

## UN AUTORRETRATO DE ENRIQUE MATTHEY

“LA FLEXIBILIDAD DEL GÉNERO (LOS HIJOS DE  
LA NUEVA CONSTITUCIÓN)” \*

RODRIGO ZÚÑIGA

Al pasearme por el zócalo del MAC, observando a paso rasante el impecable montaje de las réplicas del retrato de Felipe IV que Enrique Matthey encargó a sus estudiantes, tuve casi de inmediato una sensación un poco embarazosa y difícil de explicar. Por algún motivo que sólo en parte estaba relacionado con el imponente silencio en que los cuadros reposan, sospeché que la instalación “*La flexibilidad del género (los hijos de la nueva constitución)*” obedecía, en realidad, a razones inquietantes, portadoras de cargas muy oscuras. Quiero ser claro: sentí que esta muestra era un verdadero sahumero, un acto de reparación o resistencia simbólica, o quizá de conjuro (no sabría precisarlo), arteramente ideado para operar sobre ciertos contenidos fantasmáticos (no por nada la pintura, como ya nos advirtió Platón, es la comarca en que habitan esos espectros que llamamos imágenes).

Llevado, quizá indebidamente, por esta primera sensación, fui presa enseguida de una sensación concomitante. Llegué a pensar que Matthey, conocido no sólo por la calidad de su pintura sino también por su afición a los chistes, había sido envuelto involuntariamente en una de sus propias chanzas: una en la cual se deslizaba, impenitente, un cierto componente de angustia.

Es probable que estas primeras impresiones, algo desafortunadas por cierto, hayan sido estimuladas por un hecho puntual. Pues a diferencia de sus muestras anteriores, en esta oportunidad el artista nos ofrece una puesta en escena previamente determinada por ciertas condiciones *protocolares*. Ha elaborado unas reglas estrictas para la ejecución de

\*Texto leído con ocasión de la mesa redonda en torno a la muestra “*La flexibilidad del género (los hijos de la nueva Constitución)*”, de Enrique Matthey, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo, en el ciclo *Conversaciones en el MAC*, 22 de marzo de 2007.

las copias. Pero este *protocolo*, signo inequívoco de un acto premeditado, contiene también, mirado muy de cerca, algunos elementos que delatan su propia ansiedad supersticiosa, como ocurre, por lo demás, con cualquier *mandato de autoridad* (espero no cometer una infidencia si comento que en la minuta de trabajo, el artista, de hecho, se entretiene con la numerología: establece coincidencias entre las edades de los jóvenes, el número de hombres y mujeres participantes, el año de concepción (!) del proyecto, etc.).

¿En qué se traduce ese *protocolo*, en definitiva? Matthey ha convocado a un grupo de jóvenes pintores para ejecutar la copia de un retrato. Les ha pedido respetar ciertas “normas de conducta” durante la ejecución (las normas propias del ejercicio escolar, cuyo principal imperativo es “respetar la mano del pintor”), a sabiendas de que esa docilidad concedida no podrá aminorar las diferencias irremediables al momento de ser contrastados los resultados. El retrato no es cualquier retrato, es uno del joven monarca Felipe IV por Diego Velázquez. Los pintores no están escogidos por puro azar o por puro mérito: se trata de los delfines de Matthey. El protocolo de la ejecución, por añadidura, está lleno de trampas y señuelos, conscientes e inconscientes. Se diría incluso que en el zócalo en que se exponen las réplicas, es el *género pictórico* —por la vía del “encargo del maestro”— el que agolpa a sus fantasmas en la cripta; que es la pintura misma, por así decir, la que reproduce una escena espectral de progenituras y descendencias (padres e hijos putativos, originales y copias, contratos y lealtades, legados y autorías), como si de este modo fuera posible resistir a las voces agoreras que siguen proclamando la muerte de la pintura como género, o sea, la maldición de su prole.

Que no se equivoquen los delfines: el *protocolo* de la ejecución es la verdadera ejecución de la obra “*La flexibilidad del género*”. Tanto es así, que este protocolo quisiera ponernos a hablar al pie de la letra. Hablaríamos, entonces, de copias y originales, de repeticiones y diferencias, de la controversia entre pintura y serialidad, o de la desobediencia inconsciente de cada pintor encargado de reproducir el retrato de Felipe IV —una desobediencia que se deja ver, a partir de las cenizas magníficas de un original irremontable, entre un cuadro y otro, entre una versión y otra, por efecto de una contigüidad delatora. Y por supuesto, y tal vez más que nada, ese *protocolo* quisiera llevarnos a reflexionar sobre



el *modus operandi* por el cual el *Nombre del Artista*, agente de interdicción simbólica, ha hecho valer su poder soberano sobre los ejecutantes efectivos, obligándolos a deponer su demanda de autoría.

Y por cierto que estos asuntos conciernen, fundamentalmente, a lo que podamos decir de esta instalación. No buscaré alejarme de ellos. Pero es aquí donde prefiero volver a mis primeras impresiones —aquéllas relativas al acto de conjuro y al síntoma de angustia. Tengo mis razones: esas impresiones porfiaron tan obstinadamente, que me hicieron sospechar que el motivo del “encargo del maestro” podría encaminarse en una dirección ligeramente diferente, con el velamen volteado para jugar un poco en contra de esta cadena significativa demasiado acertada *a que nos obliga el protocolo*.

Pues, ¿hasta qué punto la autocastración del autor, el sacrificio de la mano cortada de Matthey, no implica aquí también, en una artimaña típica de pintor, velar un cuerpo —el del maestro Matthey, precisamente— *para hacerlo aparecer*?

En cierto modo, “*La flexibilidad del género*” supone una ficción compensatoria elaborada por Matthey, concerniente a su propia muerte simbólica como maestro. En esta ficción, el maestro, aún vivo, pone a velar a su propia descendencia, a sus discípulos, su cuerpo impostado de maestro difunto. *El sueño del Maestro*: regentar más allá de su propia desaparición, y seguir tomando posesión de los cuerpos de sus



delfines, que fueron disciplinados al calor de su magisterio, perpetuando la orden de remontarse al origen: “copiarás a Velázquez a mi imagen y semejanza”. Los “hijos de la nueva Constitución”, de esta manera, consienten en exhibir las “reglas del juego” que han hecho posible este emblema de la posesión efectiva de sus propios cuerpos.

Por eso, me parece que no queda más que tomar medidas precautorias ante el *protocolo* que la obra se impone a sí misma y nos impone a nosotros, los espectadores. Pues quizá sea esta otra “cámara de resistencia”<sup>1</sup> de Matthey, preparada para ostentar la marca indeleble del maestro pintor sobre sus discípulos. Ésta sería la marca soberana del “encargo”: la ejecución de un retrato como ejercicio encomendado por el maestro, para ser él mismo retratado en ausencia, como señor de esos cuerpos. Un autorretrato *ad absurdum*: el artista Matthey se retrata a sí mismo al encargar un retrato a sus favoritos.

No creo abusar de la buena fe si recalco hasta qué punto esta obra parece determinada por esa voluntad de *resistir*.

<sup>1</sup> Enrique Matthey, “Cámara para la resistencia de materiales”, Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Matta, noviembre 2002-febrero 2003.

Tal vez Matthey reproduce la escena del taller de primer año —la floración de los noveles pintores— para subrayar la fase inicial de la relación edípica de los discípulos con el maestro. Tal vez el gesto consista en *resistir*, con ello, a la autonomía de una generación, al parricidio del maestro; vale decir, a la rebelión inminente de los hijos, marcándolos con la adscripción a un pasado inmediato que acarrea los cruentos vestigios de la letra constitucional<sup>2</sup>. Quizás Matthey busca adelantarse al trauma de la separación, a la angustia de ser abandonado por sus delfines. Con todo, la astucia del artista reside también en saber resistir, cómo no, muy sabiamente, al ala sombría de esa angustia, con la advertencia ufana de que el padre muerto se reserva la última palabra.

<sup>2</sup> O sea, marcándolos con la culpa o la condena de ser hijos.

Santiago, marzo de 2007