

COLOQUIO

EL "OESTRUS"* (Segunda parte)

Roberto Matta y
Félix Guattari

En esta segunda parte de la conversación de Roberto Matta con Félix Guattari se plantea la necesidad de desconfiar de las metáforas demasiado vitalistas en la explicación del proceso de creación artística. Alternativamente, se propone que éste consiste en "producir, a través de un procedimiento artificial, dimensiones subjetivas...".

A partir de una alusión a la importancia de los "puntos de apoyo" (mitos de referencia) en la creación artística, se aborda el primer encuentro de Roberto Matta con André Bretón y el tipo de dificultades que el primero debe encarar con los surrealistas. Matta explica la distancia que se establece entre su manera de ver — marcada por las ciencias— y la falta de rigor que los surrealistas manifiestan en su preocupación literal por la magia y las adivinaciones. Finalmente, Matta relata su deuda con algunos pintores clásicos en lo relativo al concepto de "constructividad".

*Publicado originalmente en *Chimere* (Revista de esquizoanálisis), Nº 3 (otoño 1987), París: Edition Dominique Bedou. La primera parte fue reproducida en *Estudios Públicos*, 44 (primavera 1991).

Roberto Matta*

Me parece que se debe concebir el entendimiento como el embargo de un lugar, un "donde", de cuyo seno irrumpa una gran cantidad de saber, como un ruido en el bosque, en la jungla, con esta especie de tigre que llevamos dentro. En la faena del ser, el entendimiento impregna la conciencia como una esponja, para así destilar partículas de verdad. Es hora de comenzar a ver en qué consiste este proceso. Estas partículas de verdad son objeto de una operación en la que hay mucha pérdida, porque la conciencia no está suficientemente alerta, ni en adecuado estado de asimilación. Es necesario representarse la manera como uno se alimenta de estas partículas, pero para ello se hace necesario seguir sus recorridos. Se ha perdido el sentido de este tipo de cacería espiritual al interior de campos magnéticos que acceden a la conciencia y que son captados por ésta, para luego ser traducidos en sal del ser, en sal de la tierra. Es así como el ser, por la conciencia, desarrolla una vida orgánica comparable a la del feto. Pero esto sigue siendo todavía una débil metáfora.

Félix Guattari:**

Pienso, por el contrario, que tus comparaciones orgánicas son ricas e interesantes, porque todas convergen en esta misma idea de proceso. Es sobre este tema que quisiera profundizar en este encuentro.

*Pintor surrealista. Premio Nacional de Arte (1990). Nació en Santiago de Chile en 1911. En 1929 obtuvo el título de Arquitecto en la Universidad Católica de Chile. Posteriormente se trasladó a Europa donde participó en el movimiento surrealista. En 1940 tuvo lugar su primera exposición individual en Nueva York. En 1948 se establece en Roma y desde 1969 reside en Tarquinia, en las cercanías de esa ciudad.

**Filósofo. Estudios en la Universidad de la Sorbona; posteriormente realizó cursos con Merleau-Ponty, Bachelard y Lacan. Es autor de *Psychanalyse et transversalité* (París: Aux Editions Recherches Maspero, 1972); *La révolution moléculaire* (París: Aux Editions Recherches Maspero; *L'inconscient machinique* (París: Aux Editions Recherches Maspero, 1977). En colaboración con Gilles Deleuze ha publicado, entre otros, *L'Antioedipe* (París: Edition de Minuit, 1972) y *Mille Plateaux* (París: Edition de Minuit, 1980). Una selección de textos de Guattari ha sido publicada en Chile bajo el título *Cartografías del deseo* (Francisco Zegers Editor, 1989).

Roberto Matta:

¿Cómo remitir la elaboración de conceptos a una especie de Inmaculada Concepción? De partida, es la idea que los conceptos no provienen ni de la química ni de la lógica, sino de transformaciones epifánicas. El concebir llega virgen.

Félix Guattari:

Ciertamente, es preciso desconfiar de las metáforas demasiado vitalistas. En cuanto a lo que a mí respecta, prefiero las referencias "maquínicas". Cuando hablas de campo magnético —expresión cara a los surrealistas—, se dice que el trabajo del pintor, del músico, del comediante, del dramaturgo, etcétera, consiste esencialmente en montar un dispositivo cuasi experimental. Siempre vuelves a esta idea de construir una escena en la cual pueda tener lugar un metabolismo singular. Es lo que yo llamaría, una disposición, relativa al desarrollo de formas plásticas, de proporciones musicales armónicas, de contenidos narrativos, etcétera.

¿Para qué son estos dispositivos? No para denotar algo, sino para expresar significaciones, producir metáforas o desarrollos cognitivos, con el propósito de desencadenar una función existencial; engendrar un cierto modo de existencia: eso que tú llamas conciencia.

En el curso de nuestro primer encuentro manifesté mi desconfianza hacia aquellas metáforas que harían crecer la conciencia como un grano de trigo, ya que de lo que se trata es de producir, a través de un procedimiento artificial, dimensiones subjetivas que sin este dispositivo no podrían salir a luz. Esta producción, en el marco de un "agenciamiento"¹ artístico, no

¹ Agenciamiento, del francés "*agencement*": "Esta palabra se encuentra traducida —*Dictionnaire Français Espagnol Larousse*, París, 1967— por la palabra castellana 'disposición'. Aun cuando este término mantiene en castellano su sentido común, para los efectos de esta traducción no nos satisface completamente. El término 'agencement' en el pensamiento de F. Guattari tiene un uso más extenso e implica, a la vez, tanto diversas entidades, como territorios y procesos. La palabra 'disposición' podría ser, efectivamente, su homóloga, pero a condición que se entienda como 'disposición particular'. Dado que lo que comporta un 'agencement' son disposiciones de cosas heterogéneas relacionadas, vinculadas entre sí, un 'agencement' no es una colección de objetos o una colección de entidades distintas y punto. Un 'agencement' o una 'disposición particular' —para el caso— es más bien una o varias series de cosas o entidades diversas, conectadas, ligadas conjuntamente: tal cosa y tal otra; y esa otra, etcétera". (Introducción de Miguel Norambuena a la selección de textos de Félix Guattari, que bajo el título

depende sólo de lo que ocurre entre un pintor y su tela, entre su imaginación y su *performance* plástico, sino sobre todo de su manera de intervenir en la conciencia del otro. Pinta con lo que hay en la cabeza del otro. El pintor se produce a sí mismo como subjetividad, produciendo la subjetividad del otro.²

Pero, ¿qué otro? No sólo aquel que mira su tela, sino todos aquellos con los que el pintor se cruza en su vida cotidiana o a través de ocurrencias de todo tipo: comunicacionales mediáticas (*médiatiques*), políticas o sociales... Nuestro problema de producción de subjetividad desborda considerablemente el terreno de la creación plástica.

Roberto Matta:

Es por eso que digo que no soy pintor. Desde el momento que se llega a describir la conciencia superando la oposición sujeto/objeto, es preciso elaborar otro sistema de comparación, a base de máquinas, de vida orgánica o de cualquier otra cosa. De hecho, hace 40 años pinté una tela que titulé "Objetivizarse". Las primeras imágenes que se seleccionan, que se retienen, que se observan, reducen³ la totalidad de la conciencia. Las imágenes se invierten, se dan vuelta como el guante de la mano derecha que se transforma en el guante de la mano izquierda. Retomé este mismo tema de una serie de grabados recientes. En ellos aparece lo que he denominado "punto de apoyo" (en un lugar que se llama "Hommer").

Félix Guattari:

¿Puedes explicitar a partir de estos grabados la expresión "punto de apoyo"?

Cartografías del deseo fuera publicada por Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989). (N. del T.).

²Producción de subjetividad: "La subjetividad no está aquí considerada como cosa en sí, esencia inmutable. Tal o cual subjetividad existe según el o los "agencements" de enunciación que la produzcan o no (ej.: el capitalismo moderno, a través de los medios de comunicación y de los equipamientos colectivos, produce un nuevo tipo de subjetividad en gran escala). Detrás de la apariencia de la subjetividad individual conviene describir lo que son los verdaderos procesos de subjetivación" (David Cooper, "Glosario de esquizo-análisis", en Félix Guattari, *op. cit.*). (N. del T.).

³En el sentido de reducir especies robadas (N. del T.V.).

Roberto Matta:

En el terreno de la conciencia no tenemos una palabra que corresponda al punto de apoyo de Arquímedes.

Félix Guattari:

El solo hecho de hablar de "punto de apoyo" es ya un apoyo. Esto nos remite, nuevamente, a este otro uso del lenguaje o de las formas artísticas que llamo "función existencial". Me parece que no te sirves de los colores y de las palabras para demostrar algo, sino para producir universos de expresión; eventualmente, para sostener algo imposible.

Roberto Matta:

Es efectivo; por ejemplo, la palabra Dios es para mí como una función X que remite a lo desconocido. Para aprehender objetos no identificados, invisibles, incomprensibles, se utiliza a Dios como un operador abstracto. ¡Es una aberración total imaginar que esta X contiene el mundo y la realidad!

Félix Guattari:

¡Sin embargo es lo que los cristianos intentan encarnar en Cristo!

Roberto Matta:

Los cristianos fetichizan la función X y declaran por decreto su carácter milagroso: si deseas saber qué sustancia existe entre tal y tal materia, la X te dará la respuesta.

Félix Guattari:

¡Pero no se puede reducir el cristianismo a una simple idolatría!

Roberto Matta:

No, evidentemente es otra cosa. El cristianismo de los primeros tiempos descansaba en una experiencia humana. Pero la Iglesia la ha transformado en función abstracta.

Félix Guattari:

La teología la ha transformado en X.

Roberto Matta:

Lo que me interesa es un imaginado-imaginable, un imaginado expresándose mediante imágenes imaginantes, antes que la idea se transforme en ideología; una imaginación en estado naciente. De ahí, pues, la necesidad de forjar sistemas de comparación en los cuales se deba llegar a comparar incomparables.

Félix Guattari:

Por ejemplo, el "oestrus".

Roberto Matta:

Sí, algo que fecunde y reproduzca sin decir nada. Y por tanto, se podría imaginar que el espermatozoide tiene conciencia de su rol. Pero este tipo de rol no puede decirse en francés.

Félix Guattari:

Existe una especie de proto-subjetividad.

Roberto Matta:

Cuando digo que no soy pintor lo hago para subrayar esta idea de que las cosas no ocurren sobre la tela, ni sobre la hoja de papel, sino —como decían los surrealistas— que pueden tomar prestadas una serie muy amplia de otros medios. Hay que provocar la epifanía, la aparición; a partir de ahí, cada cual encuentra —de manera oblicua, a través de múltiples terrores, dudas e inquietantes impresiones— su propia manera de decodificar el sistema. Pero hay que decodificar a una temperatura que permita proporcionar su justo peso a la verdad. Se descubre que tenemos una conciencia; se la cultiva. O bien, pasa uno a través. Hay una cultura-conciencia, una cultura "conciéncica", del mismo modo que hay una cultura física para desarrollar el concepto de esta nueva meteorología, de esta atmósfera particular en el seno de la cual el ser crece.

Félix Guattari:

Para resistir, para seguir caminando, para seguir comiendo, etcétera, con tales preocupaciones, es preciso apoyarse en un mito de referencia: el surrealismo, el dadaísmo eran mitos de este tipo, a mismo título que el cristianismo o el marxismo. Es algo completamente legítimo. Pero algunas veces, sin embargo, el mito se vuelve mistificador. Es importante apoyarse en un mito, pero es necesario ser vigilantes para no quedarse empantanados en él. Dalí se volvió loco porque se identificó con su propio mito de referencia.

Roberto Matta:

Más que loco, se volvió idiota. El que se volvió loco, en esas mismas circunstancias, fue Artaud. Pero Artaud siguió estando vivo, delirante, virulento, puesto al desnudo. Mientras que Dalí se transformó en una especie de nudo con el que se estranguló a sí mismo, que es lo que le ocurre a veces al feto.

Félix Guattari:

¿Frecuentaste mucho a Dalí?

Roberto Matta:

Sí; de hecho fue gracias a él que conocí a los surrealistas.

Félix Guattari:

¿Bajo qué circunstancias?

Roberto Matta:

En Madrid tuve la ocasión de encontrarme con pintores sin tener la menor idea de lo que representaba la pintura. Con Le Corbusier había llegado a conocer bien a los arquitectos, pero no a los pintores. Un día voy a comer donde un amigo y veo que esperan todavía a otro invitado. Cuando éste llega, mi tía me presenta diciéndole: "Este es mi sobrino; el que escribe sobre papel verde". (Tenía la costumbre, en efecto, de escribir sobre papel verde.)

Félix Guattari:

¿Qué edad tenías?

Roberto Malta:

Veinte años. El tipo se abalanza hacia mí gritando: "¡Ah!, ¡papel verde!". Luego se puso a cantar. Era Federico García Lorca. Yo ni siquiera sabía de su existencia. Sin embargo es este encuentro, y quizás, esta historia del papel verde, lo que desencadenó mi "vocación artística". Yo no podía imaginar, ni siquiera concebir la idea que se pudiera ser como García Lorca. Desde ese momento comenzó a esbozarse una mutación en mí, que duró años en madurar. Me doy cuenta hoy día que puedo también "ser como yo". Me ha tomado mucho tiempo. Pero esto, en ese entonces, no pertenecía al registro de la introspección, si bien ya era de orden preconsciente. Permanecí un mes con Federico. Era durante las fiestas de Navidad de 1935. Este primer encuentro con un poeta desencadenó mi propio "oestrus" poético.

Félix Guattari:

¿Vivías en Madrid?

Roberto Matta:

No, en París. No tenía un veinte. Pasaba hambre. Pero cuando iba a Madrid, donde mi tía, frecuentaba gente del gran mundo. Había sirvientes, un decorado magnífico; es decir, vacaciones de verdad.

Federico me regaló un ejemplar del "*Llanto de Sánchez Mejías*", un poema sobre la muerte de un torero que había sido amigo suyo. Este ejemplar seguramente se quedó en la Galería de Pierre Matisse. Para mí fue una relevación. Había escrito en la última página una pequeña nota de presentación: "Para un amigo pintor, en París". Y me dice: "Cuando vuelvas a Francia, ve a ver a uno de mis amigos a esta dirección". Pero yo no llevé la carta inmediatamente. Al poco tiempo, se declaró la guerra de España. Dejé a Le Corbusier. En esa época yo estaba un poco perdido; no sabía qué hacer. Me pasé todo el verano de 1937 dibujando. En otoño del mismo año, un poco por casualidad, abrí este libro, encontré el sobre y decidí llevarlo a su destinatario.

Desde el primer momento éste me dijo que sabía, por Federico, que amaba el dibujo y que debía mostrárselos. Enseguida, me envió donde un *marchand* de una galería de la Rue de Seine. Por teléfono me dieron una cita para las cinco de la tarde... Era André Breton... ¡Tampoco sabía quién era! Y es desde nuestro primer encuentro que Bretón comenzó a tener algunos prejuicios hacia mí. Observando mis dibujos me dijo: "¡Esto es totalmente surrealista!". Yo le respondí: "¿Qué quiere decir surrealista?". Yo pensaba que él sólo era un *marchand*. Luego me dice: "Estamos preparando una manifestación sobre Lautréamont"; y yo le pregunté entonces quién era Lautréamont. El tomó eso como una provocación. Pero yo era inocente como un bebé.

Tiempo más tarde me contaron que había ido al café ese mismo día, y que le había dicho a los demás: "Dalí me envió un joven absolutamente sorprendente...". Y había relatado nuestra entrevista. Al parecer fue bastante elogioso. ¡Pero agregó que el personaje era un "*emmerdeur*"! No podía soportar ciertas provocaciones. Desconfiaba sobre todo de aquellas del tipo que Dalí podía hacer (por ejemplo: "Lenin *enculé* por la revolución"). El simple hecho de desordenar su ritual le resultaba insoportable. Seguí viéndolo, al igual que a Dalí, con quien tuve una real complicidad, aunque él continuaba haciendo su numerito.

Félix Guattari:

¿Ya en esa época?

Roberto Matta:

,

Me parece que siempre fue así. Estoy seguro que hacía lo mismo en su casa, con Gala, su mujer. Era un juego. Pero detenerlo, detener el delirio, era imposible. Era extremadamente supersticioso y cualquier paréntesis debía aterrarlo. ¡Era preciso introducir un delirio suficiente como para que los paréntesis no significaran una interrupción!

Félix Guattari:

Debía ser una especie de hechizo imaginario, comparable al del Amor Cortesano.

Roberto Matta:

Sí, o más bien como lo que ocurre en las relaciones entre altos funcionarios, eclesiásticos o universitarios...

Félix Guattari:

Henos aquí de vuelta a los mitos de referencia: puede parecer legítimo que los eclesiásticos intenten sostener el suyo, pero con los surrealistas eso debía ser un tanto pesado.

Roberto Matta:

Lo que era insoportable era el dogmatismo. Y si tú no sabes lo que buscas, no puedes elaborar los medios adecuados para encontrarlo. Lo válido en el surrealismo —¡yo no soy surrealista!—, son los poetas y pintores de la generación inmediatamente posterior a "la guerra del 14" que lo formularon. Marcel Duchamp en primer lugar, cuando declaró que lo que contaba era el "paso". Pero luego, el paso no podía realizarse sino a punta de manifiestos y de movimientos...

Félix Guattari:

Los manifiestos, las manifestaciones, daban lugar a un hostigamiento *mass-médiatique*, cuyos efectos sólo se verificarían posteriormente.

Roberto Matta:

Sin concepto ni método válido de cartografía, las posibilidades de lograr algo se reducían...

Félix Guattari:

Los tipos realmente auténticos —lo señalabas hace un momento a propósito de Artaud— se quebraron completamente.

Roberto Matta:

Se perdieron en la atmósfera.

Félix Guattari:

Pero sobre todo por las tensiones internas del grupo surrealista.

Roberto Matta:

Se enfrentaban unos a otros en la oscuridad más plena. El único que lograba sobresalir era Bretón. Dalí me lo había dicho: "Lo envié donde el más interesante de nosotros". Bretón hablaba en el vacío delante de todos estos muchachos que venían al café. Los únicos interlocutores válidos eran Artaud, por un lado, y Marcel, por el otro.

Félix Guattari:

¿Conociste bien a Artaud?

Roberto Matta:

No. Verdaderamente, jamás le hablé. Me lo encontré después de la guerra; ya se había peleado con los surrealistas. No se le veía. Estaba en México. Conocí a Artaud en la época en que montaba "Las Epifanías" con Henri Pichette y Maurice Roche, que eran también harto delirantes. Yo hacía unas pinturas en una perspectiva totalmente diferente. En la euforia del momento —era en 1946—, inmediatamente después de la guerra, querían montar este espectáculo con una inspiración "pre-socrática". Pero "Las Epifanías" se transformaron en una puesta en escena con actores: María Casares y otros, y yo me sentí bastante perdido.

Félix Guattari:

¿Tú habías sido llamado para trabajar sobre "Las Epifanías"; para realizar los decorados?

Roberto Matta:

Sí, para dotar al discurso de un cierto tipo de legibilidad. Había muchas cosas ingenuas en ese montaje. Yo, en cambio, lo pensaba en relación a mi propio mito de referencia: acababa de pintar el Tarot, con figuras como el "Vidriero", el "Criminal de la luz", obligado a permanecer en la luz hasta el fin de sus días...

Félix Guattari:

No trabajabas solamente en el decorado, sino también en los personajes.

Roberto Matta:

Yo hacía proposiciones, sólo que nadie las retenía. Deseaban que pintara el "Diablo", la "Esfinge", el "Amante", ¡cosas fácilmente accesibles! Sin embargo Maurice Roche era suficientemente poeta...

Félix Guattari:

¿Qué hacía en el espectáculo?

Roberto Matta:

En esta época, hacía la música. Con él se podía tener una conversación. Pichette, poco a poco, se fue compenetrando en la idea del teatro. Se había hecho amigo de Gérard Philippe, María Casares... Pensaba en un escándalo del tipo "Batalla de Hernani". Poco a poco, todo se transformaba en recitación y no en epifanía, o en aparición, susceptible de engendrar un hada que hubiese podido salir de la sala.

Félix Guattari:

Al comienzo, Bretón había tenido la intuición de algo que podía transponerse fuera de una actividad estrictamente literaria, teatral... Y fue lo

que ocurrió, ya que el surrealismo influyó ulteriormente en diversos terrenos: el cine, la pedagogía, el diseño...

Roberto Matta:

¡ Y todavía no ha terminado!

Félix Guattari:

Pero la mayoría de los padres fundadores volvieron a sus negocios: Eluard, Aragón a la literatura, Raymond Gueneau a sus escrituras maravillosas...

Roberto Matta:

No recuerdo bien las fechas, pero esto duró muy poco tiempo. El quiebre con Artaud coincidió con el quiebre general. Había una especie de sede, en la Rue de Varenne.

Félix Guattari:

Artaud era como un secretario.

Roberto Matta:

Artaud era un "él". Trabajando con él, se podía "entrar en él". Pichette llegó a identificarse con su vocabulario y pudo penetrar en su sistema. Yo no podía hacerlo; me impresionaba demasiado. Casi como un animal, un caballo o un perro. Su lenguaje era quemante. Dibujaba a menudo su autorretrato; era fascinante; era un espectáculo, un actor prodigioso. Habría sido una falta de conciencia y de sensibilidad interrumpirlo. Cuando esto ocurría, teníamos dificultad para comprenderlo. Hoy día, cuando se leen y se estudian sus textos, ya hemos asimilado muchas cosas que se pueden llegar a traducir. Pero en ese momento estábamos dispuestos a tentarnos estúpidamente de la risa, yo el primero, con el tipo

de espíritu que me gastaba. Decía cosas realmente sorprendentes. Pero reír equivalía a romper las reglas del juego.

Félix Guattari:

Los dados del surrealismo estaban cargados y las cosas no podían llegar a buen término. En todo caso, no para ti. Lo que me gustaría saber es cómo te recuperaste después de esta aventura. Cómo continuaste, no el dogma surrealista, sino este principio de procesualidad. Porque, enseguida, has tenido numerosas ocasiones para transformarte en un "verdadero pintor", ultra-célebre. ¡Hubieses podido entrar en la fila!

Roberto Matta:

Eso jamás me interesó.

Félix Guattari:

Sí, pero podría haberte sucedido. ¿Cómo pudiste encontrar mentalmente, tanto en el plano teórico como en el plano práctico, la fuerza y los medios que te permitieron seguir una vía original?

Roberto Matta:

Porque yo no soy yo. Siempre he visto en mí una especie de agente. En vez de hacerme una imagen relativamente divertida y satírica de la realidad, ésta funcionaba para mí como una onda, como una transformación, como un crecimiento. Entonces, me parece muy difícil fijarse a un solo tipo de lectura de las cosas. Recuerdo una carta que André me escribió de Canadá a propósito del Tarot, que en esa época recomponía para "Arcano 17". Me hablaba del fuego, del aire, de la tierra, de los elementos... Pero, según yo, el único elemento era el viento, ya que presidía todos los cambios de temperatura, de orientación, etcétera.

Félix Guattari:

¿El viento o el Paraclete?

Roberto Matta:

Para mí se trataba realmente del viento que sopla, que uno respira, aquel que nos hace hablar... En el primer catálogo que hice, no presenté dibujos: hice diagramas. Por ejemplo, diagramas de ondas hertzianas, de otras ondas relativas al Polo Norte. Era en 1941, y nadie había tenido esta idea. Durante la guerra yo me planteaba la idea de que los convoyes podían pasar por el Polo Norte, ¡puesto que es el camino más corto! ¡Ahora esa es una cosa que se hace todos los días!

Siempre he tenido esta especie de distanciamiento en relación a la pintura. Hasta ese entonces, cuando la guerra se declaró, yo había realizado pocos cuadros: seis o siete. Yo no sabía nada cuando llegué a los Estados Unidos. Las concepciones de la surrealidad como parodia mágica no se acomodaban a mis maneras de ver, muy marcadas por las ciencias. Fui muy combatido por esto. E incluso, si no era por la ciencia en tanto tal, lo que me interesaba era el sujeto de la ciencia. Yo aspiraba a un poco más de orden, a un mayor rigor en el análisis de lo que estaba tratando de hacer, para ver mejor cómo había que hacerlo y qué era lo que estaba haciendo.

Félix Guattari:

La mayoría de estos tipos creían en los espíritus, en las mesas de tres patas, en la magia...

Roberto Matta:

Se excitaban con eso.

Félix Guattari:

Pero tú no creías en eso. Es lo que hace la diferencia.

Roberto Matta:

Yo venía de la arquitectura. Tenía la costumbre de calcular la sección de una viga para resistir esto o aquello, incluyendo los presupuestos.. Provenía de un ambiente muy práctico; esto también es cierto para el poeta

El verdadero poeta realiza un trabajo feroz con el lenguaje. Rimbaud tenía esta preocupación, esta obsesión por la exactitud...

Félix Guattari:

Siempre pienso que hay que hacer pasar las ciencias humanas, en particular el psicoanálisis, bajo el paradigma del arte, y tú, por el contrario, pero quizás de manera complementaria, buscas poner el arte bajo el paradigma de la exactitud científica.

Roberto Matta:

Leonardo da Vinci no comprendía cómo estos pintores que pretendían trabajar en un Renacimiento, que deseaban aproximarse a la naturaleza, a la realidad, se quedaban en la Virgen María. Porque cuando se trataba de trabajar con los músculos de una mosca, o de una rana, ¡no quedaba nadie! Era probablemente muy difícil en esa época tener una representación exacta de la circulación de la sangre, del sistema ocular; como para nosotros resulta difícil tener hoy día un concepto del funcionamiento del pensamiento. ¿Cómo funciona aquello que se llama entendimiento? Tenemos muy pocos diagramas sobre esto.

Félix Guattari:

Y quizás no muchos todavía en la época de la inteligencia artificial.

Roberto Matta:

Es evidente que si se es artista, debiera uno estar preocupado por el verbo "ver". ¡Nada es más urgente que eso! No el ver de la retina, sino el ver que corresponde al concebir,⁴ al prever. Palabras que se sitúan a una apreciable distancia del lugar que ocupan las adivinaciones y la magia.

Félix Guattari:

Haces a menudo referencia a Da Vinci. ¿Es alguien importante para ti?

⁴Concebir: *concevoir*, en francés (N. del T.).

Roberto Matta:

Sé muy poco sobre quién fue. Para mí es como un navegante de antes de la geografía. El sabe que en algún lugar se encuentra una roca enorme en la desembocadura de un río que se llama, a lo mejor, Amazonas. Pero todavía no ha entrado en ese río y está apurado en llegar allí y poder alcanzar el sur.

Félix Guattari:

¿No habría un río que podría llamarse Da Vinci?

Roberto Matta:

Sí, como hay una roca de Hércules. Para el primer navegante, el primer faro era el Etna, el Stromboli, el Vesubio, el Santorino, alumbrando por sí solos el océano, en la noche. Era raro que los navegantes salieran en la noche o en invierno. La pesca se detenía en el mes de octubre.

Félix Guattari:

En tu propia navegación, ¿hay pintores que han contado para ti?

Roberto Matta:

Ha habido mil cosas que han contado. Pero los pintores, en tanto tales, me interesaban sólo si mostraban un aspecto de lo real, que sirviera a concebir la realidad.

Félix Guattari:

¡Nombres! O más bien, ¡operadores!

Roberto Matta:

Giotto, Ucello, Greco, Leonardo, pero este último no como pintor, sino como mostrador de conciencia. Y también, Alberto Martini.

Félix Guattari:

¿Quién es ése?

Roberto Matta:

¡Ese no existió jamás! ¡Es por eso que siempre lo cito y digo que era una referencia fundamental! De hecho, para mí Einstein contaba mucho más como pintor que Picasso.

Félix Guattari:

De acuerdo, pero ¿qué es lo que más amas en Giotto?

Roberto Matta:

Como yo no sabía nada de pintura, ésta me interesaba —siendo arquitecto— sólo en la medida que me permitía captar las cosas primitivas, primordiales. Por ejemplo, en la obra de Giotto había mucha arquitectura, diagramas y todo estaba simplificado. Representaba un árbol como una hoja, una montaña como una roca. Era una especie de pintura catalogal.

Félix Guattari:

Lo que te interesaba era el carácter de constructividad.

Roberto Matta:

E igualmente las estructuras, las resistencias, como el barco en relación a la tempestad. Es preciso que algo resista.

Félix Guattari:

Siempre hay la idea que esto no debe dispersarse en todas direcciones. ¿Y Ucello?

Roberto Matta:

Eso fue más tarde. Aquí también, lo que me convenía, era la legibilidad: una gran batalla con muchos detalles. En relación a los otros, era como un pintor ingenuo, una especie de Aduanero Rousseau. Todos esos caballos eran muy "caballerantes", con sus armaduras, etcétera. Todo estaba perfectamente repertoriado. El también declaraba que no hacía pintura. Piero Di Cosimo me interesaba particularmente, porque permanecía en el registro de la invención. Era ingenuo, también: trabajaba sobre lo que puede ser un centauro, un caballo. Igualmente El Greco, que ha jugado un rol decisivo en mi trabajo. Partí de él: él me daba la impresión de decirlo todo con llamas. Su pintura era flamígera, quizás en un sentido místico, pero su luz, sus formas arquitectónicas tenían un origen más verdadero; como para las gentes que hubieran buscado la fuente del sol. Había también algunos "pequeños", como Baldung Grien, un Flamenco, ¡y Grünewald!

Félix Guattari:

¡Y Velázquez!

Roberto Matta:

Sí, pero mucho más tarde. Es igual, lo aprehendía como arquitecto. Amo, también, por supuesto, a Van Gogh, pero no encuentro en su pintura una actividad que sirva a la conciencia del mundo. No entendía por qué estos tipos trataban de pintar. Corbu trataba de pintar, él también, y yo no comprendía por qué. Me di cuenta, más tarde, que era una manera de articular sintaxis y morfologías por las cuales expresaban las manifestaciones de la vida.

Félix Guattari:

Cuando hoy día describes tu evolución, llegas a distinguir cinco períodos, a rememorate diferentes fases cartográficas. Pero cuando vivías estas fases, ¿tenías conciencia de ello?

Roberto Matta:

¡No!

Félix Guattari:

Te dejabas llevar por el viento.

Roberto Matta:

Totalmente. Es apenas hoy día, quizás a causa de la edad, que deseo ver por qué esto ocurrió de esta manera.

Félix Guattari:

¡No creo que la edad sea una buena explicación! ☐