

I. Matta, el excéntrico

En la puerta de entrada hay un guardia, el guardia se resiste, dice que no se puede ingresar, aunque después de ver que la dama viene acompañada por un coronel, se ve obligado a ceder: «Que conste, señora, que yo quise evitarle el espectáculo que va a ver».

Tiene toda la razón. El espectáculo que va a ver es una pesadilla, un comprimido de la devastación: las salas están inundadas, a centímetros del suelo flotan restos de una antigua armadura, la «flor de marfil», gentileza de Ho Chi Minh, está partida en cuatro pedazos y en lo que hasta hace tres días ha sido el dormitorio del ex presidente de la República, un suboficial con el torso desnudo bebe tirado sobre la cama una botella de whisky. La cama está a escasos metros del sofá de tres cuerpos sobre cuya pana mojada una perra amamanta a tres cachorros mientras el cuarto viene en camino, asomando con naturalidad de entre las patas traseras. El sofá es un diseño de Roberto Matta, quien se lo ha regalado a Allende, así como le ha regalado también las dos telas al óleo que, con suerte disímil al resto de los objetos malogrados, flotan todavía sobre los charcos del comedor, provocados por la lluvia que se había colado entre los techos volados por los *roquets*. Del regalo de esas dos telas, Matta dejaría constancia en una breve carta enviada a Enrique Schepeler desde Londres el 11 de abril de 1977; del «espectáculo» con el que se encontró apenas atravesada la puerta de Tomás Moro, la constancia la dejaría en cambio la dama que venía acompañada por el coronel, Moy de Tohá, la



primera en ingresar a la casa de Allende después de aquel martes fatídico: el del golpe de Estado de 1973.

Roberto Matta era amigo de Allende y también era amigo del proceso que, tres años antes de esta escena, se había consolidado con el ascenso de la Unidad Popular al poder y la construcción de la célebre «vía chilena al socialismo». A pesar de que en la residencia de Tomás Moro había también algunos cuadros de Balmes y de que Balmes representaba una de las tópicas ineludibles del arte político de la época, era Matta quien encarnaba por entonces el privilegio inusual de ser el artista con mayores referencias a nivel internacional, un prestigio que había decidido invertir visitando el país de manera asidua y participando de algunas prácticas colectivas de producción visual como las del «arte mural». Por eso en la carta a Schepeler no duda en referirse a Allende, tanto al «artista» como al «político», como alguien en quien encuentra admirable que «se interese en cada uno de nosotros».

Sentimiento de gratitud y de asombro éste de Matta, cuya diferencia con Balmes no debiera pasar en este aspecto inadvertida, pues si bien ambos comparten, a causa del fervor de la época en que conviven, el vector común de un arte utópico que debe eliminar por completo la distancia que mantiene con la vida, con el mundo de la vida, el segundo forma parte de una escena política de corte académico que preserva contra la gráfica popular y el muralismo reparos que el primero no tiene. Matta participa, por el contrario, sin ningún problema del arte callejero y las prácticas colectivas de intervención del espacio urbano. Se diría que al menos cuando está por aquí, cuando deja Europa por unos días para pisar tierra chilena, su arte se halla más cerca de difuminarse en la vida, de *hacerse* vida. El mismo Mono González, miembro de la Brigada Ramona Parra, recuerda por ejemplo el día que Matta les pidió que lo invitaran a pintar en la calle: «Lo fuimos a buscar al Hotel Crillon, que era donde se quedaba cada vez que venía a Chile; le abrí la puerta para que se subiera y me preguntó dónde nos íbamos nosotros; atrás, le respondí, y se fue con nosotros en la parte posterior de la *Tetera*». La *Tetera* era la camioneta medio desvencijada de la BRP. El muro tenía tres metros de alto por quince metros de largo, Matta había realizado un esbozo, el esbozo tenía algunas flechas que indicaban con letra manuscrita los tonos de los fondos: «fondo rojo, rojo rosado, rosado, rojo».

Ese mismo año, González y otros miembros de la BRP se juntan por primera vez con algunos artistas en casa de Balmes. Estamos en el año 71. Un año más tarde, los miembros de la BRP y algunos de los artistas que asistieron a aquella reunión están parados frente a los tajamares del río Mapocho. La idea es conmemorar los cincuenta años del Partido Comunista con una intervención pública en el muro que recorre el río abarcando desde el puente Loreto hasta el puente Purísima. El mural tiene 450

metros de largo. En el caso de Balmes, esto significaba evidentemente una torsión o, si se prefiere, un careo con cierto retorno de lo reprimido: el arte mural, cuya cátedra había sido desplazada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile que él dirigía, retorna por el camino del brigadismo a fusionarse con los artistas más académicos. La querrela que los artistas más académicos o «reflexivos» mantienen con los motivos de la pintura mural se dobla o gira con este gesto. La razón es sencilla: los tiempos excepcionales que vive el país habilitan conductas artísticas excepcionales. El arte debe unirse a la calle, debe fusionarse con la vida, debe sumarse a ese espíritu de época que Miguel Valderrama definió con acierto como «modernismo utópico».

De esta tendencia no representa solo una muestra lo realizado en los tajamares del Mapocho; lo evidencian también algunos gestos sencillos como la decisión por parte de aquellos artistas de cobrar por las obras entregadas al edificio de la Unctad III, que se realiza meteóricamente en 275 días, los mismos jornales que los obreros calificados en las terminaciones finas, la participación en ferias culturales, los textos presentados en el Encuentro de Artistas del Cono Sur y el papel preponderante que adopta por entonces el Instituto de Arte Latinoamericano, dirigido por Rojas Mix. El edificio de la Unctad III es un coloso de la imaginación constructivista que su opuesto, la actual imaginación retrospectiva, ha solido resaltar quizá más de la cuenta, lo cual no quiere decir que el edificio no marque un antes y un después en la vida del país, condensando en el espacio arquitectónico el entusiasmo de una época que se anticipa a contar con el eterno recuerdo de la que le sigue, adelantándose a la negligencia póstuma de la historia.

El edificio es un emblema, un acorazado que emerge en el corazón de la ciudad mostrando de lo que es capaz la voluntad

colectiva. El gobierno de la Unidad Popular ha aceptado previamente la propuesta de Naciones Unidas de convertir a Chile en país sede de la Tercera Conferencia Mundial para el Desarrollo y el Comercio, en buena medida porque lo que allí se discutirá son las aflicciones propias de naciones poco habituadas a ser tomadas en cuenta por el mezquino Primer Mundo. Se trata de un desafío, hay que generar un espacio capaz de recibir la visita de más de cien delegaciones del mundo entero. Allende, quien ha iniciado ya gestiones con Miguel Lawner, director de la Comisión de Mejoramiento Urbano (Cormu), para comenzar las tareas, suele darse una vuelta cada mañana por la incipiente mole para animar a los casi 1.500 obreros que trabajan sin descanso, a sol y sombra en la obra, sin otro horizonte que no sea el de concluirla en un lapsus de tiempo por el que ningún cálculo apuesta: menos de trescientos días. Al edificio lo tornará célebre este récord, sintetizado en el mensaje de que los trabajadores unidos alcanzan mayores logros cuando no es el látigo del capital sino la construcción de su futuro la que se les impone, pero fundamentalmente pasará a la memoria colectiva como una especie de microclima que albergó una de las redes colaborativas más grandes en la historia de la producción nacional.

Que Allende alcanzó a detectar esto lo prueba el hecho de que durante el tijeral, la celebración popular en la que arquitectos, obreros y artistas celebraron sentándose todos a la mesa, desdiciendo las clásicas líneas demarcatorias entre el trabajo del intelectual y el trabajo del obrero, dirigió palabras de agradecimiento por orden alfabético a cada uno de los hombres que colaboraron en el proyecto. El cineasta finlandés Aki Kaurismaki, autor de una fabulosa trilogía llamada «la trilogía proletaria», forjó un concepto para esto, el de «comunismo idílico», una suerte de red colaborativa anónima en la que los marginados del mundo crean prácticas

de relación que parecen suspender milagrosamente la lógica del valor y las ferocidades del capital. Se trata de pequeños universos paralelos a los mundos devastados por el progreso técnico o el crecimiento económico, comunidades utópicas trazadas accidentalmente en paisajes transitorios en los que hombres y mujeres se asisten unos a otros sin miramientos de clases, cargos o profesiones, de los que en realidad prescinden. No es que sean buenos o malos; simplemente les resulta tan natural no contar con nada, que ambicionar lo del otro les parece un deseo menor comparado con deshacerse de lo que les queda. Es como si fueran justos por negligencia o accidente. Es lo que de alguna manera sintetiza la construcción de la Unctad III, una red colaborativa de producción social en la que los territorios del arte, la vida, la política y el trabajo insinúan sus primeras superposiciones.

Por esto mismo se transforma en un referente de la época, en el sentido de ser uno de los mejores momentos que expresa el anhelado sueño de las vanguardias por borrar la distancia que el arte y la vida mantienen entre sí. No obstante esto, el tránsito de un pintor de corte surrealista como Matta a los procesos colectivos de intervención pública y la progresiva democratización del soporte no es equiparable, en términos de filiaciones, al giro que el Grupo Signo, formado por José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati, y hegemónico en el campo de la transferencia artística local, realiza a la hora de pasar de un proceso vinculado al abstraccionismo lírico a otro de tipo más matérico o expresivo en el que ciertos elementos que habían sido ajenos a la pintura académica (el recorte de diario, la fotografía, la noticia política y otras piezas de la contingencia nacional) ingresan a la representación del cuadro. Si el acento de Roberto Matta está puesto en la desprogramación de su composición pictórica en el ámbito del arte popular y en la correlativa ofrenda de su prestigio a

una escena gráfica contestataria que proviene del arte mural, el acento de José Balmes está en el cartel.

El cartel como soporte no es menos «popular» que el muro o la pared, pero al Balmes de aquel tiempo le proporciona elementos para disgregar la importación, por parte del muralismo, de lo que él mismo llama un «irrealismo socialista», consistente en la ilustración



de lo autóctono, lo nativo, lo vernáculo o lo propio del «ser nacional». La guerra entre el cartel y el mural expresa de algún modo la lucha entre un comunismo aristocrático y cosmopolita y un comunismo de corte popular y artesanal. El asunto no es nuevo en Chile, sino que viene desde muy atrás, se podría decir incluso que desde la antigua querrela entre la Escuela de Artes Aplicadas, fundada en 1928, y la Facultad de Bellas Artes, ambas parte de la Universidad de Chile pero ubicadas no por nada en Matta Sur la primera y en el Parque Forestal la segunda, de la que la pugna actual entre un arte artesano popular y uno académico informalista representa un eco o una evocación. Ninguna de estas dos líneas se autoexime por supuesto del vector vanguardista que impulsa por la época a la disipación de la frontera entre el arte y la vida; son los modos específicos de esa disipación los que están en juego.

Balmes no olvida que el cartel fue la forma que escogió Picasso para entrar en el espíritu de la lucha republicana durante la Guerra Civil española, no olvida ese cartel que los soldados desenrollaban en los pequeños poblados a los que ingresaban con el fin de enrolar gente en un ejército diezmado, ni que por eso el célebre cuadro, tras viajar de España hacia el MoMA y luego

del MoMA hacia el Reina Sofía, experimenta hoy una fragilidad que lo torna difícilmente conservable. Matta, en cambio, parece considerar que una cosa es la pintura y otra muy distinta son las licencias que él mismo se toma cuando pisa Chile para recuperar ese referente artesanal que sus pares más académicos desplazan. Esto significa que a Chile, Matta viene a desordenarse, que su relación con el mural funciona como una provocación o tal vez un acto de disculpa.

En el año 1971 es invitado especialmente por el gobierno y asiste, entre otras cosas, a un programa de Canal 13. El programa es *A esta hora se improvisa*. Guillermo Machuca recuerda que a cierta altura de la conversación, el periodista Sergio Vodanovic, considerado por algunos como el padre del culebrón chileno, dirige al invitado la siguiente pregunta: «¿Es cierto que te fuiste a París a desclasarte? Porque, según veo, sigues teniendo la misma cara de aristócrata». Poco antes, la señora Nena Ossa, quien fuera posteriormente directora del Museo Nacional de Bellas Artes en tiempos de Pinochet, se había encargado ya de mencionar que a Chile, Matta no venía solo a desordenarse sino también a divulgar el proceso político cubano. ¿Será por eso que se viste tan mal? ¿Se vestirá también así cuando camina por las calles de Nueva York o incluso cuando previamente a esto se ha presentado él mismo en persona, por encargo del Pabellón de España para la Exposición Internacional de París de 1937, en el taller de Picasso para preguntarle si tendrá listo el *Guernica*? Cuando ve el *Guernica* a medio hacer, a solo un par de semanas de la inauguración, Matta lo contempla con recelo: «Ay, ay, ay, en qué se irá a convertir esto, con todos esos papeles pegoteados».

En fin, no sabemos cómo estaba vestido aquella mañana en que visitó a Picasso ni tampoco cómo lo estará mientras camina por París o Nueva York, pero es cierto que por algún motivo se

encarga de desaliñarse cada vez que pone un pie en Chile. Resulta más o menos evidente que el modo en que desincentiva su prestigio de pintor eximio trepándose a los andamios para pasar la brocha sobre algún muro está en relación con su esmerado despiste indumentario. Uno de los periodistas del diario *La Tribuna* no tarda en notarlo: «Hay personajes a los que mejor es no mostrarlos. Por lo menos, si vienen con camisas a rayas, corbata suelta, despeinados, con dudosa expresión de inteligencia en el total de su rostro y con una ramplonería abismante». Con independencia de que por entonces las múltiples críticas a las maneras que tenía Matta de presentarse en Chile provinieran de la prensa y los medios de oposición al gobierno de Allende (los mismos que maltrataban a Allende por lo contrario, esto es: por vestir con casimires importados, camisas con gemelos de plata y corbatas de seda), da la impresión de que Matta dedicaba menos su desaliño a caerle en gracia a los miembros de la BRP, que a desmarcarse de los protocolos cerrados de la tradición de la pintura académica y el cosmopolitismo reinante en una de las zonas visibles del Partido Comunista: la que desde la hegemonía informalista daba la espalda al referente artesano del muralismo. Se supone que lo que estaba construyendo con esto era una especie de alegoría sobre sí mismo que destinaba a incomodar los protocolos de la pintura académica local, acelerando, por decirlo así, el desfase entre las dos matrices centrales de la ilustratividad pictórica de izquierda: la que unía el abstraccionismo lírico al informalismo manchístico en la tradición de un comunismo académico e ilustrado; la que unía la métrica de un Magallanes Moure, un fragmento de Lira Popular, retazos de la nueva canción y el arte gráfico a un comunismo abierto a la amplia cultura de izquierda. Y todo por el detalle de un par de prendas.