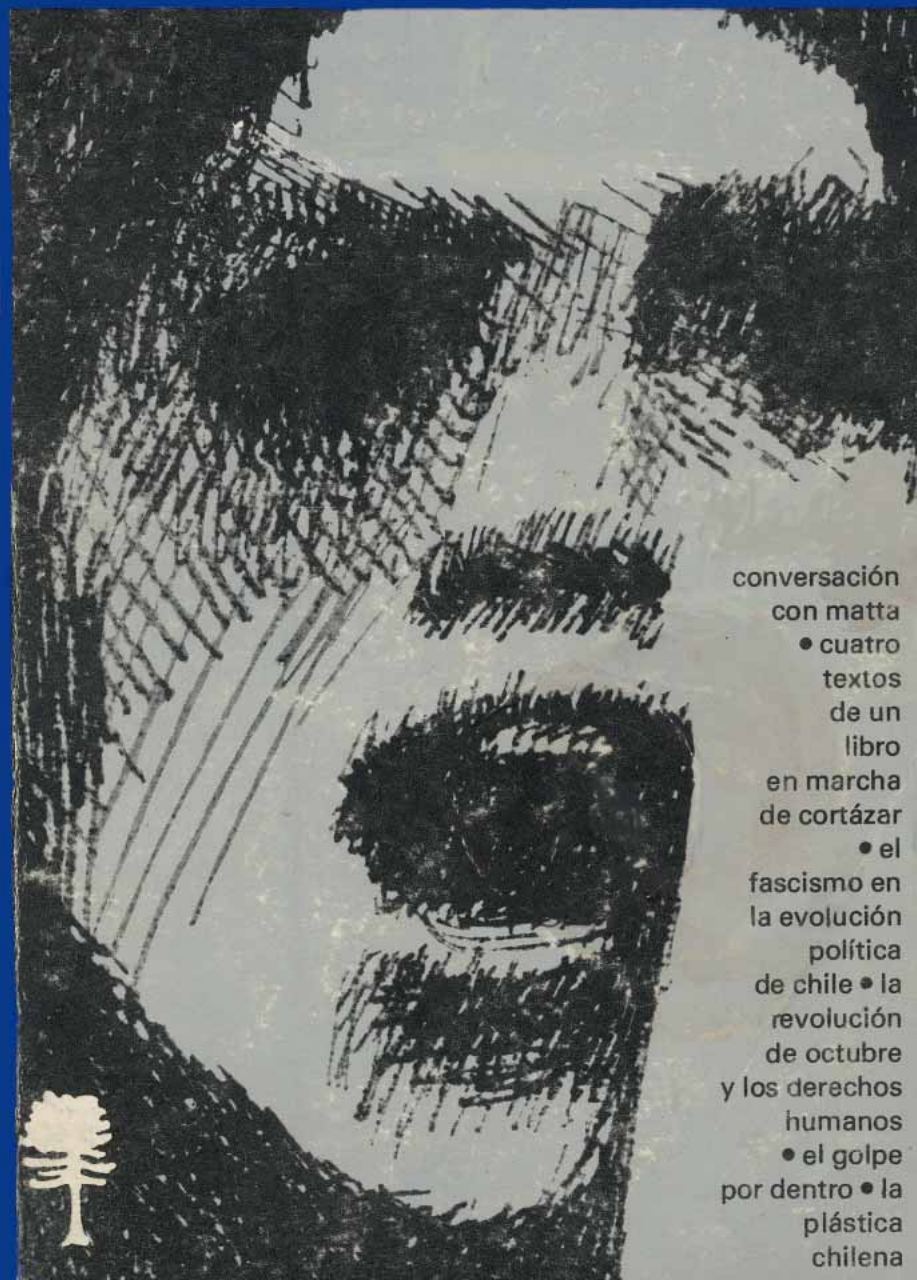


araucaria

de Chile



conversación
con matta
• cuatro
textos
de un
libro
en marcha
de cortázar
• el
fascismo en
la evolución
política
de chile • la
revolución
de octubre
y los derechos
humanos
• el golpe
por dentro • la
plástica
chilena



CONVERSACION CON MATTÁ



Todas estas preguntas de aquí son ciertas, pero están dichas como en el libro del teléfono. De manera que es como si te dieran la lista de todos tus amigos para telefonarles y tienes que empezar y no saber por cuál.

¿Cuando tú, muchacho, saliste de Chile, tenías alguna sospecha o pálpito de que en tu país natal podría instaurarse el fascismo? Si así fuera, ¿cuáles eran los síntomas o hechos que te inducían a imaginarlo?

En Chile es una especie de venganza, un movimiento de venganza, un movimiento de perros, de perros furiosos. El fascismo partía de un afán de parar reformas, de voluntad histórica, de idealismo. Era peligroso porque era idealista y no realista. Con los que aparecieron en Chile no se puede discutir de nada, porque cómo discutes tú con una víbora o con un tigre hambriento; con algo así no se puede discutir. No se sabe ni siquiera quién ha parido a estos tipos. ¡Cómo se puede amar a estos tipos! Yo creo que ni siquiera se les puede representar. Porque la base —y aquí es donde podría representar el sentimiento que yo tenía sobre el problema en Chile— es que yo nací en una especie de clase chilena que es la responsable de esto, es decir, la que ha metido en la cabeza a la historia de Chile que hay “gente” y hay “rotos”. Ahora, yo me fui de Chile para huir de esto. Porque no podía soportar vivir en una especie de privilegio desfachatado, en que las cosas eran desde el principio así. Me acuerdo que uno iba a la universidad y tenía todos los privilegios. Yo sabía que iba a tener trabajo cuando saliera de la universidad. Y había tipos que venían de la provincia que vivían en un cuarto al lado de la Estación Central y que no podían estar seguros de esto. Jamás éstos que se decían “la gente” les habrían dado trabajo a estos tipos, porque la situación era la casta. Hacían bailes donde no los invita-

ban, y yo —invitado a estos bailes— veía que estos tipos iban a la universidad pero no los invitaban jamás.

¿Cómo te diste cuenta de eso, cómo tomaste conciencia de eso?

Me di cuenta de esto en la universidad. Empezó a darme vergüenza al principio, por la farsantería normal de un tipo de 17 años. Yo estaba invitado, y entonces me di cuenta de que a estos tipos no los invitaban no porque no fueran bonitos como yo. No los invitaban porque desde el punto de vista de ellos eran inferiores. Entonces se me empezó a convertir esto en una especie de vergüenza, de culpabilidad, una variedad de cosas así, hasta que se puso la cosa insostenible.

Es ésta una especie de, ¿cómo te podría decir?, enfermedad de imbéciles, de presunción de idiotas, de ignorancia en la sangre, una especie de abolengo de ignorancia y de estupidez. Ahora esto, sin duda, es origen de lo que está pasando en Chile. Cuando yo iba a Chile, me daba cuenta de estas cosas porque yo estaba a caballo sobre las dos cosas. Tenía a mi hermano que vivía en Chile y me tocaba ver a esta gente. Y yo me daba cuenta, increíblemente por cierto, de que estos tipos tenían más conciencia de clase que el pueblo. Y es ahí donde viene la cuestión que se puede llamar fascismo. Porque la iniciativa de clase en este sentido la tomó esta gente, la iniciativa de acción. En ellos esta conciencia de clase, de la que yo hablaba siempre, es muy fuerte. Recuerdo que hablábamos con Pablo de eso, de cómo estos tipos saben todos los trucos y cómo ahí no se estaba haciendo nada contra estas cosas. De manera que yo algo había oído en este sentido.

Quisiéramos saber más sobre tu afirmación de que ya no trabajan con hornos crematorios sino con computadoras. Nos interesa una nueva reflexión tuya en torno a este problema.

Sí, computadoras, dividiendo la palabra en dos. Porque, es decir, la CIA, la organización imperial. Hablemos así, en una forma pictórica, no pintando un cuadro, usando esa capacidad que no creo que exista. Esa capacidad de pintar cuadros es una tontería. Lo que es interesante es el *verbo ver*. Se trata de ver. De ver claro y ver allí donde las cosas están más o menos escondidas, donde las cosas están tapadas o disfrazadas o enmascaradas.



A mí me parece que esta cuestión del imperio hoy hay que verla como se veía el imperio romano. Es decir, hay un imperio en Roma, con un emperador, con un sistema de cónsules, de legiones, de centuriones, y ese sistema, que era, por decirlo así, a caballo en la época del imperio romano, pero que tenía a todo el mundo de rodillas, el imperio de hoy está en Washington. Los centuriones los encuentras y los puedes describir perfectamente desde el punto de vista del verbo ver. Ahora, ¿quién hace el trabajo de aplastar a las diferentes provincias del imperio? No, ya no se hace a caballo o con escritos en piedras o en pergaminos; se hace electrónicamente, es decir, la maquinita sola te dice que hay que matar a treinta mil chilenos para que esto funcione. Ahora, ¿quiénes son los chilenos que se matan? Eso también te lo dice la maquinita, por ciertos órdenes y por ciertas cosas. Estos tipos, es por eso que digo que son los vendidos a una máquina, porque ni siquiera hay ahí una ideología, ni siquiera hay idealismo. Antes se hacían procesiones de la Protectora del Ejército, es decir, no han descubierto cosas tan buenas como la Virgen del Carmen de los vascos para el ejército. Se ve que no hay idealismo. Hay sólo aprovechamiento rápido, como las inversiones rápidas que se hacen hoy desde las multinacionales. Si los intereses que sacan en siete u ocho años les son suficientes, el negocio vale la pena. Trabajan en ese sentido con computadoras. En el sentido de que no hay casi contacto humano, no se sabe quién hace estas cosas. Ya los hornos crematorios eran relativamente abstractos, así, en vano. Pero se las habían arreglado para que se vieran cadáveres y para que se terminara por saber. Aquí la cosa es completamente tapada, es mentira entera. No hay ni siquiera banderas, desfiles, canciones heroicas y cosas por el estilo, no hay nada. Todo pasa en la vergüenza, todo sucede en la abominación.

Hacen desaparecer a los prisioneros.

Si. Es no sólo el anticiudadano. En la antidignidad y la antiindividualidad.

En esta voluntad de querer ser marxista hay una energía cultural que se opone a toda esta mentira, a toda esta especie de abuso, de calumnia y de fango. Es la voluntad de decir la verdad. Quieren estos tipos transformar al pueblo en pueblacho, transformar al pueblo en miedosos. Yo te había hecho una pequeña frase. Te la veo: "¡Qué vaca los ha parido! ¡Quiénes son los que pueden amarlos! ¡Cómo se puede chancletear una amistad con ellos! ¡Qué estropeado pueblacho los puede aplaudir!". Eso es lo que te estaba diciendo. Es decir que una de las cosas más criminales es "pretender transformar al pueblo en vulgo, en plebe pueblacha. Su objetivo es abrumar de estupidez al vulgo". Es decir, ya ves que es vulgo de lo que aquellos hablan. Sí, entre ellos hablan de vulgo, no hablan de pueblo. Aquí está la diferencia con quien quiere cambiar las cosas en nombre de la fraternidad, de la dignidad, de la verdad. "Anhelen inclinarlo a una credulidad insensata para transformar al pueblo en una plebe bestia. Estos son los rebuznos militares." Es decir, ahí está la cosa: hay una degradación de la dignidad del pueblo y un desprecio. "Quieren ser obedecidos por obedecedores descerebrados. Quieren enseñar al pueblo lo contrario de la sensatez de los derechos humanos. ¡Quién los habrá parido! Tratan de forjar una credulidad bajo el yugo, bajo el yugo albañiles, soldados, zapateros, carpinteros, músicos, oficiales, funcionarios, mineros, etc.", en este sentido, para que se parezca a los dibujos del lenguaje. Pero, por ejemplo, ellos pueden decir que la gente que se opone a ellos está cargoseando, porque ni siquiera toman en serio la cosa. Yo

digo no. "No estamos cargoseando. Somos una espina ensartada en el guargüero." Y esta espina ensartada en el guargüero es lo que tiene que ser por el momento. Tiene que ser. No pueden seguir destruyendo la dignidad. No pueden seguir —porque tienen las manos libres, pueden hacer lo que quieran— abusando. Entonces, "que escape este grito y que retumbe en la noche que nos cubre. Se vive en un sueño tan pesado como la tierra sobre el muerto. Se les reconocerá por su fetidez. ¡Qué miedo de vaca los ha parido! Así el pueblo machucado debe cambalachear mendrugos contra libertad y dignidad. Pero de todo esto el pueblo no saldrá perdiendo, porque ha aprendido a conocer y a reconocer las babosas, los gusanos, las púas, y ha visto la sangre gotear de los árboles".

Nos ha impresionado tu respuesta, aparecida en el diario mexicano "Excelsior", al artículo publicado por "El Mercurio" el 29 de mayo, bajo el título: ¿Un Nuevo Matta?, donde después de describirlo como "el extraordinario caso de un pintor chileno cuya obra se extiende por todo el mundo", concluye que "cuarenta años de pesadillas azules-verdosas es demasiado. La tierra y el hombre terrícola ganarán el pleito. Hasta es posible que Matta decida regresar a Chile". Tu contestación es un bofetón en la cara: "Lo primero que hay que decir es que los espantapájaros que gobiernan Chile me desnacionalizaron el 15 de septiembre de 1975 y anularon mi pasaporte. Cuba y Francia me han acogido con pasaporte y naturalización." ¿Cuál es la razón o sinrazón de este artículo de "El Mercurio"? ¿Un hipócrita intento de dárselas de "artistas"? ¿De barnizar la cara de la Junta? ¿Dar a entender que tu rebeldía y tu carácter revolucionario ceden ante el peso del sentimiento familiar?

Bueno, eso es típico del método. No analizan, como haría uno que quiere ver. No es cierto que uno saca fácilmente un hombre nuevo de uno mismo. El ser humano hasta su muerte es una metereología. Está siempre cambiando el tiempo. A veces hay sol, a veces lluvia, nieve, en fin, no es que tú cambies de un día para otro como te cambias de pantalón. Pero lo que corresponde a lo que se podría llamar el análisis de quien quiere ser marxista, de quien quiere ser revolucionario y justo, es decir qué ha pasado para que esto cambie. Lo que ha pasado son ellos. Son ellos los perros. ¡De dónde salen estos perros! Pero, en fin, en vez de analizar en una forma que da luz, ellos analizan en una forma que produce oscuridad. A mí no me importa que la gente de providencia en Santiago o de las providencias de las distintas ciudades chilenas o de las providencias del mundo crean que en realidad yo me puedo ir a vivir con ellos a Zapallar de nuevo. Eso no me importa. Mejor, porque creo que esto los embrolla a ellos. Lo que sí me importa es que los amigos que tengo ahí crean que yo ya no me acuerdo de ellos, que yo ya no hago nada por ellos, que yo los he abandonado. Eso sí que me importa. No se pueden dejar pasar en silencio estas cosas y dejarlos hacer lo que quieran, porque yo tengo amigos que no puedo ni siquiera por un segundo soportar la idea que se imaginen que están abandonados. Es precisamente porque son tan imbéciles estos hijos de mala vaca —porque también puede haber vacas buenas, ¿me entiendes?— que no se les puede permitir todo lo que quieran.

¿Cuál sería la función del artista en una cultura nueva?

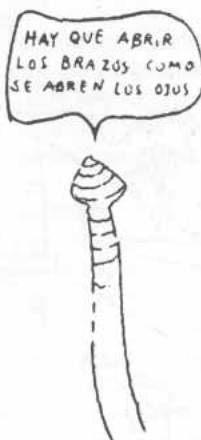
Ahora, la función del artista en una cultura nueva, en una cultura revolucionaria sería la de destapar y de abrir. No se trata necesariamente de pintar, por-



que, por ejemplo, la cosa interesante de Marx, aparte de que haya movimientos ideológicos y grupos políticos, lo importante es que Marx dice que se puede ver la historia, y que la historia es una materia como las otras materias y que tiene sus contradicciones y que se puede ver, en vez de seguirla como un tren. Freud dice la misma cosa: que se puede ver funcionar la psicología de una persona. Luego el verbo ver es mucho más importante, a mi juicio, que pintar lo que se ve. Ese es un segundo acto, digamos, el pintar. Y se confunde. Como el interés de la gente que quiere tontos y que quiere salarios bajos es tener muchos tontos y crear muchos tontos, pone el acento sobre el pintar y no sobre el ver. Pero nosotros deberíamos poner el acento más bien sobre el ver que en el pintar. Pintar viene después. Se puede pintar muy bien, pero se puede hacer solamente una nota que sirve para ver. Después ese deleite de pintar puede venir más tarde, pero es menos importante.

Una pregunta directa: ¿Cómo ves tu participación política?

Yo no soy político. No soy político. Digo lo que me pasa por la cabeza. No soy táctico y no puedo serlo. Puedo ser útil en la estrategia. Soy inútil políticamente. Completamente inútil. Puede ser que un táctico decida que yo —o un artista, no me pongo sólo en esta situación— tácticamente puede servir en un cierto momento, pero yo no lo sé hacer. Ahora, si tú llamas política a la verdad —estamos hablando de política en el sentido táctico—, por supuesto que yo estoy de parte de la verdad y estoy contra toda la gente que miente. Yo entiendo que se pueda mentir tácticamente. Estratégicamente es tontería mentir, porque te caen las piedras sobre la cabeza a ti mismo. E ideológicamente mentir es imbecilidad y ceguera total. Pero en el sentido práctico, táctico, no soy político. En el sentido estratégico e ideológico, digamos que lo revolucionario es la salud, que quien no es revolucionario se queda atrás de lo que está verdaderamente pasando en la especie, en la historia. De manera que el reaccionario es insalubre, un tipo a quien le circula mal la sangre, un tipo que está fuera de lo que está verdaderamente pasando. Todas esas palabras por coincidencia se parecen, porque se dice reaccionario en el sentido de que es una persona que está dificultando la transformación. Para compararlo con un feto, es revolucionario si quiere nacer. Si principia a hacer cosas para quedarse ahí once meses, por-



que es más cómodo quedarse dentro de la mamá que salir, principia a enfermarse y cuando tiene doce meses sale muerto. De manera que la revolución en algún sentido se parece a la necesidad de nacer. Hay que hacer todo lo posible para poder nacer y en el menor tiempo posible, dentro de la salud, y no atrasar las cosas y usarlas mal. Lo revolucionario es dar vida —aunque ahora la palabra revolucionario se usa en todo: las polleras son revolucionarias, la música de jazz es revolucionaria, en fin, ¿ves tú?, entramos en esta cuestión del verbo ver.

En toda esta lucha por la dignidad, por la verdad, los hombres se mueven políticamente, desarrollan una política. Ahora, respecto de Chile, respecto de este tipo de gente... ¿cómo es tu participación, con esta conciencia, con estos criterios, como artista?

Yo he hecho dos o tres cosas que creo que han jodido un poco a estas vacas. Bologna, dos días después, el 13 de septiembre, organizó una exposición que se llamó "Por Chile con Matta". Zangheri me llamó por teléfono. Estaba en Bolzano. Después hemos hecho unas exposiciones con el Museo, con Echevarría, en México, que viajó por Venezuela, por Colombia, en fin, son sólo los periodistas del "Mercurio" los que no saben que...

Sí lo saben...

Es una cosa evidente. Pero, primera cosa, inmediatamente hice un texto, que fue mi telegrama a Zangheri a Bologna el 13 de septiembre de 1973, que dice así: "La vergüenza militar después de Auschwitz. Allende no ha muerto inútilmente. Sepan sus asesinos que las razones del oprimido son religión. No sirven cortejar a los violentos, sino defender a los oprimidos. Esta lucha es la sola que da dignidad a la vida. Si no, terminamos en un mundo, en una sociedad donde no hay más sitio para la razón, para la inteligencia colectiva, en una tierra de asesinos. Si es verdadero que después de Auschwitz la Inteligencia huele a inmundicia, la CIA, la Central de Inteligencia de los Estados Unidos, huele a residuo atómico, que quiere inclinar físicamente, moralmente, intelectualmente y sistemáticamente a todos los pueblos que imperializa. Si hay una ciencia ecológica, deberá edificarse una conciencia antiimperialista para terminar a tiempo

con esta inclinación. El golpe del 11 de septiembre en Chile es una prueba de que a los trabajadores no se les concederá jamás el gobernarse. Los trabajadores tendrán que arrancar el poder a este neronismo de la CIA, a estos hemisemi-demi-cristianos que se devoran hasta el hueso los leones del pueblo. La CIA, nueva Inquisición, sabe que es más lucrativo corromper a los que legalmente llevan las armas que a los que legalmente explotan el capital. Si los militares eran en Chile la garantía de la Constitución burguesa, la traición de los militares corrompidos por esta Inquisición ha confirmado que la dignidad militar se puede perder a los ojos de su pueblo. Sin conciencia civil, un militar puede ser criminal de guerra. Si un pueblo no puede confiar en quien lo defiende, estamos en pleno genocidio físico, político y moral. Yo soy sólo un hombre que testimonia morfológicamente lo que ve. Lo que debemos aprender a ver en la tragedia chilena son las transformaciones dentro de un sistema social, cómo las corrientes opresoras corroen la estructura emancipada que se estaba organizando en el proceso revolucionario. (Es decir, la primera lección es darse cuenta de que se estaba formando un proceso revolucionario y esto estaba corrompiendo este proceso... Lo que hay que salvar es la salud de este proceso que se estaba formando, porque estos tipos lo están envenenando.) Militar, vigila a tus traidores. El CIARismo imperialista encontrará su guillotina y fatalmente perderá la cabeza." Esto te da una idea, más o menos, de cuál fue mi reacción el 13 de septiembre de 1973. Pero a todo esto yo no sé actuar. Yo no sé... no soy político.

No eres político pero... dos días después...

Yo hablé de genocidio y de la CIA inmediatamente. Había mucha gente que todavía no creía en la CIA... Inmediatamente hablé de la CIA, hablé del Imperio USAromano y además, como conozco también a ese barrio alto chileno, conozco la imbecilidad, la imbecilidad fétida de esta gente.

Pasemos a Angola. Tu la ayudaste en su lucha por la independencia...

No. Todas son cosas muy exageradas. Yo no ayudé en nada. Es decir, se ayuda en el sentido de que como casi nadie hace nada en estas cosas y uno hace, parece que se hiciera algo. Me invitaron a Zambia, Kaúnda, y conocí a Neto en Zambia. Neto me invitó a Angola, es decir, a la frontera. Esto era en el setenta. Ahí estaban todas las compañeras, hijos y familias de guerrilleros. Era una pequeña capital de refugiados, digamos. Entonces con ellos hicimos unos cuadros de tierra, como lo habíamos hecho en Cuba. Y después así, un poco entre chiste y no chiste, les regalé un camión de guerra. Yo no tenía idea de cuánto costaba un camión de guerra. Me imaginaba que costaba como un camión. Y cuando volví a Italia y me fui a comprar un camión de guerra, costaba ocho millones de liras. Pero en todo caso ellos tuvieron su camión de guerra. Hay una cantidad de chistes alrededor de este camión de guerra, que se los ha regalado un pintor...

¿Ves tú en el Africa negra un modo de concebir y recrear el mundo que enriquece con un ojo distinto la visión del pintor?

Aparte de esas crónicas anecdóticas, a mí lo que me interesa es... Esto es cierto. Nadie lo puede creer porque ya pasó a la historia de otra manera. En 1963, hablando con Dorticós, le dije que había que hacer una exposición de arte africano en Cuba. Porque había en Cuba un problema *latinoaficano*. Y la

palabra *latinoafriano*, es cierto, la decía en 1962. Es la idea de que hay latinoafrianos y que el cubano en su mayoría es un latinoafriano. Se ha hecho para que se conozca —y se conoce— la parte latina, pero no se conoce la parte africana. Hablamos. Dorticós se interesó. Pasaron diez años. Ahora se está haciendo en Cuba. Tú sabes que yo tengo una cantidad de objetos de arte primitivo. Les he regalado yo mismo quince objetos. A Carlos Rafael, para empezar, le mandé un objeto para su escritorio en La Habana hace como dos años. Y ahora que Lisandro Otero se ocupa de las relaciones con el exterior, pueda ser que esto avance. Todo toma tiempo como las semillas. Sobre todo con la actuación en Angola esto cobró realidad. Lo que a mí me interesa mucho del Africa es que el Africa es la historia de la humanidad, la historia de la especie, en un solo continente. Porque tú te encuentras con tipos que están a cuarenta mil años del “homo electronicus” y te encuentras con el “homo electronicus” también. También te topas con las dificultades más salvajes, las locuras más grandes. Te encuentras con los dictadores sudamericanos al mismo tiempo que con tipos que en un periodo de cuatro o cinco años se transforman, como en el caso de Nasser. En verdad, las cosas más raras suceden en Africa. Y hay estos latinoafrianos. Ellos y nosotros más o menos nos podemos comprender. Yo soy muy amigo de los argelinos. Fui muy amigo de los argelinos durante toda la guerra de la independencia. Además me interesa mucho Machel, Mozambique, me interesa Tanzania. Es decir, me interesa el Africa. Se podría decir que si el mundo termina en fierro y vidrio quemado, como puede ser Nueva York en caso de una guerra final, la vida recomienza en Africa. O sea, Africa tiene que ver con el *verbo ver* sobre la Tierra. Es decir, es la Tierra Africa. El resto son cosas más o menos hechas por el hombre. Europa, por ejemplo, Francia, Alemania, son quintas avenidas, así, son cosas todas hechas a mano, no hay ni siquiera mierda en las calles, en fin. Yo había propuesto que se formara una brigada de exilados chilenos, médicos, etc., para ir a Angola. Y a esto se contestó con mucho interés, y se habló de esto. Pero es difícil irse a trabajar en Angola. Mozambique es menos ingrato como clima. ¿Sabes? Mozambique es muy indio, o sea no indio, es otra cosa. Tanzania es otra cosa que Angola.

Siempre me ha fascinado esta noción del cubano como latinoafriano. Y no sólo el cubano porque en Venezuela, en el Caribe en general y también en las colonias francesas, como la Martinica, y también en el Brasil hay esta cuestión de una enorme penetración africana en América Latina, que están destinados un día a jugar un papel importante en la cuestión de Africa. Porque, por ejemplo, en Brasil, ¿cuántos habrá? Habrá por lo menos veinte, treinta millones de africanos. En Cuba hay por lo menos tres millones. En Venezuela, en el resto del Caribe, en Colombia existen. Y hablando así con Neto en el setenta, se interesó mucho en la manera como yo me interesaba. Y esto es para mí el surrealismo. Porque el surrealismo para mí no es hacer cosas pesadas, fantásticas. Es ver de otra manera. Me interesa la partícula *sur* de surrealismo. Yo las primeras veces jugaba con ella, daba vuelta a esta palabra, y decía: “Yo soy un realista del Sur.” Porque la partícula para mí no es *sur*. Es *sur*, como en francés sobrevivir se dice *survivre*. Es lo que queda, lo que llega más allá de la vida, es decir, sobrevivir. No se trata sólo de vivir vegetando sino que se trata de sobrevivir. Entonces la partícula *sur* de *surréalisme* —la palabra es francesa— yo la interpreto como sobrevivir, *sobrerrealizar*, realizar más allá de una realización. Pero ese más allá en un sentido perfectamente real, no en el sentido ideal. En-

tonces mis relaciones con el surrealismo siempre han sido... Yo me interesaba hasta por las ciencias, y a ellos les parecía esto demasiado práctico... A algunos de ellos, ¿no? Por ejemplo, adivinar. ¡Pero yo soy un adivino! No tiene nada raro ser adivino. Adivinar es solamente *ver*. No tiene nada de misterioso, es decir, yo he pasado por la experiencia. Es adivino quien *ve* el desarrollo de una situación o de un fenómeno natural, que lo conoce. Puede predecir qué va a pasar en ese sentido. Ahora, esto es evidente en las ciencias. Hay una cantidad de cosas que ya no son adivinanzas, porque son evidentes. Por ejemplo, que el agua cae, o que cuando el sol sale hace calor. Pero quien está en el período anterior... —imagínate hace cuarenta mil años—, un tipo que ha observado que cuando sale el sol hace calor y que cuando están todos ahí dice: “¡Van a tener calor!”, porque el sol va a salir. Entonces el resto de los tipos dice: “¡Ah, es adivino!”. El adivinar es el mismo fenómeno, el mismo tipo de cosa. Es ver un problema económico o social; por ejemplo, Lenin era adivino... Y nosotros no fuimos adivinos...



Tus comienzos en la pintura...

Es que yo no soy pintor.

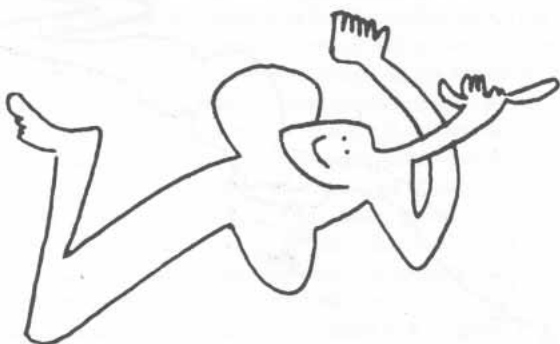
Las etapas que has pasado, tus comienzos en Europa, cómo...

Déjale eso al “Mercurio” mejor.

La otra vez nos enseñaste que antes de aprender a pintar habías aprendido otras cosas.

Sí. Hay una gran revolución por hacer sobre qué cosa se llama arte. Porque en el arte la burguesía a los que ven bien más o menos los ha castrado y transformado en objeto para gozar. Entonces la mayor parte de los artistas son aduladores en un sentido burgués, en un sentido incluso monárquico. Bajo la monarquía, bajo la burguesía, el artista ha sido un adulator, un encantador, un buen cocinero, etc. Esto es lo que en general se llama artista, un tipo que llega a una gran maravilla de calidad técnica, y la parte *adivino* justamente, la parte del *verbo ver*, es poco celebrada en los museos. En los museos tú te encuentras con que esos cuadros más raros, que ven cosas más escondidas, son menos celebrados. Y eso es un poco lo que ha pasado, apunta a los orígenes de lo que tú me preguntabas sobre la genealogía del surrealismo. Es decir que uno viene de estos tipos poco celebrados. Viene de estos tipos poco celebrados porque uno

viene de las cosas que hay que mostrar y que la burguesía quiere esconder. Entonces la calidad —por eso te digo que hay que hacer una especie de revolución en los términos— cambia en nuestro caso. Nosotros no queremos tanto ver cosas ferozmente bien terminadas. Nosotros más bien queremos ver cosas que nos revelan realidad. En este sentido, es para mí *artista* quien revela realidad más bien que quien te hace piruetas con la calidad. Si se quiere entender así la cosa, yo te tengo que contestar de otra manera. Por ejemplo, yo digo una palabra que nadie ha usado pero que la propongo desde hace mucho tiempo, que es *reorganización*. Porque me parece que *reorganización* es una palabra estática. Porque tú combinas cosas o reorganizas cosas que casi se dice que están organizadas y que tú las reorganizas, nada más, pero entonces, como las reorganizas, es como lavar con agua sucia. Ahora, si tú dices *reorganizar* es decir que tú metes en un sistema cosas que animas de cero, es decir, que se ponen a vivir. A mí la palabra *reorganización* me interesó mucho desde el principio. Y la cosa que me interesó desde el principio fue el principio de identidad. Es decir,



la gente llama las cosas, identifica las cosas, a una cierta velocidad, y también las lava con agua sucia. Lo que me interesaba a mí era *reorganizar el principio de identidad*, es decir, en otras palabras, transformar las comparaciones. Cuando uno reconoce y compara, lo puede hacer a una cierta velocidad, en una forma lenta y a veces puramente aprendida, repetitiva. O tú puedes comparar a una gran velocidad con cosas desconocidas. Tú creerás que estamos hablando de lógica. Pero en realidad, para mí, estamos hablando de poesía. Porque la poesía es válida en cuanto *reorganiza* el principio de comparaciones. Porque entonces tú principias a comparar cosas con cosas que no se te había ocurrido comparar, y entonces tu imaginación empieza a alargar el campo de experiencias y a ver con esa velocidad de la comparación, que es más grande que la velocidad de la observación. Para mí, entonces, es muy importante esto del *verbo ver*, como un verbo que “detectiva”, es decir, que descubre realidad. Y mientras más profundizas en la realidad más te proteges contra el idealismo, es decir, contra las mentiras, contra las cosas que te adulan o te hacen creer que todo va bien. Porque tú en una situación puedes ver con verbos usados, tan usados que ya no ves. Entonces las comparaciones que haces son identificaciones feudales. Ves las cosas así: ves algo así como una torre con una muralla alrededor en medio del campo, con los campesinos, y tú haces identificaciones feudales, es decir, frenadas, paradas, estáticas. Entonces esto

de *hacer ver* es la mejor función del artista. Hacer ver. Porque la gente no ve; mira. Y entre mirar y ver hay gran diferencia. Si tú principias verdaderamente a hacer ver, principias verdaderamente a ver la permeabilidad o impermeabilidad en un sistema de intercambios, en un sistema de relaciones. Y al mismo tiempo puedes ver la cantidad de realidad que las cosas tienen. Porque unas cosas pierden realidad y otras ganan realidad. Y tú tienes cosas que pueden perder realidad dentro de algunas horas. Y otras que tienen una realidad que se recarga. Toda esta especie de sistema de identificación y de comparación es para mí lo que hace que un artista sea válido o no. Porque estamos en un laberinto, somos un laberinto, y las relaciones e intercambios pueden ser vistos como cosa móvil, como cosa inmóvil y como cosa orgánica. Y si es orgánica se transforma y tú no le reconoces forma, porque si tú ves, por ejemplo, un poco de chuño y lo miras de nuevo dentro de una madre en un mes, no se parece en nada al chuño, y si lo miras nueve meses después no se parece en nada a lo que era un mes antes. Entonces es la misma realidad, con la diferencia de que esta realidad está a tal punto cambiando de forma que tú pierdes el hilo de su realidad, y entonces tú tienes que hacer unos cambios de tu verbo *ver* a tal punto que casi ya no ves con el ojo sino que ya ves con la inteligencia. Los ciegos. Los ciegos ven con la inteligencia, ven con la mente, y es cierto que ven. Entonces el artista cambia completamente el juego. Entonces sí que sería interesante el artista. Digamos, puede serlo de un modo popular. Porque al principio de la monarquía, a fines del feudalismo y para la Iglesia en el imperialismo cristiano, vaticánico, lo que querían ver, y era popular, era cómo era San Antonio, o cómo era la Virgen María, es decir, querían ver, tal como ahora mira la gente estas revistas para saber cómo es Brigitte Bardot en la cama o en el bidet o en la playa. Entonces se trataba de ver a San Jerónimo quemándose.

Tú has dicho que la función principal del artista es hacer ver. Ahora te va saltando: hacer ver qué cosa, hacer ver para qué.

Yo creo que se podría desarrollar esto, puesto que la perspectiva se desarrolló con el tiempo. Tomó cuatrocientos años para desarrollarse, ¿no? Y se llegó a tener espacio, naturalmente un espacio estático. Pero una referencia espacial que permite, por ejemplo, establecer distancias jerárquicas, es decir, gente más lejos, gente más cerca, del yo o del rey o del espectador. Yo he hecho muchos de estos cuadros, digamos esquemas, donde divido la cosa en seis, como si fuera un cubo abierto. Entonces hay arriba, delante, abajo, derecha, izquierda y atrás, y represento una situación. Por ejemplo, el caso que a mí me interesa es sobre todo la cuestión mental, cómo funciona el pensamiento, toda una serie de cosas, en fin, entonces es eso lo que la gente llama los cuadros abstractos. En general para mí son subjetivos. No son abstractos en absoluto; son sujetos a ser humano. Yo digo el ser, el sujeto, es sujeto a ser humano. Tiene que ser humano. Y para ser humano tiene que desarrollar una cantidad de cualidades que son todavía inconcebibles. Si tú principias a representar, de hecho, así como en chiste, un juego de fútbol, por ejemplo: entonces abajo se ven sólo impresiones de la planta de los pies; a la derecha tienes uno, por delante tienes otro, por la izquierda tienes otro y por arriba ¡paf! pasas la pelota de tanto en tanto ¿no? Entonces comienzas a ver por todos lados a la vez. Ya no ves como se ve ahora. Ahora todo lo que se llama ver, tú lo ves enfrente, como en el teatro: las cosas te llegan de ahí. Y las grandes dificultades son que la gente, cuando se en-

cuentra en una situación de lucha de intereses por defender, desgraciadamente tiene una lógica y una mentalidad frontal. Todos tenemos mentalidad frontal. La izquierda y la derecha son concebidas como las batallas de Napoleón. Y eso no es cierto: el enemigo te puede venir de adentro, y puede suceder que no se te ocurra lo que se te tenía que ocurrir. El enemigo está ahí (y puede morir de fiebre) y tú no le ganas la batalla porque no se te ocurre lo que hay que hacer.

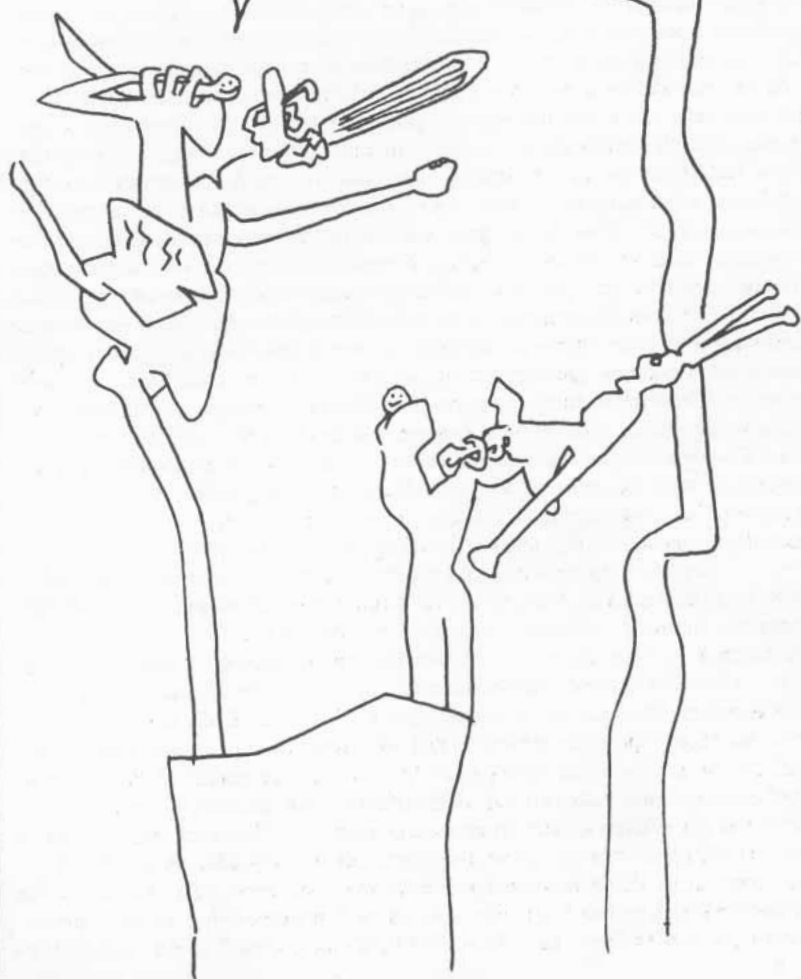
De manera que es posible representarse o proponerse representar la realidad. Entonces la pintura podría ser popular de nuevo. Pero como la pintura hace conferencias sobre la pintura, no le interesa a nadie. Porque la mayor parte de los cuadros, incluso los de Picasso, son conferencias sobre la estética, son conferencias sobre el humor, con cierto humor, con mucho humor, porque si no, no va nadie a las conferencias sobre la pintura. Entonces los únicos pintores que más o menos funcionan son los que te entregan conferencias sobre la composición del cuadro, la organización de los colores, el humor de la deformación o la transformación del sujeto del cuadro. Cosas de este tipo. Y juegas con esas cosas y das una conferencia con todo lo que tú sabes. Entonces la gente se divierte porque es un Picasso divertido, como se ríe de Velázquez, por ejemplo. Pero esas son cosas de especialistas. No son cosas populares. No son cosas que verdaderamente te ayuden. Ayudan a los profesores de historia del arte. Pero no es revelador como fue ver a San Jerónimo en el fuego para la gente que no leía nada. Si tú dices que habría que ver por todas las direcciones posibles, eso ya puede interesarle a mucha gente. Es cierto que tienen problemas con la suegra, con el amigo del vecino, con el carnicero, con el patrón, etc., pero ver todas esas cosas representadas de cierta manera como en un mapa, todo eso les sirve. Así es como el verbo ver podría transformar el juego de la representación, el juego de las comparaciones.

Hace cuarenta años, en Chile, de vuelta de París, el poeta Vicente Huidobro nos hablaba de Bretón, Aragón, Eluard, Soupault, Benjamín Peret, de Tristán Tzara y de Hans Arp, de Picabia; invocaba los nombres tutelares de Lautréamont y de Apollinaire. Nunca pretendió ser surrealista y se empeñaba en sostener que había fundado su propia escuela, el Creacionismo. ¿Tú lo conociste? ¿Qué idea tienes de Huidobro? ¿Dónde lo ubicas? ¿Percibiste alguna huella suya en París?

¿Tú sabes cómo lo llamaba yo? Porque era muy farsante y muy convencido de que era un Adonis. ¿Sabes? Yo lo conocí en una forma muy elemental. Yo lo llamaba Huevodro, Vicente Huevodro, y no lo podía ver. Yo era muy insofistente cuando chico, así. ¿Pero sabes cómo llamo a la familia Edwards? Los llamo los Huevards, Agustín Huevards, el Cunco Huevards... Al pobre Jorge Huevards, que era simpático, le tocaba el Huevards de todas maneras. No. Vicente Huidobro era... es que hay cosas que son muy difíciles: es muy difícil ser provinciano. Es decir, tú me preguntabas antes cómo sucedió conmigo. Yo había tenido la experiencia de ser siútico chileno. Mi familia una generación, dos generaciones atrás eran multimillonarios, en fin, presidentes de la república primos hermanos, es decir, ejercían el control total. De manera que conozco la mierda por los dos lados. Y cuando me fui y llegué a Francia yo era un roto de mierda y antes había sido un siútico de mierda, de manera que conozco las dos cosas. Entonces es muy difícil. En esta situación tú pasas de una cultura cero

—que era la que yo tenía, había estudiado arquitectura y todo pero era cero, porque no sabía nada de nada—, entonces tú entras a una casa donde todos los tipos te hablan en parroquia. Es decir, hablaban como los que me invitaban a bailes: hablaban entre ellos, así, y digamos por ejemplo de Pablo, que uno lo haya invitado a bailes, no entendía nada de estas cosas. Decían: “La Pituca bailó... con Chuchuco y Chichano invitó a Patuca para que fuera a tomar una cosa con Paquina”, y el tipo que viene de Copiapó no tiene idea de lo que están hablando. Que la Pichuca, la Pataca, que el Crillón, el Savoy, todo era así. Y a mí me pasó todo esto en literatura y en cultura. Yo no tenía idea de nada. Pero empecé poco a poco a preguntarme: ¿Qué quiere decir Stendhal? ¿Qué quiere decir Rimbaud? ¿Qué quiere decir Baudelaire? ¿Qué cosa es? Porque no son los escritos de Baudelaire que la gente dice cuando dice Baudelaire. Es un aferrar realidad. Es un aferrar realidad de una cierta manera, como éste baila así o éste baila de otra manera. Entonces uno empezaba de cero a tratar un poco, digamos, los problemas de Noé en el arca, porque Noé no tenía idea cómo comen los elefantes, qué cosas comen las diucas... En fin, es un problema de cosmología. Cómo tú te das un lenguaje para tratar un mundo desconocido, en que las palabras que tú tienes no corresponden, es otro idioma, y no sólo otro idioma: es otra fauna, otra flora, otra especie de experiencias. Yo podría haber sido llamado culto en Chile, por ejemplo, en el sentido de que en nuestra casa había cuadros del Greco, de Goya, en fin, había todas esas cosas, cómodas de Luis XV, libros, porque mi abuelo había sido un tipo muy culto que, etc... Es decir, yo en proporción a otros..., pero yo no tenía idea; yo vivía con estas cosas y eran cosas. Y me tiré al agua, como se tiró al agua Vicente Huidobro, sólo que él no se tiró de veras al agua: Vicente Huidobro hizo un viaje de turismo, así como un tipo que no va por la revolución cubana sino que va por dos semanas a Cuba. Es distinto. El va a encontrar gente distinta, le van a pasar cosas distintas, etc. Ahora él, divertido y probablemente rico en proporción a todos estos nombres que se citan allí, vio estas cosas así desde afuera, de cierta manera. Entonces invento su propia cosa. Dijo así: “Yo me invento una y me la llevo para Chile. Eso se llama crearse a sí mismo”. Pero surrealismo no era eso. El surrealismo era la reacción de toda la juventud internacional europea a propósito de la Revolución Soviética. Estos tipos no podían soportar la vida burguesa, las condiciones de mentira que existían en todo, y la gran crisis fue cuando de repente el movimiento socialista, que era el principio contra la guerra, se convierte en proguerra. Entonces encuentran que además de pertenecer a la Internacional Socialiste, no existe ni siquiera el socialismo, todo está traicionado. Entonces esta enorme traición, este desinfiere de todas las intenciones de cambiar la vida, de cambiar la realidad, desemboca en grupos, que se llaman como ellos quieren: unos se llaman Dadá, otros de un modo diferente. El problema era éste cuando Huidobro llegó. Vio las cosas desde fuera. El vio formas distintas y tipos que se vestían distinto y que hacían piezas de teatro cómicas. No vio la necesidad, la urgencia. De manera que cuando él dice creatividad, creacionismo, habla sólo de la parte de inventar distintas y nuevas combinaciones con el idioma, pero la motivación profunda del surrealismo y de todos estos movimientos era que se estaba acercando la posibilidad de cambiar la vida, como decía Rimbaud, o de cambiar la sociedad, como decía Marx. Vicente Huidobro era un niño que tenía un fundo en Copiapó o no sé dónde y que tenía un poco de dinero y fue a París. En fin, la cosa es así. Es un poco malvado

EN VEZ DE
POLITÍQUEROS
POR FIN UNA
POLÍTICA DE EROS



lo que digo yo. Pero es un poco así. De manera que su poder lo ejercía humillando gente en Chile. Porque volvía a Chile como un cosmopolita frente a una sociedad... Además, no creo que frecuentaba demasiado las necesidades chilenas, frecuentaba un poco los salones, en fin, si se pueden llamar "salones" las cosas que pasaban en Chile en esos años. Vicente Huidobro se jodió él mismo porque hizo ese pacto con el diablo. El diablo lo hizo más joven, pero no supo usar su juventud. Y siguió siendo viejo aunque Mefistófeles lo había hecho joven. Entonces era un Fausto como el del "Mercurio". No era el Fausto.

Ser o ver. La función del artista es hacer ver, decías tú. Quizás sí en el hacer ver esté el hacer ser. ¿Hacer ver qué? ¿Para ser qué?

Para ser, para ser. Ver para ser.

Entonces ahí hay una interrogante...

Es decir, hay que ver para ser integral, para ser uno nuevo, para hacer una nueva manera de ser. Ser creativamente y no servilmente.

Sí, esta especie de paridos de vaca, por ejemplo, ¿qué cosa son, cómo son? Son como perros que se tomaron la carnicería. Un perro que toma la carnicería es un poco como el perro del hortelano, el famoso perro que no come y no deja comer. Porque estos tipos tienen el poder, ¿no? Pero el poder es para enriquecer a un pueblo, para cultivar a un pueblo, para emancipar a un pueblo. Como el perro del hortelano, tienen el poder y no dan estas cosas. Porque ellos no se emancipan, no se inteligencia, ellos no se engrandecen, pero tampoco dejan al pueblo ni inteligentarse ni emanciparse, etc. Ahí está la terrible cosa de los perros en una carnicería. Creo que habría que decir más bien caballos en una carnicería. Los caballos en principio no son carnívoros. Son caballos que a caballazos se han tomado una carnicería. Y una vez que están allí ni siquiera saben qué hacer con la carne porque ellos comen pasto. Estos son huevones de mierda. Habría que verdaderamente preguntarles a sus mujeres, verdad que son unas mierdas. Habría que preguntarle a una señora... ¡Ah! Una cosa muy importante, una cosa que es muy importante decir: mira, en la historia se dice Luis el Grande o Luis el Santo o Fernando el Ermitaño, ¿no? Se dice César Augusto, se dan estas especies de Luis el Gordo, Ricardo Corazón de León. En la historia de Chile se dirá Pino Charco de Sangre.

Tú trabajaste en Chile pintando murales con la Brigada Ramona Parra...

En realidad, era una especie de manifestación de solidaridad, de amistad. Recuerdo que cuando hacíamos ahí en La Granja estas cosas, por ejemplo, primero los había organizado con colores: uno era el verde, otro era el rojo, otro el amarillo, otro el blanco, otro el negro, con el tarro. Era en una piscina. Yo necesitaba el rojo y el rojo estaba en la piscina. Yo le echaba una puteada porque tenía que tener el rojo y había que esperar que llegara porque 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 azul lo que yo quería. Entonces tenía que usar el azul en vez del verde. Así las banderas rojas salían azules. Quizás, puede ser, que yo les haya dado un poco de humor, y con ese humor, que es la parte suplementaria de la poesía, se despierten para ver ciertas cosas. El trabajo de la brigada era de ese tipo.

Yo estaba en el Hotel Crillón. No había mucho que comer de todas maneras, pero, en fin, ellos no tenían nada y yo los invitaba a comer. Primero, si no

hubiera habido el gobierno de la Unidad Popular no los habrían dejado entrar, porque tú te puedes imaginar cómo eran. Y entonces, como estaba yo allí, por eso los dejaban entrar. Estábamos en la mesa y pedían cosas. Y estos mozos de allí, que eran de esos mozos súticos como esa clase que yo digo había conocido, eran todos así; entonces estaban como ofendidos de tener que servir rotos. Ellos se arrotaban si servían rotos y se acaballeraban si servían caballos. De manera que estaban todos con las bocas fruncidas. Pero lo más divertido es que como llegábamos tarde, al fin toda la gente empezaba a irse. Quizás se iban también porque ellos llegaban, pero en fin. Ellos entonces se paraban y se comían todo lo que quedaba en las otras mesas. Todo sucedía en una especie de chacota. No era una cuestión didáctica.

Creo que esto se relaciona con el origen de lo que sería una cultura, digamos, una nueva civilización, una especie de nuevas relaciones humanas. Porque en realidad lo que se llama política cultural en el fondo es una celebración de la cultura burguesa. Es decir, aprenden Bretón, aprenden a leer Balzac y aprenden a leer Shakespeare, y aman y están contentos de difundir la cultura burguesa, lo que es muy importante, porque es la historia de la cultura. Lo interesante sería despertarnos nosotros mismos. Pero no creer que, porque, por ejemplo, en una sección, en una federación, un tipo está leyendo Balzac, está cumpliendo su deber cultural. A mí me parece que no es suficiente. Lo necesita, pero lo más importante de todo sería que él se despertara y que fuera un pequeño Balzac, con todas las proporciones guardadas que tú quieras. Lo más importante, por consiguiente, es despertar para que *tú* seas un creador, el que tienes en *ti*, y no aprender sólo a conocer la cultura burguesa.

La relación con la Brigada Ramona Parra era una relación dirigida a despertar en cada uno de ellos un yo vivo, de hecho, en vez de un yo aprendido y un yo imitador o un yo miedoso, en fin, no representarse un yo a través de la nariz ni a través de la carta de identidad, sino representarse un yo como un aferrar con los ojos muy abiertos todas las relaciones que tienen las cosas y todo lo que está pasando en la selva de la suciedad en que uno vive. Así es como hablaba con ellos.

¿Estimas que en Chile postfascista este movimiento tiene un futuro?

Lo primero que quiero decirte es que yo conocí a la última ola, no conocí a la primera ola, la propia Brigada Ramona Parra, sino a los nietos de la Brigada, que eran los más chicos y son los que están allá. Había hasta de trece, doce años.

Primero habría que plantear la cosa de otra manera. Yo la veo como una infección. Creo que no sirve sólo la voluntad y la razón para ser revolucionario. Hay que tener ganas profundamente. Hay que enamorarse de la idea de que hay una especie de injusticia terrible. En el fondo no es que uno pueda hacer cosas, es decir, hay gente que puede hacer cosas organizando. Pero lo más importante que puede hacer un ser humano es hacerse *él*, el invencible. *Y creo que el trabajo de una cultura nueva sería hacer hombres invencibles. Hombres invencibles, es decir, con una gran voluntad de crear, de ver las cosas diferentes, de destapar las cosas para ver qué son y ver lo mismo hasta donde pueda llegar su imaginación*, aun cuando esté sólo esperando una guagua como dicen en Cuba. Estar creando cosas, viendo las cosas de otra manera, en vez de estar allí en un frigorífico, en un yo frigorífico. De manera que yo creo que una de

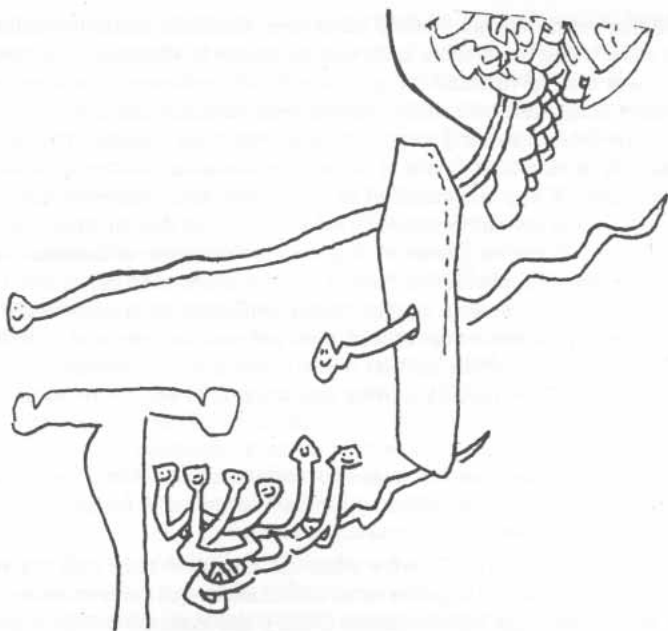
las primeras cosas, si fuera posible hacer una especie de cultura popular, una cultura para todos, sería sobre todo eso: fomentar la vitalidad de la imaginación de cada uno, la vitalidad no en el sentido del consumo, no la imaginación para querer comprarse otra radio o querer tener una corbata colorada, sino en el sentido de descubrir más y más cómo es de rico el ser humano. Porque quizá la función de la vida en el fondo es antes de morirse dar manzanas. Todos somos manzanos. Y hay una cantidad de manzanos, como mujeres, que no han parido. ¡Qué vaca los habrá parido! Entonces, si tú no das tus manzanas en el fondo no vives. Y eso me parece a mí que es la función en el dominio cultural de lo que se llama la revolución. Porque la revolución, para mí, es el subconsciente de la historia. Es decir, son los deseos profundos de la historia. Del tiempo. Hay deseos profundos que realizar, pero por razones prácticas y tácticas se llama revolución un partido político o una canción o una bandera o un libro. Pero en realidad la revolución es muy profunda; es el verdadero sentido de la vida.

Lo que hizo la Ramona Parra se expandió por todo Chile. Pintó la lucha, condenó al mentiroso, al negativo, y al mismo tiempo pintó la esperanza y pintó las cosas. ¿Te parece que está agotado eso?

No. Pero cómo decirte. Es muy malo ser bueno. Y todo esto era bueno. Mientras, ¿quiénes son esta gente, estos abominables que salieron de los armarios de uniformes y que bombardearon Chile y que mataron a todo el mundo? No se sabe quiénes son. Son cosas raras, pero un día se sabrá qué cosa son. Pero lo que a mí me parece que era equivocado, como la palomita de Alberti, que se equivocaba la palomita,... La palomita es buena, pero se equivoca. Entonces yo encuentro que estas protestas de la Ramona Parra eran de gente buena. Y no se debe ser bueno, se debe ser realista. Porque la bondad es un ideal que se puede conseguir al fin de la realidad pero no *sin* la realidad, no antes de la realidad. Antes de la realidad la persona buena es engañadora en cierta manera, porque da una imagen de paz que no existe, de solidaridad que no existe. Habría sido más creador mostrar la desunidad para que la gente se uniera y no cantar una unidad que no existía. Entonces, es ése mi argumento contra la parte idealista de esta bondad. Yo creo que el segundo acto de un grupo como éste es hacer ver la realidad. Así se verá qué está pasando verdaderamente, y no ilusionarse con una cantidad de banderas y de sonetes, así, tatátá-tatá, tatátá-tatá, porque son cosas que en el fondo te impiden revisar lo que estás viendo y penetrar más en lo que está sucediendo. Te ponen en una situación de comfortable tibieza en la que *crees* que la manifestación es la realidad. Y la manifestación es una euforia, es casi una bacanal, una cosa donde naturalmente todo el mundo está de acuerdo.

Yo no entiendo esto como un mensaje tuyo especial a la Ramona Parra sino como un mensaje en general a los revolucionarios.

Sí, porque *revolution* en francés es muy claro. Por una parte quiere decir reevolucionar la cosa, es decir, reorganizarla, revivirla. Pero también, si tú pones un acento en francés, sale *rê-volution*, sueño-volución, es decir, las voliciones del sueño, los deseos del sueño. Entonces, hay muchas revoluciones que son deseos de sueño. Y por otra parte hay revolucionarios que están atascados, anclados a la urgencia.



¿Pero cómo los verías tú proyectados de lo que eran en ese momento a lo que podrían ser después de todo este período? ¿Tienen un rol que desempeñar después de Pinochet, después del fascismo?

Sí, si lo que ustedes se imaginan que es la Brigada Ramona Parra, es decir, la brigada cultural, la brigada de la juventud en el verdadero sentido de la palabra, es decir, de la *eroslución*. En vez de decir la revolución, *eroslución*: la parte viva, la cosa *yo vivo*, si se representa a la juventud viva, consciente, no la juventud propaganda; la juventud viva. Es una especie de izquierda dentro de la izquierda, pero una izquierda creadora, no una izquierda rabiosa e impaciente. Una izquierda creadora, una izquierda que proyecta, que quiere construir. En ese sentido hay todo un rol. Pero es muy difícil decir un después. Yo pienso verdaderamente que la historia de Chile principia ahora. Creo que en cierta manera era una mentira la historia de Chile. La democracia de los siúticos, la presidencia de los siúticos, a partir, digamos, de 1850, donde hubo veinte presidentes siúticos que se llamaban todos Errázuriz o algo así y que daban la impresión de un paternalismo oligárquico. Y que probablemente mi ascendencia vasca podría explicarla así en el sentido de que el vasco es una cosa rara en la historia y Chile en cierta manera fue el New York de los vascos, o el Boston de los vascos. Hicieron una especie de república Atlántida, algo así, donde los abuelos y los papás con palmas, con sellos y monedas incrustadas tenían el respeto de toda la familia, poco a poco de toda la nación y poco a poco... Era casi una cosa bíblica. En los vascos hay una cosa judía en el viejo sentido de la palabra, una cosa así de patriarcas, ¿no? Y esa cosa funcionó y dio una imagen en toda América Latina de estabilidad y de Esparta, donde los ricos no eran demasiado ricos, donde los pobres eran amigos, simpáticos, es decir, todo era una mentira fabulosa. Mentira fabulosa que en cierta manera la llegada de

los vándalos y de los hunos y de las vacas volantes despertó. Despertó esta especie de democracia y de situación completamente de cuento de hadas donde todo era justo, casi como la cosa en la India, así, con clases y con..., todo el mundo resignado a sus castas y en sus barrios y de repente ¡taj! llegan los abominables y despiertan las cosas. Yo creo que ahora el pueblo chileno se da cuenta. Fíjate que a mí me pasó una cosa muy curiosa: cuando llegó Fidel, como Salvador sabía que yo era muy cercano a Cuba, me mandó en un auto de la Presidencia al aeropuerto a recibir a Fidel. Y por razones típicas de burocracia no me dejaron entrar. Entonces me tuve que volver por no sé dónde al Parque Forestal para ver pasar a Fidel con Salvador, que iban hacia arriba. Estaba ahí cerca del Museo de Bellas Artes, y de repente pasó el auto y yo oí a dos muchachas del pueblo decir —esto fue para mí una especie de barómetro de lo que estaba verdaderamente pasando—, y debían ser revolucionarias, gritaban por la revolución, gritaban viva la Unidad Popular, y cuando pasaron Fidel y Salvador una le dijo a la otra: “¡Qué simpático el caballero!” ¿Tan idiota? ¡Qué simpático el caballero! Explicaba completamente el tiempo, el tiempo histórico de la situación. Es decir, que en la mente de esta gente —que era joven porque tendrían unos veintidós años, algo así— no había cambiado nada. Estos eran dos caballeros simpáticos, menos malos que los otros caballeros, pero no había habido verdaderamente cambio de clase en la situación. Era siempre esa clase que estaba allí, y eran, digamos, más condescendientes. Esa fue una de las cosas que me perturbaron más profundamente. Ver que no había conciencia. Y cuando tú ibas al barrio alto y veías a estos tipos furiosos, furiosos, así, “que nos están robando Chile, nuestro Chile”, estos tipos están haciendo con nuestro Chile lo que quieren”, veías una conciencia profunda de clase.

La función, la idea de la Brigada Ramona Parra era una idea original, era una idea válida y que hizo históricamente lo que hizo, en fin, pero encuentro que hay que ir mucho más profundamente, justo para que a quien se dirige este trabajo se dé cuenta de que la cosa es muy difícil y que no se trata sólo de cantar y celebrar con empanadas y vino tinto sino que se trata de transformar la persona que está pensando la cosa. Y que no puedan decir que Fidel es un caballero. Estas son las cosas que un errante puede ver, pero quien está metido en la cosa no las puede ver.

¿Cuál es, a tu juicio, el balance del surrealismo?

A mí me parece que hay dos cosas: una cosa didáctica sobre qué cosa fue el surrealismo, que me parece que no soy yo el que tiene que decirla. Tendría que decirlo el que pregunta, por decirlo así, porque casi todo el mundo sabe estas cosas, porque esto es como empezar a hablar de la situación en Chile y comenzar por Bernardo O'Higgins. Hay que empezar, digamos, por el 11 de septiembre de 1973. No se puede comenzar desde el principio. Es cierto que las raíces vienen por una cantidad de caminos.

En 1938 vimos en Nueva York un film inolvidable, “El perro Andaluz”, de Dalí y Buñuel. Háblanos un poco de esto.

“El Perro Andaluz” es de esas cosas que cambian, en realidad, la vida de alguien, pero no... Es como tener la erisipela o que te salga la muela del juicio;

pero el momento es importantísimo. Aunque en realidad no es tan importante. "El Perro Andaluz" es curioso, etc., pero no es nada verdaderamente fertilizante, no lo es. Es una especie de patada. Por ejemplo, a mí me ha impresionado mucho la vida increíble. Un pobre tipo, que ni siquiera recuerdo cómo se llamaba, en el colegio, me dio una vez una bofetada. Y yo estaba tan paralogizado —estaba en esos momentos tomando agua—, tan paralogizado, que este tipo tuvo una importancia enorme en mi vida. Nadie me había ofendido a ese punto. Entonces tenía ocho años, algo así. El tipo que me dio la bofetada no sé si existe, ni siquiera sé quién es. No hay que darle tanta importancia al tipo que da la bofetada. No sé por qué me la dio. Me la dio porque lo había llamado "palomilla" o una cosa así... Y a mí me paralizó porque nunca me había pasado que de una palabra me pudiera venir una bofetada. Entonces eso me hizo revisar una cantidad de cosas, a los ocho o nueve años. Es muy importante para mí. Me acuerdo que estaba en la esquina del patio del colegio tomando agua. Y de repente este tipo... No fue una bofetada, me dio una cachucha. Y quedé paralizado, sorprendido. Bueno, yo creo que "El Perro Andaluz" es una cosa de ese tipo. No es una cosa que se pueda comparar a la catedral de Chartres, por ejemplo, no hay que exagerar tampoco, o al Partenón o a la Toma del Palacio de Invierno o a cosas así. La vida está llena de impresiones de dentista. En el dentista te pasan cosas rarísimas, de dolor, pero que no es un dolor profundo, aunque te cambien todos los dientes.

Encuentro que el film es divertido-lento. Es decir, es hecho por gente muy inteligente, con un gran humor, pero lento en el sentido de que... Por ejemplo, los hermanos Marx tradujeron al público el "Chien Andalous" con las imágenes del "Chien Andalous"; es decir, la persona que arrastra un piano así como un Cristo que arrastra un piano, y amarrados al piano hay dos burros muertos. Es una imagen pesada, catalana. Los hermanos Marx hicieron esa clase de chistes sin ese plomo cristiano-español, del cura muerto entre los burros. Son cosas un poco parroquiales. A mí no me divierte enormemente el "Chien Andalous", personalmente, pero sé que hizo época, como mi cachucha en mi vida privada.

Y qué opinas sobre la trayectoria de Dalí y Buñuel?

Buñuel es un santo. Es un hombre... El problema con Buñuel es que es bueno, como decíamos antes. Es bueno... Y Dalí también es bueno en el fondo. Son todos cristianos. ¡Si el cristianismo es una catástrofe! Verdaderamente la gente no se da cuenta hasta qué punto... El otro día vi a una señora que me decía: "Yo soy una cristiana y pecadora". Y yo le dije: "¡Pero es muy fácil! ¡Deje de ser cristiana y no peca más!" ¡Es la cosa más fácil del mundo! Que se haga de otra religión donde esas cosas no sean pecado.

Yo creo que el surrealismo uno no debe verlo como anticlericalismo. Porque ha habido este periodo, que es muy burgués en cierto sentido, del anticlericalismo. Hay demasiado en Buñuel y en Dalí de anticlericalismo, que se transforma después en antileninismo, en antisovietismo, se transforma constantemente en anti..., en una cosa edipiana en el fondo. Es anti-quien te ha dado algo, que es vivo. Tu padre te da la vida y tú por el complejo de Edipo lo odias. Con el

complejo de Edipo comienzas a odiar todas las cosas que te dan vida, en un período más o menos largo. Si tú sigues ese sistema, después odias todo lo que te da vida y terminas por odiar las cosas que en principio son las únicas que debías amar.

¿Esto significa que el artista debe enseñar a odiar pero también a amar otras cosas?

No. Enseñar a amar sobre todo. Odiar es cagar y amar es crear. Hay que cagar, es cierto. Pero no se trata de convertirse en una especie de cagarquitecto, en un tipo que está continuamente pensando en cagar. Hay que eliminar una cantidad de cosas. Y hay que eliminarlas con una cierta violencia. Si tú haces una especie de dogma de la eliminación, entramos en esta especie de anticlericalismo que en el fondo es paralizante, porque todo es estar siempre odiando a la gente que te regaló cosas bellas. Entonces terminas en una especie de



solterismo, en que no crees ya amar nada, porque como todo se va a convertir en algo que tienes que eliminar, se ombliga, todo se ombliga, todo se cicatriza. No. Yo creo, por el contrario, que quien no ama no vive.

Hay que amar millones de cosas. Fourier decía que el hombre elemental, el más bajo, debería tener unas quinientas pasiones. Y de ahí se principia a apasionarse por las cosas, a apasionarse por cantidades de diferencias, a apasionarse por las diferencias entre una amistad y otra amistad, entre una idea y otra idea, apasionarse.

Piensa que en el fondo uno vive como un tomate. Uno no es muy diferente del tomate, ¿sabes? (el tomate dura poco... El perro tiene siete años en proporción a uno, el tomate dura, digamos, una semana en relación a uno). Pero en el fondo ¿cuál es el futuro o el paraíso de los tomates? Los curas-tomates dirán que estarán en tarros durante el invierno. Pero en realidad nosotros somos como los tomates. Tenemos que tomatear cuanto podamos mientras tomateamos. Sin hacernos ilusiones. Y la más grande tomatería que un tomatoso puede tomatear es la de ser verdaderamente tomate. Y para ser tomate hay que amar. Hay que amar el sol, hay que amar las moscas que te pican y te comen, y tienes la oportunidad de amar la sal y la pimienta y la cebolla porque así es como terminas tú —es el triunfo de un verdadero tomate—, en ensalada a la pala, que es el genio de la tomatería. Los tomates que se come el pueblo son distintos de

los tomates que terminan en ensalada a la pala. ¿Saben lo que es la ensalada a la pala? ¿No? ¿Ves tú? Yo soy mucho más chileno que ustedes y así dicen algunos chilenos que soy cubano. Cuando yo estaba en Chile, se regaba el campo y se llevaba la pala y se cerraba aquí y allí para que el agua pasara para allá. Entonces, cuando venía la hora de almorzar, los tipos sacaban tomates, sacaban cebollas, los cortaban y hacían una ensalada a la pala, ahí, en el campo. Y se comían una ensalada de tomates con cebolla en la pala, con un pedazo de pan. Esa era la ensalada a la pala.

¿Qué quieres significar con la imagen de que "los espantapájaros ponen gacelas en el refrigerador"?

No. Yo decía que estas suegras de vacas paridas por máquinas de afeitarse, para poder crearse un pueblacho tímido, aplaudidor, que les pueda permitir cierta comodidad en la tiranía, un cierto oxígeno en la tiranía, han tratado primero de ver a los hombres como pajarrachos que se pueden espantar. Pero poco a poco se han dado cuenta de que quieren ser verdaderamente espantapueblos, no espantapájaros. Pero es muy difícil ser espantapueblos.

Yo decía: yo podría aceptar que se diga que cuando se propone la igualdad en un pueblo —y se pretende que todos son iguales— se llega a un problema muy difícil, que es que existen en un pueblo leones y gacelas. Hay hombres leones y hombres gacelas. Entonces, no se trata de una revolución que quiera eliminar los leones, porque los leones existirán siempre. Se trata de comprender qué cosa es un león y cuál es la función de un león. La función de un león es comerse gacelas, y ese existirá probablemente siempre. Pero los leones, los verdaderos leones, se comen una gacela al mes. Y después que han comido la gacela pueden pasar gacelas todo el tiempo y no se las comen. Porque la ley natural que hace que ellos necesiten una o dos gacelas al mes es el orden, es el ritmo.

Pero estos espantapueblos, es decir, pretendientes a espantapueblos, no son como los leones, no son naturales, no son reales. Son aterrados. Y entonces, en vez de vivir en esa lucha de comerse una gacela cuando necesitan verdaderamente comerse una gacela, ellos matan todas las gacelas, y las que no se pueden comer las meten en el frigorífico. Eso es monstruoso. Porque los leones no son así. Los leones no meten gacelas en el frigorífico. Los leones viven de una cosa viva. Yo puedo entender que en un momento de exasperación o de problemas un tirano pueda matar una gacela. Pero que maten a todas las gacelas, eso es abominación. ¿Por qué es abominación? Porque no es natural. Es decir, es como si la tierra un día no diera vuelta alrededor de sí misma. No es natural. Las cosas tienen un ritmo, tienen una realidad.

Si estos tipos, en vez de ser vacas asesinas, vacas carnívoras, tuvieran una cierta ideología capitalista, dirían: "Bueno, vamos a dar un escarmiento y fusilaremos a un hombre para probar que están equivocados, que crean desorden". Se hace la cosa dentro de un esquema, se fusila para producir un efecto. Pero aquí no. Aquí es genocidio, carnicería. Es carnicería que no se vende. Es matar a todos los bueyes y enterrarlos. Es decir, no le sirve a nadie.

¿Pero yo no sé quiénes son esta gente? ¿No sé por qué estoy hablando de ellos? ¿No los conozco? ¿No tengo idea? ¿No sé de dónde salen? Yo sé de dónde salen. Son el producto directo de los siúticos. Porque como los siúticos habían creado este complejo de que había que ser no sé como para ser digno y para poder entrar en el Club de la Unión... Siempre tenían al ejército así como policía, como domésticos. Entonces ahí se creó —probablemente las esposas de las vacas crearon... junto con las esposas de los siúticos, porque los siúticos, ahora son los turcos los verdaderos siúticos, los de Providencia no son ya la clase dominante— odio. Porque estas cosas existen: existe dentro de la lucha de clases esta especie de frenética paranoia dentro de la clase, a través de deseos acongojados, de collares de perlas falsas que tiene éste y no tiene el otro... Todas estas cosas también tienen que ver con la lucha de clases. Y hacen grandes despilfarros, en medio de la otra ola más profunda. Entonces con el verbo ver hay que ver también esta especie de pequeñas cosas en que tu, sin reflexionar, insultas a la esposa de una vaca y la esposa de la vaca se ofende y principia a crear... toda esta historia de las ollas. Las ollas son una imagen increíble de esposas de vacas ofendidas, pretendiendo subir a la clase de los siúticos. Todas estas cosas yo las siento en el arcoiris de la siutiquería. Aquí sucede una especie de antirrotería hecha por siúticos, que movió a las fuerzas armadas y de la que verdaderamente se aprovechó la CIA, es decir, el imperio.

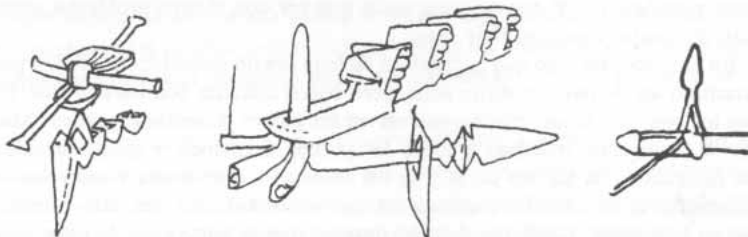
Pero es una cosa entre imbéciles, una historia de imbéciles. Es por eso que todos los cálculos que hacen los teóricos marxistas y economistas no lo pudieron descubrir, porque viene de otra parte. Esto es como si estuvieran estudiando por qué hay una huelga terrible sindical a propósito de las cosas... y entre paréntesis en las letrinas del Club de Golf se está armando una especie de problema de poder, en busca del poder en un sentido casi pictológico —y se podría decir picológico—. Y que no tiene nada que ver con el otro problema, mucho más de fondo y mucho más serio.

En el fondo, yo creo que la cuestión chilena fue un golpe bizantino. Un golpe bizantino así de palacio, entre ellos, pero con el ejército, con los eunucos. Porque los eunucos tenían mucho que ver en los golpes bizantinos, ¿sabes? Mataban al emperador, mataban a todos los primos, hermanos, y quedaban dos hijos escondidos en alguna parte y se los llevaban a una mamá y todo eso convulsionaba al imperio. En realidad era una historia de siúticos. Hay mucho de eso en este golpe. Claro que hay un imperio que se aprovecha de estas cosas. Pero salió por otro lado, ¿sabes? Porque como puede ser que... Seguro que se habían analizado cosas sobre el ejército, seguro que se habían analizado cosas sobre la CIA, que se habían analizado cosas sobre la intervención oculta de los Estados Unidos y las influencias norteamericanas, se habían analizado todas estas cosas. Y ahora cuando esta cosa salió, salió como una especie de histeria —casi se podría decir— no feminista sino femenina. Porque la manifestación de las ollas para mí fue crucial. Había que haber pensado mucho en estas mujeres a partir de ese momento. Porque estas mujeres estaban interviniendo en una forma no calculable. Estaban desorientando a sus hombres y desorientando incluso la organización política de esos hombre. Les estaban francamente diciendo: "Mátalos, mátalos". Ya no era cuestión de democracia ni de la vieja tradición democrática chilena. Aquí era una cuestión de rabia, de rabia.

Yo diría que la verdadera influencia, la verdadera cosa terrible de hoy en el mundo es esa especie de Disneyland, es la moda de los Estados Unidos. El

consumo. La moda del consumo. La envidia que crea el consumo, la irritación que crea el que uno tiene un Cadillac y el otro no tiene un Cadillac, toda esa especie de corrupción consumista, que no se calcula porque se cree que es una cosa de la clase media, que no entra en la lucha de clases. En realidad, en el caso chileno un día se va a poder ver que fue esto lo que el imperio usó para crear la desesperación. La cosa de que tu tienes un abrigo de pieles y tu no lo tienes y que tu eres teniente y tu eres mayor y que tu eres general y tu eres teniente, y que tu eres general que va a los Estados Unidos y tu eres general que no va a los Estados Unidos, eso de que tu vas invitado a esta embajada y tu no vas a la embajada, esa especie de cosa terrible que aparece por todas partes. La terrible corrupción del consumo, donde todo depende, por ejemplo, de cualquiera de estas revistas en que se ve en colores que tú vas a Jamaica. Vas con una camisa llena de colores así, y estás empinándote un vaso en que estás bebiendo el verde, verde, verde, con una especie de luna y estás todo bronceado. Todas estas cosas de mierda no se calculan en la lucha de clases. Te pescan de sorpresa.

Y cosa chilena es eso, es el colmo de la miseria, es verdaderamente una vergüenza. Es una vergüenza que la clase media chilena sea tan estúpida. Y no hay una gota de nobleza en todo esto. Porque en una lucha de clases, digamos, como la de la burguesía con la nobleza en Francia con la Revolución Francesa, había ideas, había calidades. Aquí no ha habido nada. En realidad han tirado a un matadero a toda la gente que estaba clasificada y después no han hecho nada. Ahora están un poco en contra porque se han dado cuenta que eso no les ha dado nada. Porque no les ha dado ni un poder, y la novela de Volodia creo que se trata de esas cosas, pero creo que la literatura hace que uno, digamos, transforme las cuestiones en espectáculo.



La clase media chilena ha estado terriblemente humillada, profundamente humillada. No es la clase obrera, que pide emancipación, que pide justicia. Aquí es una cuestión de humillación, de venganza. Es una cosa vil, es una cosa estúpida. Y habría que saber más sobre eso. Yo me acuerdo de esa manifestación de las ollas. Yo entendí ahí que estos tipos tenían un poder salvaje, y que no sólo tenían poder sino ideas. Era un caballo de Troya. Me acuerdo donde estaba a esa hora. Estaba en la Embajada de Cuba. Había ido a una recepción para Fidel. Nosotros fuimos a buscar a Corvalán como a las diez y media. Me acuerdo que yo salí y me dijo: "Muy grave". Y es curioso porque fue un caballo de Troya. Chile no tiene suficiente historia, no tiene suficiente memoria para que las cosas sean heroicas. Puede haber revoluciones históricas y revoluciones estúpidas. Y esta fue una reacción... que sale del alcantarillado. Es una manera de traicionar en medio de una lucha más o menos leal entre dos clases que tienen sus cosas más o menos esclarecidas y que tratan de encontrar una solu-

ción. Y viene una especie de inundación del alcantarillado. Y para la batalla, porque si en medio del campo de batalla principia a salir la mierda por todos lados, se acaba la lucha. Es decir, no digo la lucha, se acaba el match. Porque la cosa estaba concertada como un match, como una cosa en que esta clase pide esto y esta clase da esto para que lleguemos a constituir una sociedad que va hacia el socialismo, es decir, que va hacia la vida vivible entre gente civil, etcétera. Y en medio de esto ¡paf! se produce la inundación. ¡Y esto era imprevisible!

* * *

Todo lo que hemos estado diciendo esta noche es el método mío. Porque estas cosas no están preparadas. Salen. ¿Por qué salen? Porque no hay academia. Cuando la gente lea esta rueda libre creará que está todo preparado, corregido. En realidad el funcionamiento libre del pensamiento es la preocupación del surrealismo, la definición del surrealismo en el diccionario. Es decir, si tú provocas en ti estos mecanismos, la imaginación se desenvuelve y el verbo ver *ve*. No *ve*, digamos, con la retina. *Ve* como tu dices “¿*ves* lo que te quiero decir?”. Cuando tu dices “*ves* lo que te quiero decir” te refieres a un ojo. ¿Dónde está? No se sabe. ¿Pero por qué decimos “*ves*”? No es que veamos. No vemos.

Ahora, cuando uno hace la cosa..., esta especie de..., porque es muy rara la historia... Yo no creo mucho en las patrias, ¿sabes? no creo..., las patrias yo creo que..., ni en las matrias. Porque son cosas de naufragos. Porque estamos en la misma mierda con los seres en la especie de los seres humanos.

Cuando a mí me dicen “soy chileno”, sí, soy chileno; pero también yo era vietnamita, era argelino, era cubano, es decir, yo no soy chileno porque me llamo Matta Echaurren: soy chileno porque Chile está en la mierda. Si en Chile no hubiera problemas, por ejemplo, no tengo nada que ver con Chile. La cosa es así. Ahora, se dice o no se dice, pero es así.

De manera que cuando tu te cambias de sociedad, de clase, digamos, tienes que cambiarte francamente. Cuando me fui de Chile yo no vi más a ningún burgués sudamericano. En París existe una especie de club de visitantes. Yo no tenía un peso, pero me las arreglé para contar con estas cosas. Yo los veía en las calles a veces. Eran tipos que conocía, había comido en casa de ellos, habían comido en casa mía, y yo ni siquiera los saludaba, no los veía, no tenía nada que ver con ellos. Es decir, me desclasé francamente. Entonces empecé a sentir verdaderamente los problemas, ciertos problemas que no habría jamás sentido si no me hubiera encontrado en la situación de un árabe en París, sin un peso, en un hotel de mierda con el excusado en la escalera. Eso corresponde al famoso viaje por el desierto, si tu quieres, en el que algunas cosas se revelan, poco en el caso mío porque yo era un imbécil occidental —¿o coincidental?—. Es muy difícil salir del Club de la Unión, digamos, pero algo está pasando últimamente. Ahora. Yo tengo esperanzas.

To be or not to be. That is not the question. El problema no es “ser o no ser”. El problema es *quién ser, cómo ser, cuándo ser*. Pero ser humano; porque ser, los conejos son, las mariposas son...

(Conversación sostenida con Luis Guastavino y Guillermo Torres a base de un cuestionario preparado por V. Teitelboim. Los dibujos son de Roberto Matta.)