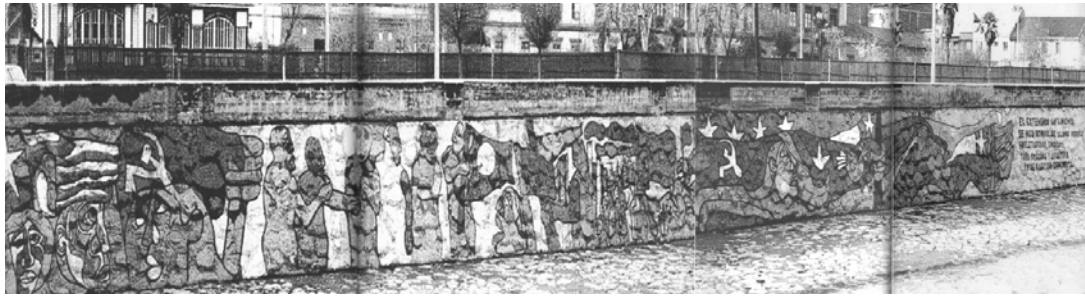
91.-



Murales colectivos BRP. Arriba, obra fecha el 20 de noviembre de 2005, en San José del Maipo, fachada vivienda particular. Abajo, mural fechado en septiembre de 2006, cierre perimetral Hospital Soterró del Río, comuna de Puente Alto. En ambos trabajos, se aprecian figuras que representan constantes del trabajo brigadista. Fotografías de febrero y abril de 2007, respectivamente. Archivo gráfico del autor.



93.-



Mural realizado por la BRP, en los Tajamares del Río Mapocho, en 1972, en el 50 aniversario del PC. Fotografía original Fernando Orellana, incluidas en el texto "Puño y Letra", de Eduardo Castillo Espinosa.

106.-



Sector derecho del mural. Se aprecia corrección de Matta al trazo realizado por la BRP. Muro en pleno proceso de restauración. Febrero de 2007. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

114.-



Cien años de Calidad
(Serie Operación Verdad, 1972)
Roberto Matta
Litografía 500 x 720 mm,
Colección grafica Casa de las Américas, Cuba.



Reírse en Rojo
(Serie Operación Verdad, 1972)
Roberto Matta
Litografía 500 x 720 mm,
Colección grafica Casa de las Américas, Cuba.



Napalm al Egoísmo
(Serie Operación Verdad, 1972)
Roberto Matta
Litografía 500 x 720 mm,
Colección grafica
Casa de las Américas, Cuba.



En Vez de Politiqueros, por fin una Política de Leros

(Serie Operación Verdad, 1972)

Roberto Matta

Litografía 500 x 720 mm,

Colección grafica Casa de las Américas, Cuba.



El Alma de los Locos no es Loca

(Serie Operación Verdad, 1972)

Roberto Matta

Litografía 500 x 720 mm,

Colección grafica

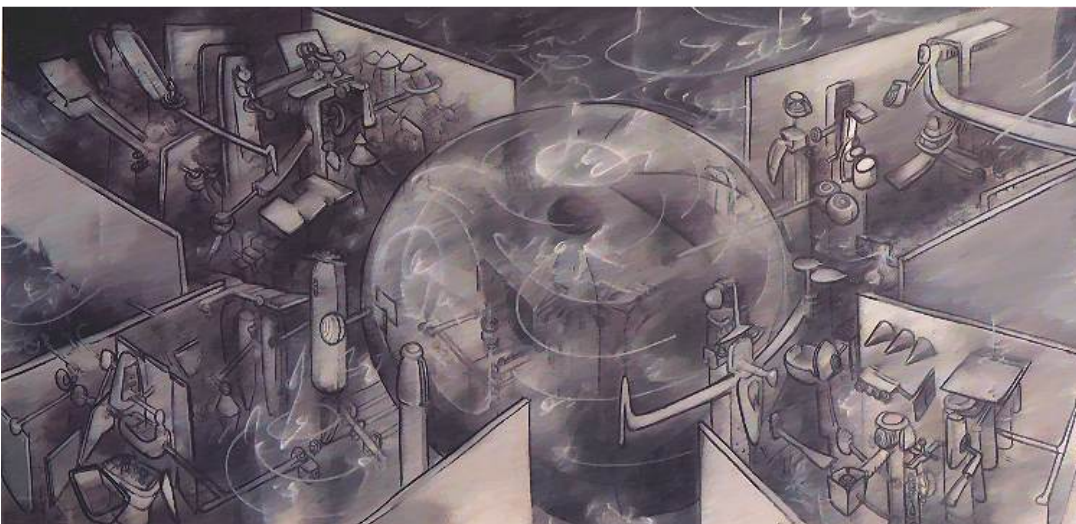
Casa de las Américas, Cuba.

115.-



Arriba, "Hagámonos la Guerrilla Interior para Parir un Hombre Nuevo", óleo sobre tela, 1970. Abajo, "Fango Original (Ojo con los Desarrolladores)", óleo sobre tela, 1970 / 72'.

Gentileza archivo personal Ernesto Gallardo Navarro.



118.- La colección gráfica perteneciente al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, avaluadas en dólares norteamericanos, referente a la obra de Roberto Matta, agrupadas en series, es la siguiente:

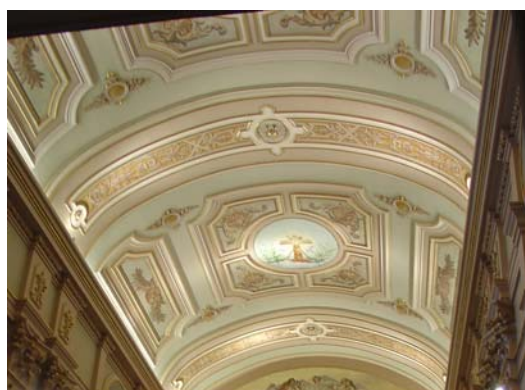
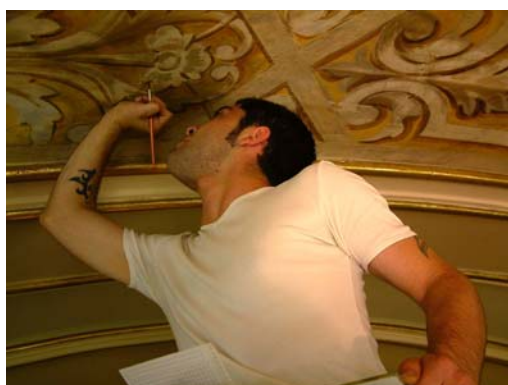
El Gran Burundún-Burundundá ha Muerto, de 1975. 7 litografías evaluadas en U\$ 2.300 cada una.
Don Qui? de 1985. 5 litografías de 77 x 83 cm. evaluadas en U\$ 2.550 cada una.
Don Quijote, de 1985. 10 serigrafías papel café, evaluadas en U\$ 1.300 cada una.
Verbo América, de 1985. 6 gravados, color aguafuerte, evaluadas en U\$ 2.800 cada uno.
Los Engullirán I, II y III, de 1975. 3 litografías de 56 x 76 cm, evaluadas en U\$ 2.800 cada una.
Puro Pueblo es tu Cielo Azulado, de 1971. Serigrafía a cinco colores, de 75 x 108,5 cm, evaluada en U\$ 800.
Chile-Matta, de 1972. Serigrafía de 76,9 x 111 cm, evaluada en U\$ 800.
Etoile des Jardins, de 1995. Carborundum en técnica mixta, de 100 x 100 cm, evaluada en U\$ 3.500.
Perser's l'invisible, de 1995. Carborundum en técnica mixta, de 100 x 100 cm, evaluada en U\$ 3.500.
L'oeuf du verbe noir, de 1995. Carborundum en técnica mixta, de 98 x 99 cm, evaluada en U\$ 3.500.
L'idia..., de 1974-77. Técnica mixta sobre papel, de 49 x 37,5 cm, evaluada en U\$ 4.000.
Tennis of one, de 1974-77. Técnica mixta sobre papel, de 37,8 x 50,4 cm, evaluada en U\$ 4.000.
L'humanité..., de 1974-77. Técnica mixta sobre papel, de 67 x 46 cm, evaluada en U\$ 4.000.

131.-



Fotocopia de dibujo de proyecto que planteaba la sustitución de las estrellas de las banderas de Chile y Cuba, por las manos extendidas de un trabajador. En la imagen se puede leer la frase: "porque la más hermosa estrella es la mano del trabajador". Colección de Felipe Edwards Castillo. Imagen presente en el texto "Matta, Mito y Realidad", de Ernesto Gallardo Navarro. Capítulo V, *Búsqueda del Estilo Matta*, pág. 50.

141.-



Restauración a los frescos y molduras de la Catedral de Santiago, realizada por el equipo de González, entre 2003 y 2004. Gentileza archivo gráfico Francisco González Lineros.

144.-



Abertura primera ventana de muestra mural ante autoridades municipales.
Abril de 2005.
Gentileza archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

148.-



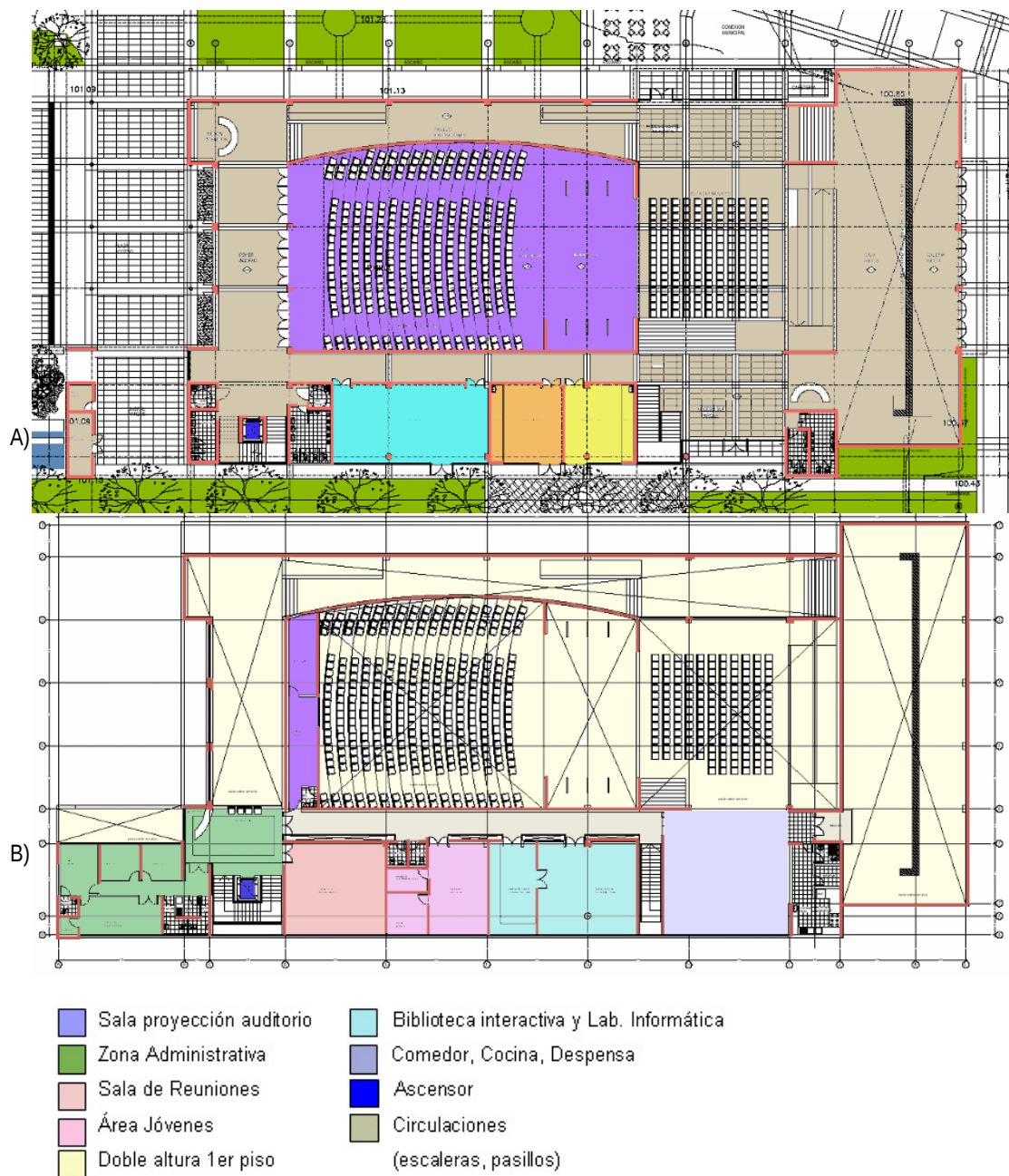
Arriba, imagen de zapata o zócalo de 1971, se aprecia una frase escrita por la BRP.
Abajo, mismo sector destruido sin posibilidad de recuperación.
Gentileza archivo gráfico BRP y Corporación Cultural La Granja.

152.-



Equipo de restauración realizando decapado, sobre la base de bisturí. Mayo de 2006.
Gentileza archivo gráfico BRP y Corporación Cultural La Granja.

156.-Planos detalle Centro Cultural Espacio Matta.



159.-



Bodega municipal, construida durante la segunda mitad de la década de 1970.
Gentileza archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

161.-



Logotipo DIGEDER, encontrado en la superficie mural. Copia documento oficial, almacenado en bodega municipal, con fecha 25 de abril de 1975. Gentileza archivo gráfico I. Municipalidad de La Granja.

173.-



Expertos analizando fotografías históricas, mientras se planea en proceso a realizar en esa zona mural. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

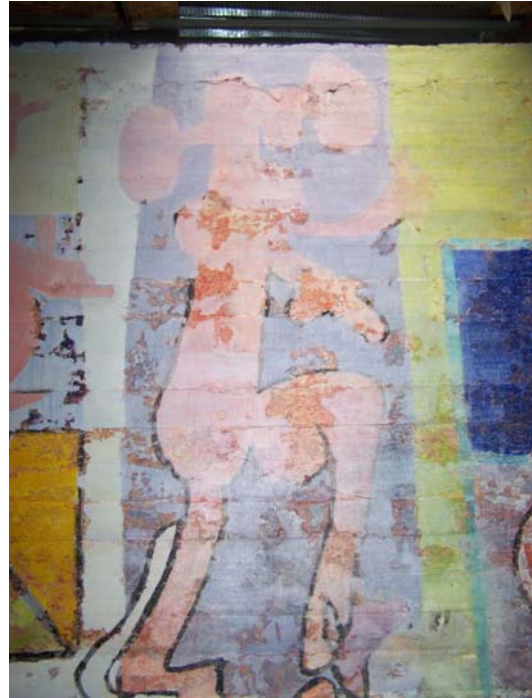
176.-



Imágenes históricas de mala calidad que aclararon muchas dudas, pero al ser usadas técnicamente, no lograron satisfacer a los expertos.

Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

180.-



“Fantasmas”, figuras reintegradas cromáticamente, dejadas inconclusas, para dar continuidad histórica a la obra restaurada.

Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

183.-



Rastros palabra “el aseo”, parte de la frase “por favor cuidar el aseo” inscrita por personal municipal durante la década de 1980, dejada por los restauradores como parte de su historia material. Gentileza, archivo gráfico Corporación Cultural La Granja.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y textos:

- Álvarez Caselli, Pedro. "HDGCH Historia del Diseño Gráfico EN Chile". Impresos La Nación S.A. 1^{ra} Edición. Santiago, 2004.
- "Biografías de Personajes y sus Obras". Edición 2004.
- Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Ministerio de educación (MINEDUC). "Materia y Alma, Conservación del Patrimonio Religioso en los Valles del Elqui y Limarí". Edición CNCR-DIBAM. Santiago, 2006.
- Castillo Espinoza, Eduardo. "Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile". Ocho Libros Editores. Santiago, 2006.
- Carrasco Pirard, Eduardo. "Matta Conversaciones". Ediciones Chile América, Santiago. 1987.
- Cardoza y Aragón, Luís. "México: Pintura de Hoy". Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires. 1^{ra} Edición 1964.
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Muesos (DIBAM), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. "VIII Seminario sobre Patrimonio Cultural Rescate, Invención y Comunidad". Edición DIBAM. Santiago, 2007.
- Frías Valenzuela, Francisco. "Historia de Chile". Editorial Nacimiento. 3^{ra} Ed. 1975.
- Gallardo Navarro, Ernesto Luís. "Matta, Mito y Realidad". Sin Editar.
- Museo Nacional de El Prado, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, España. "La Restauración del Emperador Carlos V a Caballo en Muhlberg de Tiziano". Edición junio-septiembre. Madrid, 2001.
- Sandoval Espinoza, Alejandra. "Palabras Escritas en un Muro. El caso de la Brigada Chacón". Ediciones Sur. Santiago, 2000.
- Scicolone, Giovanna C. "Restauración de la Pintura Contemporánea. De las Técnicas de Intervención Tradicionales a las Nuevas Metodologías". Traducción de Ariadna Viñas. Editorial NEREA 2002.
- Waissbluth Guillof, Verónica. "Roberto Matta. El Surrealismo Viviente". Editorial Zig-Zag. Santiago, 1993.

Otros textos:

- Casa de las Américas, Cuba. "Año Matta. La Obra de Matta en la Casa de las Américas". La Habana, 2007 (folleto).
- Valentina Kaulen Figuereroa, Bautista Martínez Echeverría, Javiera Sepúlveda Manterota. "Análisis Comprensivo de la Construcción de un Discurso Crítico de la Modernidad Chilena: Brigada Chacón". Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Diego Portales, Escuela de Periodismo. Santiago, 2003.
- Gallardo Navarro, Ernesto Luís. Informe para la Corporación Cultural de La Granja, para el Consejo de Monumentos Nacional y colaboración para el informe de tesis de Jorge Ramírez. Junio 2006.
- Informes de trabajo y avances en proceso de restauración, presentados por Francisco González Lineros al departamento de Control, de la I. Municipalidad de La Granja.
- "Proyecto de Restauración del Mural El Primer Gol del Pueblo Chileno, de Roberto Matta y los Brigadistas de la Ramona Parra en la Comuna de La Granja, 1971". Corporación Cultural La Granja. Santiago, Octubre de 2005.
- Programa F.N.D.R. Proceso Presupuestario año 2006. Proyecto: "Centro Cultural Espacio Matta". Corporación Cultural La Granja. Santiago, 2006.
- Proyecto "Centro Cultural Espacio Matta". Corporación Cultural La Granja. Santiago, 2006.

Publicaciones Periodísticas:

- Diario "*El Siglo*". Artículo: "Matta y la Ramona Parra inauguran mural en La Granja". Santiago, 29 de noviembre de 1971.
- Diario "*La Araucaria de Chile*". Santiago, fecha de publicación desconocida.
- Diario "Deportes, La Granja, San Ramón, La Pintana". Editorial: "Imagen latente bajo cinco capas de pintura". Santiago, 2 de noviembre de 2005.
- Diario "La Tercera". Suplemento Cultural: "A la sombra de Roberto Matta". Santiago, 4 de noviembre de 2006.
- Diario "La Tercera". Reportajes: "Los años combativos de Roberto Matta". Santiago, 11 de septiembre de 2005.

- Diario “La Tercera”. Suplemento Cultural: “Restauran mural de Matta, a tres años de su muerte”. Santiago, 22 de noviembre de 2005.
- “Diario 7”. Reportajes: “Mural de Matta reaparece en La Granja”. Santiago, 7 de agosto de 2005.
- Diario “El Mercurio”. Portada: “Restauración de mural oculto de Matta”. Santiago, 22 de septiembre de 2005.
- Diario “The Clinic”. Artículo: “Roberto Matta y las BRP: Un arte sin cuello ni corbata”. Santiago, septiembre de 2006.
- Revista “Pro-Arte”, N° VI. Santiago, 1948.
- Revista colectivo BRP. Artículo: “Matta pinto un mural en La Granja”. (fotocopia) Santiago, fecha desconocida.
- Revista “Chile Arte Actual (Capítulo sobre la obra de Roberto Matta)”. Valparaíso, 1988.
- Revista “Newsweek en Español” Edición Especial “El mundo en guerra”, 17 de Marzo de 1999.
- Revista “Mujer”, de Diario “La Tercera”, reportaje: “A un año de su muerte, Mitos y verdades de Roberto Matta”. Santiago, noviembre de 2003.
- “Revista Universitaria UC” N° 79. Reportaje: “Matta revisitado”. Santiago, marzo – mayo de 2003.
- Revista “El Sábado”, de Diario “El Mercurio”, reportaje: “El gol de Matta”. Santiago, noviembre de 2006.

Material de Internet:

- Sitio web: www.katarsis.rottenass.com
- Sitio Web: www.epdlp.com
- Sitio web <http://es.wikipedia.org/wiki/Dextrina>
- Sitio web <http://es.wikipedia.org/wiki/Caseína>
- Sitio web: www.mac.cl
- Sitio web http://centrocrea.cl/contenido_var.asp?idcontenido=164&id=4

Material audiovisual:

- Film documental: “*Salvador Allende*”. De Patricio Guzmán. 2004.
- Film documental: “L’ Altro 11 Settembre”. Televisión Italiana RAI. 2007.

Entrevistas y Fuentes Consultadas:

- Pedro Cabezas. Octubre de 2005.
- Daniel Fernández. Octubre de 2005.
- Francisco Ehijo. Octubre de 2005.
- Milan Ivelic. Julio de 2006.
- Ernesto Gallardo Navarro. Enero de 2006 y Junio de 2006.
- Alejandro “mono” González. Enero de 2006.
- Eduardo “mono” Carrasco. Febrero de 2006.
- Francisco González Lineros. Julio de 2006.
- Stanley Freeman. Mayo de 2007.
- Esteban Gibert. Julio de 2007.
- Claudio Arriagada Macaya. Julio de 2007.

Otras fuentes:

- Exposición: “*Mural Matta, Finalización Trabajo de Restauración*”. Equipo de restauración. Mayo de 2007.
- Seminario: “*Roberto Matta*”. Facultad de Artes U. de Chile. Octubre 2006.
- Seminario: “*Roberto Matta y al Granja: El Reencuentro*”. I. Municipalidad de La Granja. Noviembre de 2006.