



FRANCISCO GAZITÚA

VIERNES 31 DE MAYO 2013
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
VALDIVIA

Francisco Gazitúa

"MIS MAESTROS PARA ENTRAR
EN LA MATERIA FUERON LOS POETAS"

Estudió en el Saint Martin School of Arts de Londres. Ha sido creador de tres escuelas de esculturas, una de ellas en Croacia. Ha escrito numerosos trabajos sobre historia y teoría de la escultura. Su obra y reflexión están centradas en el rol de la materialidad en el lenguaje escultórico. Por eso trabaja cerca de las canteras y las piedras vivas de la montaña. Desde sus esculturas de pequeño formato hasta las de gran formato, la obra de Gazitúa según sus propias palabras solo funciona "en contacto con la gente, las calles, la ciudad, el paisaje". De ahí su pasión por los puentes, como el reciente Puente de Luz que le encargaron para la ciudad de Toronto en Canadá. Con Gazitúa tocamos la "materia" de las materias, la poesía del acero y las piedras.

Cristián Warnken:

“Con mi razón apenas, con mis dedos,
 con lentas aguas lentas inundadas,
 caigo al imperio de los nomeolvides,
 a una tenaz atmósfera de luto,
 a una olvidada sala decaída,
 a un racimo de tréboles amargos.
 Caigo en la sombra, en medio
 de destruidas cosas,
 y miro arañas, y apaciento bosques
 de secretas maderas inconclusas,
 y ando entre húmedas fibras arrancadas
 al vivo ser de substancia y silencio.
 Dulce materia, oh rosa de alas secas,
 en mi hundimiento tus pétalos subo
 con pies pesados de roja fatiga,
 y en tu catedral dura me arrodillo
 golpeándome los labios con un ángel.
 Es que soy yo ante tu color de mundo,
 ante tus pálidas espadas muertas,
 ante tus corazones reunidos,
 ante tu silenciosa multitud.
 Poros, vetas, círculos de dulzura,
 peso, temperatura silenciosa,
 flechas pegadas a tu alma caída,
 seres dormidos en tu boca espesa,
 polvo de dulce pulpa consumida,
 ceniza llena de apagadas almas,
 venid a mí, a mi sueño sin medida,
 caed en mi alcoba en que la noche cae
 y cae sin cesar como agua rota,
 y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
 a vuestros materiales sometidos,
 a vuestras muertas palomas neutrales,
 y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
 y ardamos, y callemos, y campanas”.

—“Entrada a la madera”, Pablo Neruda.

Francisco, a mí me ha llamado la atención el diálogo que tú has tenido con los poetas para llegar a hacer escultura, para poder desde la materia conseguir la forma o para entrar en la materia. Y este poema que escogí de Neruda, tú lo has citado otras veces; me parece que es emblemático, sobre todo en estos primeros versos cuando Neruda dice “Con mi razón apenas, con mis dedos”... esa es la manera como el poeta americano entra en la materia. Tú has dicho que tu relación con la naturaleza es a mano, es a la intemperie, sin guantes, por eso me gustaría que comentáramos este poema de Neruda.

Francisco Gazitúa: Me dejaste mal con el poema. Es un poema que leí en Londres... lo había leído muchas veces, y supe que fue la primera vez que Neruda se metió con la materia, se metió con su americanidad profunda. Y es muy interesante porque dice “dulce materia” y ocho o diez siglos antes Dante había dicho *dolce mondo*, hablaba del “dulce mundo”, desde el Infierno. Neruda habla desde Europa, antes de venirse y escribir el *Canto General*, habla de la “dulce materia rosa de alas rojas”.

Me dejaste tremendamente emocionado con el poema porque fue un poema por el cual yo también me vine de Europa. Yo estaba muy bien colocado, tenía mi cátedra, estaba exponiendo en la Tate Gallery, estaba al tope, y me partió por el eje ese poema. Dije, “Si quiero seguir para adelante, tengo que hacer acopio de todas mis raíces”; yo creo que como lo hizo Neruda, como lo hicieron los grandes artistas chilenos, “tengo que seguir ese camino” y me vine. Instauré una relación mano a mano con lo único que tenemos

nosotros acá, que es la materia. Una materia que lo pone en su lugar a uno. Y esa ha sido mi vida, mis últimos 30 años, estar aquí, como dice Emerson –que seguramente me lo va a citar el maestro acá–, “La vida es solo una estación en la naturaleza”. Y eso, me estacioné. Me estacioné aquí, en un lugar impresionante a la entrada de Los Andes y aquí estoy.

Warnken: Normalmente el camino del artista, del poeta, del académico, del intelectual, es irse de América para ir a buscar a Europa, con una suerte de nostalgia –como dice Borges, como si los latinoamericanos fuéramos europeos exiliados– de nuestra Madre Patria. Y de pronto a ti te pasa algo allá, en Londres. ¿Qué es lo que te faltaba? y ¿cuál es el gesto que debe hacer un artista americano cuando está instalado o está empezando a instalarse en Europa o en Estados Unidos o donde sea?

Gazitúa: Fíjate que lo que me pasó fue que tuve la suerte de caer en una Escuela que era una vanguardia muy sólida. La Escuela donde yo fui alumno y profesor llevaba como 150 años: Saint Martin in The Fields, una de las academias más importantes de Inglaterra. Entonces caí en una verdadera vanguardia y caí en gente que estaba a “palos con el águila”, o sea, estaba en la oscuridad, trabajando, tal como nosotros lo hacíamos cuando éramos alumnos. Es gente que estaba con una vida artística muy exitosa y parte de la cosa británica. Empecé a conocerlos uno a uno, porque la escultura es un trabajo que se hace a mano y es lentísimo, no son chispas sino que a veces uno permanece 10, 15 días trabajando en una sola escultura.

Además me tocó con ellos dirigir proyectos de investigación y empecé a entender que la escultura británica fue y es hasta el día de hoy *top* en el mundo e insuperable por una sola razón: porque ellos son locales, son profundamente locales. Yo me di cuenta lo provincianos que podían ser los ingleses. Todos estos personajes son conectados con todo el mundo, con el cosmos, y aunque han hecho todas las revoluciones, uno se da cuenta que la escultura, partiendo, por ejemplo, por Henry Moore –a quien tuve la suerte de conocer bastante en su último año de vida–, está hecha para esos *Rollings*, los campos de Inglaterra, está hecha para ser instalada ahí. No podría haber surgido de otro lugar, de otra naturaleza, que de esa naturaleza. Lo mismo con Anthony Caro, mi otro maestro, que trabajaba con los cachureos industriales porque Inglaterra en ese momento se estaba desguasando entera. Estaban terminando con las acerías, mandándolas a Chile, a otros países, limpiando el país y había una chatarra maravillosa, chatarra de 300 años, de la Revolución Industrial, y trabajaban con eso y hacían cosas fantásticas.

Entonces uno se empieza a dar cuenta que si quiere ser alguien en la vida, uno tiene que situarse en un lugar en el cual... no solo que sea un lugar que uno conoce, sino que un lugar donde uno sueña, un lugar donde pueda surgir una poética, y esos lugares son el lugar de uno. En el caso mío, en esa cosa limítrofe entre los valles centrales y la cordillera, ahí me situé. Hice una apuesta. Todo el mundo me decía: *Good luck in your sculpture making trip to Chile*. “Buena suerte en tu viaje para hacer esculturas a Chile”. Chile no existe... perdón,

existe, pero en Europa el mundo es el Norte, este mundo tan feroz no existe nomás. Me decían: “¿Adónde queda eso, Chile? Tè vas a morir ahí. Tienes que tener contactos”. Bueno, por supuesto que yo he mantenido el contacto, pero estoy estacionado aquí.

Ahora la última cosa en este punto: mi maestra Marta Colvin fue muy amiga de Henry Moore, conversamos mucho de ella, y por los dos lados supe que Moore la había mandado a Sudamérica, que era el continente de la escultura, 20 años antes que a mí. Entonces hay esta cosa, esta localidad, que creo que a uno le garantiza que, por lo menos que si uno no va a ser un genio, va a ser una persona sincera, porque está en el desierto, está en la nada, está solo.

Warnken: Alberto Pérez, que fue muy importante también para ti, dice, “Descubridores del propio territorio, los ojos se vuelven hacia adentro”.

Creo que esa reflexión tiene que ver con lo que estamos conversando. ¿Qué significa “descubrir el propio territorio”, qué significa “volver los ojos hacia dentro”? Aprovecha de contarnos cómo fue la relación con este gran maestro y amigo, e interlocutor vital que fue Alberto Pérez.

Gazitúa: Bueno, Alberto fue mi profesor de Historia del Arte. Yo antes de entrar a Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, había entrado a Filosofía. Entonces esa parte la manejaba. Alberto era Doctor en Historia del Arte en Salamanca, me parece, sí que tenía su doctorado. Y él me guió por los laberintos de la historia hacia atrás, que es muy difícil. Yo diría que es tan complicado como entrar a la materia; también al entrar a la cultura uno

necesita un guía, no me cabe la menor duda. Si uno lee —de nuevo volvamos a *La Divina Comedia*— quién es, en el fondo, el Dante con Virgilio, es un guía en la cultura antes que nada, le va diciendo quién es quién, este es Ulises y él los va viendo. Ese fue el trabajo de Alberto con toda mi generación.

Mi generación estaba preocupada en ese momento de cambiar el mundo; estábamos en guerra, estaba el gobierno de Allende, éramos todos comunistas, queríamos cambiar el mundo y lo cambiamos. Cambiamos la escuela, a las poblaciones callampas, en fin, hicimos un trabajo social muy interesante. Hicimos Casa de la Cultura en los minerales, etc. Pero Alberto, fuera de su valentía, aportó y garantizó siempre —yo diría una cosa que fue interesantísima— la historia del arte como una cosa viva y los maestros como seres vivos, los muertos dando vueltas. Estuvieron todo el rato los muertos dando vueltas encima. Nos formamos así, entonces estamos hablando de un verdadero maestro. Alberto fue un maestro.

Warnken: Y este mirar, “que los ojos se vuelvan hacia dentro”, ¿cómo lo ves tú en relación al propio territorio?

La mirada hacia adentro obviamente era el tema. Porque el lugar común anterior era “la identidad”. Todo el mundo andaba buscando la “identidad”. Pero nos dimos cuenta de que la palabra no servía para nada. ¿Qué es lo que teníamos que hacer? Realmente volvernos hacia adentro. Nosotros salimos un grupo muy grande a la San Gregorio, a las poblaciones de la época, y empezamos a trabajar también con chatarra y otras cosas. Salimos con la Marta

Colvin a la población La Pincoya, hicimos una escultura gigante de acero y duró tres días. La desguasaron y vendieron toda la escultura por fierro viejo; esa era la pobreza de la que estábamos rodeados.

Warnken: Cuando hicieron esa escultura que fue saqueada en definitiva, ¿qué sentiste?, ¿dolor, rabia, te dieron ganas de seguir siendo Quijote?

Gazitúa: No, no, “el que nace chicharra muere cantando” y da lo mismo. Pienso que si existen oficios tan complicados como el del escultor, que implica mucha polvareda, mucho traslado de cosas, es porque existimos seres que vinimos a eso y estamos preparados para eso. Y nos gusta, gozamos. Yo lo paso fantástico. Mi cielo es mi taller y que nadie me saque de ahí, porque cuando salgo del taller me pongo mal genio. Pero es una maravilla. Entonces da lo mismo. Hay algunas esculturas que me las tienen cuidadas increíbles y otras que nunca más las cuidaron.

Yo creo que lo que me enseñó justamente ese trabajo con la Marta Colvin... Yo fui profesor en la cátedra de ella, y en los tiempos de la revolución cuando pasó todo lo más entretenido que ha pasado en Chile, porque lo que pasó adentro con la cuestión de Allende –estoy de acuerdo que fue un desastre económico–, lo que nos pasó a nosotros como artistas, es que éramos dueños del mundo. Entonces nos preguntamos: “¿Cuál es la gente más triste de Chile?”. La de población La Pincoya, no tenían wáter: no tenían nada. Dijimos: “Hagámosle una escultura”. Partimos incluso con pobladores, convidamos y salieron soldadores, conseguimos fierros viejos, hicimos una cuestión grande de fierro soldado con la

Marta y todos los alumnos de la Escuela. Y nos fuimos en uno de esos colosos con un tractor, con la escultura por todo Santiago, un cuento increíble. Llegamos, la instalamos, no había plata ni para cemento para la base, la hicimos, la atornillamos bien, felices los de La Pincoya, “llegó el arte aquí”. Fuimos dos días después y no quedaba nada. Porque eran pobres. Entonces bueno, ahí dijimos “también hay que cambiar un poco el país”.

Bueno si uno piensa cómo la gente recibe la poesía también... Neruda iba siempre al Mercado Central –un tiempo en que el Mercado Central no era un restaurante– a recitar sus poemas, y siempre en las minas de carbón, y es semilla que cae, y escultura que va quedando. Además, todo es efímero, las piedras duran poco también... ya un millón de años cuando mucho, o tres años. [risas] No sé si hay unos témpanos de la Antártica... todavía pueden andar por ahí. Trabajé un témpano y se lo llevó el mar.

Warnken: Volvamos a la “mirada desde adentro”...

Gazitúa: Bueno, aquí justo se acababa de escribir el *Canto General*, se había hecho ya haría unos diez años y ya era parte de la carne cultural en la cual yo me moví. Se acababa de escribir *Cien años de soledad*, una tremenda, gran novela, que es justamente “la mirada hacia dentro” de la que estaba hablando. Y García Márquez escribe casi como una víctima de la realidad, porque ¿qué había pasado antes con el indigenismo, todos los movimientos anteriores, el romanticismo, la *María* de Jorge Isaacs? Es que se trataba de la mirada europea, del europeo que todavía está recién llegando...

Warnken: El exotismo.

Gazitúa: Claro. El europeo mira románticamente la realidad desde afuera, bien refugiadito. Bueno, García Márquez está hasta aquí, no cabe la menor duda, enterrado en una decadencia, en una soledad maravillosa. Yo diría que en arte, en cultura, la persona que quiera hacer “la mirada hacia adentro” tiene que ponerse y vivir adentro, pero vivir realmente, o sea, vivir en un país donde no hay cultura. El mismo García Márquez... Están pasando cosas increíbles afuera y nosotros enterrados en esta ciénaga.

Y hablo, más que de la “mirada hacia adentro”, yo diría, de “estar sentado adentro”, estar “reo rematado” digo yo, de una geografía, de una cultura, y ahí ser capaz de hacer poesía, ahí ser capaz de hacer esos “doble o nada” que hacen los poetas, que uno no sabe cómo los hacen. Como lo hizo la Gabriela Mistral para el valle del Elqui, ¿no es cierto?, cuando tenía 18 o 20 años, al escribir *Los sonetos de la muerte*. ¡Una cuestión increíble, cómo ella fue capaz.. Imagínense, no le habían dado el título, era maestra a la mala en el maravilloso valle del Elqui! Ella viviendo ahí, de repente hace esos “doble o nada”. Realmente Gabriela Mistral ahí tiene “una mirada hacia adentro” y, peor todavía, metida debajo de la tierra... se mete con su amante y dice: “Yo me voy a bajar al cajón donde estás enterrado, y ninguna otra va a disputarme tus huesos”. ¡Eso es mirarse, porque ella está adentro, adentro de un cajón con su muerto amado, haciendo un doble que nos electrizó a todos hasta el día de hoy!

Warnken: Tú hablabas de que los poetas hicieron la tarea. ¿En qué sentido, en relación a la materia,

los poetas chilenos hicieron la tarea que no hicieron los otros?

Gazitúa: Yo creo que en la plástica hubo un intento, todos los Onofre Jarpa, los pintores de país, Rugendas es fantástico, esa escala que da, estos mundos gigantes y él pintando siempre chiquitito. Pero yo creo que las Escuelas de Arte en Chile, de artes visuales, se fundaron como la Ecole de Beaux Arts de Francia directamente. Por ejemplo, los programas que hizo Virginio Arias –que trajo a un escultor e hizo la Escuela que se inaugura en 1900, justo para el Centenario– son los mismos programas, pero exactos a los franceses. Yo los chequeé porque estuve escribiendo después unos libros sobre él, sobre qué pasaba con nuestros muertos, nuestros muertos escultores para atrás.

Uno se da cuenta que las artes visuales están siempre como una especie de mesa de billar, rebotando contra las orillas, por las cuales rebota el arte visual chileno, que es siempre europeo, y yo creo que eso se mantiene hasta el día de hoy. O sea, las últimas corrientes conceptuales que cambian en Francia, cambian aquí. Entonces eso trae una discontinuidad que es muy complicada para mantener el alma sana. Un artista no puede estar cambiando de moda cada cinco años, cada diez años. Y yo los he visto, he visto a mis colegas que al final pierden la fe. O sea, no se mantienen en algo, no están metidos en algo.

Warnken: Y, ¿cuál fue la tarea hecha de los poetas?

Gazitúa: Los muertos de los poetas eran muertos mucho más americanos. Y ahí justamente yo he logrado meterme hacia atrás, con la ayuda de teóricos, justamente de Alberto, quien me dijo: "Preocúpate de Emerson, él es el fundador de la poesía americana". Emerson es un poquito anterior a Martí. Los grandes educadores de Sudamérica le deben a Emerson y eso es muy interesante. Martí dice de Emerson: "Él no siguió ningún sistema. Entró a la naturaleza y salió de ella radiante". Entonces bueno, ahí hay un muerto poderoso. Es bien complicado leer a Emerson, porque tiene todos estos enredos del puritanismo, porque él era un pastor protestante...

Warnken: Hay un fragmento de Emerson para traerlo aquí a colación, que yo creo que nos puede dar un pie también y que refuerza lo que tú dices. Él escribe: "Esta América mendicante", la llama, "Esta curiosa, atisbante, vagabunda, imitativa América, estudiosa de Grecia y Roma, de Inglaterra y de Alemania, se quitará algún día sus zapatos polvorientos, y su capa de viajera, y se sentará en el hogar, reposadamente, con una profunda alegría pintada en el rostro" y continúa, "Porque el mundo no tiene un paisaje como este, ni los eones de la historia una hora parecida, ni el futuro una oportunidad igual. Que canten los poetas ahora, que se muestren las artes ahora".

Gazitúa: Bueno. Si ese es el maestro de la poesía americana, uno dice que los poetas empezaron a hacer las tareas, no sé, estamos hablando de 100, 150 años antes que nosotros los visuales. Los visuales estamos empezando a hacerlas ahora. Es decir, los muralistas mexicanos son la gran eclosión de

la mirada hacia adentro. Y por su fortaleza se transforman en maestros de toda Europa, o sea, la Escuela de Nueva York le debe su manera de pintar a los muralistas mexicanos. Ahí queda nuestro primer Olimpo visual, queda ahí, yo diría en el muralismo mexicano, y la escultura que se produjo también ahí, de Zúñiga, son gente que se metió para adentro y miró para adentro seriamente.

Warnken: Ahora ese salto, ese ir hacia "adentro", incluso llevar ese "adentro" hacia afuera cuando uno viaja... Tú dices que hay que viajar con una obra o viajar con "un adentro" cuando uno viaja fuera. ¿Implica tal vez un riesgo y un vértigo enfrentarse sin muletas, sin amparo, sin la cultura europea porque igual está y somos hijos de ella, entonces es como enfrentarse al descampado, al paisaje, a la naturaleza? ¿Quiénes han hecho ese camino y cómo se puede hacer ese camino? ¿Cómo ha sido en tu caso? Ha habido un momento de vértigo me imagino, de soledad, de enfrentarte a un vacío...

Gazitúa: Por supuesto. Uno está chocando todo el rato, y como dicen los cabros, chocando "en buena". Pero no me creían, me decían cuando yo les contaba... La Escuela a la cual yo llegué llevaba 30 años investigando lo que había hecho Picasso, los primeros collages de Picasso. Entonces decía yo: "Perdona, pero yo no puedo. Yo soy referencial, yo hablo de cosas concretas, estoy acostumbrado a eso. Puedo ser muy abstracto pero las cosas abstractas no me interesan".

Y empezaba a contarles cómo era yo, cómo era mi casa, cómo era donde me había criado, y no me creían. Me decían: "Tú estás mintiendo. No puede ser que

haya familias con 12 hermanos” y son cosas que pasaban en los tiempos míos. No me creían. Pensaban que estaba fantaseando. Y me afirmé en lo mío. Me acuerdo que yo les dije, “perdónenme, pero yo voy a trabajar con modelos”. “¡Modelos! Hace 100 años que no entra un modelo a esta Escuela”. “No importa, yo quiero un modelo”. Y como los ingleses son respetuosos, me dieron modelos. Y cambió toda la Escuela, porque se dieron cuenta que tener algo delante de los ojos y hablar de eso, era dinamita.

En la cosa formal hay dos posibilidades: o uno habla de algo que uno conoce, o uno imita modas, cosas que van pasando, “oye acaba de bla, bla”. Y combina cosas que otro... Finalmente uno se da cuenta que siempre hubo uno que miró y se preocupó, e hizo su poética desde la realidad. Entonces esa conexión con la realidad es un aporte profundamente latinoamericano, que está enraizado en nuestra cultura. Llevamos como cinco siglos aquí, y yo creo que algo se armó aquí. Y no me refiero a lo que se armó en las Escuelas de Arte, sino que me refiero a lo que yo aprendí en el campo cuando chico, hay una cosa ahí que es propia nuestra y que tiene mucho que ver con el siglo XVI español, con *El Quijote* tiene que ver. Ese realismo a toda prueba. Un realismo que puede ser fantasioso, puede ser divertido, pero es un realismo del cual la gente no se mueve. Y eso es muy chileno, diría yo.

Warnken: Tener los pies en la tierra y en la piedra. Emerson decía que “El espíritu ama su viejo hogar”, que es la materia, ¿no? Y de alguna manera los poetas, también creo que lo dice él, ya no sé si lo dijo él o no, “son amigos de la

materia”. ¿Qué significa para ti “ser amigo” de la piedra, “ser amigo” de la madera, como escultor?

Gazitúa: Esa es la gracia de los poetas, entran en un segundo en la madera y yo me demoré... Fíjate que mi primer material es la madera. Yo partí cuando chico tallando palos y es lo único que supe hacer durante toda mi vida y me encanta. Y cada vez que tengo un problema me pongo a tallar un palo con un cuchillo. Entonces estamos hablando aquí más que de una amistad, de una paternidad, una maternidad, una familia, en el caso mío. Yo no me imagino a mí mismo sin materia alrededor y sin un intercambio constante con la materia. Déjame leer esto que traje...

Digo yo: “Dos mundos existen, el de arriba que pertenece a los que cultivan la tierra. Es el mundo sobre el cual construyen los arquitectos, al que pertenecen los poetas, los músicos, los que tratan de volar y lo logran: los astrónomos. El de abajo, un universo que empuja hacia arriba la superficie de la Tierra, una fuerza que se hace transparente en la cáscara de la Tierra. No es una superficie, dice Rodin, sino un relieve, es decir, el extremo de un volumen que empuja desde atrás, como si apuntara hacia ustedes, porque toda vida nace desde un centro y luego germina y se expande desde adentro hacia afuera”.

“Caminamos por dentro de la Tierra y sobre nosotros caminan ustedes. Escuchamos desde adentro sus pasos. Debajo de la superficie de las cosas donde no se ve, existe otro mundo, un universo completo que empuja y crece. Siempre lo supe y desde muy joven me sumé a las filas de un regimiento, viajeros al centro de la Tierra. Escuché su música lejana y aprendí a ser uno de ellos.

Un viaje muy antiguo en sentido contrario, tallando rocas, cavando túneles mineros, mineros y escultores, caminé con ellos detrás de la piedra vertical de Los Andes, de esa muralla de montañas debajo de los desiertos y el mar. Tropel o raza unida por algo que se perdió debajo de la montaña. La pepa de oro que alumbra la noche oscura de la materia y vi lo que había adentro. Entonces aquí, para hacer el viaje, me apertreché de lo que tenía a mano, piedra y fierro. Caminé ocho horas diarias durante 45 años a través de la materia silenciosa e indiferente. No fue nada parecido al viaje de Dante al Infierno. Él fue al fondo de la Tierra de la mano de Virgilio a un escenario que él mismo llenó de gente para no estar solo. En el mío no hubo nadie, y las condiciones fueron de tipo práctico: una piedra, un martillo y un cincel". Si quieren les digo lo que pasa con la piedras...

Warnken: Esa entrada, esa pepa de oro de la que tú hablas, esa especie de chispa, ese magma, esa interioridad de la materia es la que me interesa explorar contigo, y que yo creo que Neruda realmente en algún momento la toca, Gabriela Mistral también. O sea, uno podría decir que hay una interioridad de la materia, una suerte de "materia de la materia" o "espíritu de la materia" o ¿qué es eso? y ¿cómo se conecta esa interioridad de la materia con la propia interioridad tuya, la del artista que está trabajando con ese material, piedra, madera, etc.?

Gazitúa: Bueno, yo creo que existe, somos muy, muy parecidos. Después de haber estado cuarenta y tantos años trabajando piedra, creo que hay muy pocas diferencias entre nosotros y las piedras. Ahora se trabaja la cosa

absolutamente distinta. Imagínense con un cincel y un martillo, uno va hundiendo un milímetro hacia adentro –bueno, yo creo que ya con lo que he trabajado debo haber sacado muchas toneladas de adentro– y metes luz adentro de algo que siempre estuvo oscuro. Es un poder increíble de uno porque lo que vemos, todo esto que vemos, es una capa de un cuarto de milímetro y todo el resto está siempre oscuro, y uno con un cuchillo va abriendo y va metiendo luz adentro.

Entonces con qué se encuentra: se encuentra con que la madera, por ejemplo, es igual a nosotros. Si uno toma un palito de cualquier árbol y lo corta por un lado, le está cortando las venas a la madera, le está cortando los tendones.

Estuve un año en Croacia trabajando con un Luthier, un personaje que hacía cellos. Creo que el mejor hacedor de cellos del mundo. Y él tenía –les voy a explicar la madera– una casa que se la había entregado su padre, que a su vez se la había entregado su abuelo, una casa llena de madera, llena de troncos. Y tenía un bosque alrededor que era de él también, era de la familia, lleno de troncos botados. Entonces cuando los troncos se pudrían, él le sacaba las cosas podridas y los metía adentro de su casa por 30 o 50 años, y luego los partía con cuñas... máximo cepillar lo que finalmente había dejado de moverse. Entonces ahí aprendí que la madera era un ser tan complejo y tan maravillosamente inteligente como nosotros.

Y después me empecé a meter en las especies arbóreas. Por ejemplo, los "péndulas" no se quiebran nunca porque las ramas salen... si uno pone palanca acá, una rama

aquí, estas junturas son como las junturas de los brazos, son seres, estoy trabajando un ser. Los árboles son seres, uno está trabajando una persona igual a uno, que hay que pedirle permiso. No se trata de ser “pachamámicos”, pero uno con permiso, se mete. Es maravilloso lo que dice Neruda: “Con mis dedos” o sea uno tiene que ser capaz de meterse con sus dedos a través de la madera, el resto es brutalidad. Todas estas cosas, las barracas... estos que agarran estos bosques del sur maravillosos y los “han hecho pebre”. Con un serrucho gigante se meten los japoneses y los hacen “chips”. Entonces es como mirar cadáveres, es una cuestión espantosa.

Warnken: Lo que ha hecho “pebre” o “chip” a la madera, es el “pensar calculante”, diría Heidegger, o sea, el pensar devastador, el que no es capaz de establecer una relación poética sobre la realidad, de amor, de comunión, de diálogo, que es como la que tú estás planteando frente al árbol, frente a la piedra.

Gazitúa: Bueno. Es con lo que yo salgo de este viaje increíble. Lo mismo pasa con las piedras. Si tú ves la Cordillera de Los Andes, si tú miras detrás de esta muralla que mira la gente de Chile, mejor ni saber lo que está pasando. Es lo mismo. Las sagradas piedras de Los Andes... Los granitos se forman 50 kilómetros para abajo y se demoran –Ángela, mi mujer, que es geóloga, sabe bien– como 80 millones de años en salir hacia arriba. Los Alpes tienen 50 y Los Andes un poco menos parece, 40. Y se forman en el magma, son estrellas que vienen volando, y finalmente, en el caso mío que vivo en una cantera de granito, me encuentro con estas piedras. Estas piedras tienen hebra contra

hebra, bueno ya después de haberlas cortado con cuña –yo no les meto disco–, empieza el trabajo y en el trabajo hay que saberle pegar. Ahí sí que hay que entenderse, porque si uno le pega en contra quiebra la piedra. Entonces uno tiene que entrar, como dice Neruda con mis manos, “apenas con mis dedos”, con delicadeza, con finura.

Yo me formé como filósofo y me enseñaron a escribir, y escribir es mucho más fácil que trabajar una piedra. Mucho más fácil. Implica la misma finura pero en la piedra implica mucho más todavía. Porque además uno no tiene el interlocutor que tiene cuando escribe, la piedra es indiferente, como digo yo, ahí está. Entonces uno tiene que estar trabajando una cosa que no le responde, que le da lo mismo que uno esté ahí y tiene que saberle pegar, tiene que saberla trabajar y transformarla en una palabra para hacer un diálogo, y en eso a veces uno se demora un año. Entonces el cuento es que yo cambié también, yo cambié en esto. No es solo “¿Qué me pasó con las piedras, qué me hicieron las piedras a mí?” No puedo hablar de teorías, nunca más.

Warnken: Gabriela Mistral, la otra poeta que realiza la tarea de entrar ahí en la materia, tiene un elogio de las piedras extraordinario, y tal vez esto nos va a servir como el punto de partida para ver algunas imágenes de tu trabajo con las piedras, de esculturas con las piedras. Es bien impresionante lo que ella dice, trata de decir algo que es inefable, que es indecible. Meterse en el silencio de la piedra de la que tú hablabas, meterse en la luz de la piedra, entrar en esa energía y tratar de convertirla en verbo:

**"Las piedras que tienen sus gestos
esparcidos en una sierra, la ceja y una mejilla
en un abrevadero y las rodillas rotas en
todas partes y que se acuerdan como en
sueños, a veces, de su rostro junto.
Las piedras amodorradas, ricas de sueños,
como la pimienta de esencia, graves de
sueños como la piña de fragancia.
Las piedras mudas de tener la entraña
más cargada de pasión que exista, por no
despertar la terrible almendra de pasión
que cubren, no se mueven; las piedras,
pesadas de su tesoro de sueño que
aprieta salvajemente".**

**Y después habla de las piedras arrodilladas,
de las piedras incorporadas, las piedras que
cabalgan. Y vamos a ver algunas imágenes...**

Gazitúa: Están bastante desordenadas...
Ese es un puente que hicimos con mi hijo
en el Loa, en los orígenes del Loa, que es
una acumulación de piedras, un puente
de piedra. Está la piedra y el agua. Eso
fue hecho rápidamente. Yo creo que para
descansar un poco hago lo que se llama
"Arte en la Naturaleza". Vamos con Ángela
y los niños y hacemos cosas. Esto es un arco
de piedra, fue preparación para los famosos
puentes que hice en Toronto. Les propuse
un puente de piedra gigante, pero la luz era
de cien metros y me dijeron que podía valer
no sé qué millonada de dólares así es que
"no vamos a poder hacerlo"...

Warnken: ¿Por qué este interés por los puentes?
¿Qué es lo que descubriste ahí y qué fue lo que
te llevó a hacer puentes?

Gazitúa: Mi teoría es que la escultura tiene
que volver a la calle, de donde nunca debió
haber salido. La escultura la apretaron las
academias durante cien años, una cosa así.
Entonces mi generación volvió a ser callejera
y mi máximo anhelo fue esto de volver con la
escultura a la calle. Yo digo la escultura está
en la calle, o no está. Y de repente me doy
cuenta: "¿Por qué no hago una calle que sea
una escultura?". Entonces es la calle misma
por donde pasa la gente. Es una partitura,
que la interpreta un ciclista de una manera,
o si no los pasos de un transeúnte, de una
señora con un carrito. Es muy interesante
ese diálogo que se produce. Ahí estamos
hablando de verbo, cuando uno transforma la
materia finalmente en palabra y en mensaje.
Y un mensaje en un diálogo que va a durar,
no sé, 3.000 o 4.000 años mientras ese puente
esté ahí. Eso es entonces, estar en la calle.

Warnken: Sigamos con la próxima imagen...

Gazitúa: Bueno, esa es nuestra casa. ¿Té fijas
que es cantera? De ahí salió esa gigantesca
piedra que en este momento ya la tenemos
abajo y ahí comen los gatos. Pero la idea es
que fuimos sacando las piedras, las fui usando
como esculturas y creando jardines, tal como
en Italia. Los italianos y los peruanos son
maestros totales de eso, de ir trabajando la
montaña con mucho cariño y aprovechando
el material para hacer casas o lo que sea:
Machu Picchu, Sacsayhuaman es eso mismo,
tratando de seguir un poco ese camino.

Warnken: Francisco, tú estableciste tu casa, tu
taller, ahí en la cantera en Los Andes mismos.
Pero pareciera que los chilenos le hemos tenido

una suerte de miedo al paisaje. Nos hemos sentido excedidos por esa Cordillera de Los Andes y tú has dicho que el gran vacío de Chile es el vacío de la Cordillera de Los Andes, que le hemos dado la espalda a la montaña. ¿Qué ha pasado ahí? ¿De dónde viene esa fuerza que ha llevado a los habitantes a dejar...? A ver, tú mismo dijiste que hay siete países que forman parte de esta cadena de Los Andes.

Gazitúa: Eso lo dice la Mistral.

Warnken: Lo dice la Mistral. Tú la citas. Y Chile es el único país que se bajó de la Cordillera de Los Andes. ¿Qué pasa ahí con esas fuerzas que nos llevan hacia los valles y que nos alejan del contacto que tú tienes todos los días con la piedra, con la montaña, con la cordillera? Deshabitamos todo eso.

Gazitúa: Aquí hay un problema, no sé si psicológico o cultural, que es muy bravo. Hay un monstruo que tira a los chilenos hacia abajo. No sé lo que pasa, pero pasa. Sucede que los chilenos no hemos sido capaces de vivir en Los Andes. Yo me pregunto, ¿era Chile un país andino cuando se hizo el Pacto Andino? Chile no es un país andino, teniendo los mejores Andes del continente. La montaña más grande, el Aconcagua... bueno, no es chilena, pero es chilena, la estamos viendo todo el rato. Yo la veo desde Concón, desde Maitencillo, me subo al Plomo y ahí está este monstruo maravilloso. El Tupungato, que está detrás de mi casa, es el volcán más grande de Sudamérica. Los Andes nuestros son "Los Andes". O sea, si hay referencia a Los Andes, están los niños "capacochas", la mayoría está en el Aconcagua, en el Plomo, ahí hay

un cuento andino irrefutable. Y nadie sabe porqué los chilenos nos bajamos.

Frente a lo que dice la Gabriela Mistral, "Cordillera, con tus cinco pueblos camina. Cordillera de Los Andes", yo digo, "Chile se bajó". Ahora hago la pregunta "¿por qué se baja?", porque los chilenos no dejamos estos valles que son la joya del mundo. En el mundo, solo en el sur de Italia, algunos valles en Australia, Nueva Zelanda y Chile tienen estos valles mediterráneos, que no hay en ninguna otra parte del mundo. ¡Son maravillosos! Y los tenemos llenos de cemento, ese es otro crimen. Mi proyecto —y aquí me van a llevar por loco, me van a llevar para adentro— es sacar todos los edificios de ahí y hacer una pirámide del recuerdo, hacer un memorial increíble y plantar el valle de nuevo, plantarlo de lechugas, tomates, viñas, o sea, imagínense... el mejor valle del mundo, el valle de Santiago...

Warnken: Pero es un valle asesinado.

Gazitúa: Es un asesinato espantoso. No vamos a decir que Pedro de Valdivia tiene la culpa. Los españoles vienen con la idea renacentista de fundar las ciudades. En Inglaterra Moro acababa de escribir *Utopía*, es casi contemporáneo... "Utopía", que significa sin lugar; *ou topos*, sin lugar. Entonces no importaba donde fundaran las ciudades, lo importante era fundar la ciudad, una ciudad que "no tenía lugar". Entonces dijeron: "Ya, está fácil. Al medio. Aquí hay un cerrito, hay un río" y pararon una ciudad. Pero no pensaron que el lugar era el más lindo del mundo, el lugar más fértil del mundo, con el mejor clima del mundo. Y ¿qué hicieron?,

la llenaron de cemento y de neuróticos...

[RISAS] Con Ángela hoy día acá en la mañana andábamos en auto y nadie nos tocaba la bocina, y nos daban la pasada. Entonces uno dice, ¿pero cómo es posible? Teniendo la otra parte, la de Los Andes para adentro, donde hay valles enteros, valles grandes, donde cabría Santiago completo, con aire puro, agua pura, un paisaje impresionante, pero ¿qué pasa?...

Warnken: ¿Pero eso es una debilidad. que viene de los españoles o no tenemos una elite dirigente que tenga una visión, que tenga una geo-poética, una geo-política, una visión de largo plazo? ¿Dónde está la debilidad?

Gazitúa: Yo quiero agregar otra cosa. Yo tengo un amor a toda pala por el altiplano. Creo que en el altiplano están nuestros grandes maestros; así como se habla de México como la capital cultural de Latinoamérica, yo creo que el centro y nuestra capital cultural es el altiplano boliviano-peruano. O sea, sin duda ahí están nuestros maestros, nuestros ancestros, ahí están nuestros grandes muertos. En escultura los míos están ahí, mucho más que en Europa. Y todos los buenos escultores sudamericanos están en ese altiplano que es sagrado. Bueno, en ese altiplano la gente vive fascinada arriba de las montañas, sin echar basura. ¡Es impresionante!

Con Ángela hemos recorrido mucho el altiplano porque ella está metida en un proyecto... Hicimos la recorrida entera del niño del Plomo, desde Tiahuanaco pasando por Potosí, la quebrada de Humahuaca, valle a valle, punto a punto. Cuando uno hace toda la recorrida se da cuenta que está todo poblado y que cuando

llega a los países industriales, como somos Chile y Argentina, empieza a despoblarse la cordillera, pero uno sí encuentra ruinas de lo que fue la población de la cordillera en los tiempos en que el Maipo era una vía llena de gente. Nosotros recorrimos las huellas, son huellas maravillosas que persisten hasta ahora. Lo único que ha quedado son las huellas.

Entonces, aquí hago el punto, yo creo que nuestra pelea con nuestros maestros del norte, si bien nos quedamos con 2.000 kilómetros de mar, perdimos nuestra legitimidad andina y perdimos a los maestros, lo que es grave. Por eso tenemos que hacer las paces con ellos. No sé cómo. Ese es un enredo de los políticos, pero tenemos que recuperar legitimidad en nuestra cosa andina. Los maestros están allá, ellos saben caminar con la llama, saben cultivar en terrazas, saben todo. Los canales con los que yo riego y tomo el agua, fueron hechos por los incas antes de que llegaran los españoles. Los trazados son todos incas. El canal San Carlos es un trazado inca. Ellos saben conducir el agua, lo saben naturalmente.

Warnken: Tú dices que los únicos que aperraron fueron los arrieros, los mineros y los canteros...

Gazitúa: Los canteros viven en Los Andes, obviamente, porque tienen que sacar la piedra, la sacan delicadamente. Los arrieros, por supuesto que siguen siendo los grandes héroes, pero hay otro detalle aquí, que es el corte que produjo en el tráfico chileno-argentino el SAG, por la fiebre aftosa, una cuestión muy práctica, pero yo creo que también tenemos que hacer algo, porque no puede ser. Antiguamente las caravanas

pasaban para el otro lado, cuando yo era chico pasábamos a Argentina sin problemas. Me tocó pasar varias veces con arrieros y la cultura... si uno se da cuenta las monturas al otro lado son exactamente iguales, la manera de cargar las mulas, todo, una cultura que todavía funciona pero está cortada al medio.

Warnken: ¿El grupo Cruz del Sur también hizo recorridos y creo que por ahí hay una afinidad con lo que hizo Godofredo Iommi y la Escuela de la Amereida de buscar el territorio, el mar interior, pero esta vez buscarlos en la cordillera. ¿Qué fue el grupo Cruz del Sur y qué es lo que hizo?

Gazitúa: Bueno, yo como parte del grupo te diría que es exactamente lo mismo, pero con un acento en Los Andes. Hemos hecho las huellas, por arriba a 3.000 metros, o sea, tenemos un sendero. El Sendero de Chile que trató de hacer Ricardo Lagos se está haciendo, va a 1.500 a 2.000 metros de altura; el de nosotros va a 3.000. Porque lo que pasa es que en la primera emigración –que es el tema de la Ángela– para pasar de un valle al otro, tenían que remontar los ríos hacia arriba porque eran muy grandes y las huellas van siempre del Tinguiririca al Cachapoal. Esas pasadas todavía están y las hemos hecho completas. Y cuando hablo de la Patagonia, me refiero a la Patagonia completa por los dos lados y Tierra del Fuego también hasta el final. Incluso la Antártica.

Warnken: ¿Cómo entiendes tú esa idea de Godofredo Iommi de ir a buscar el “mar interior” más que el mar exterior, por decirlo así? ¿Cómo sería nuestro mar interior?

Gazitúa: Bueno. Yo creo que él está hablando del agua como el elemento emocional.

Agregarle a esta materia tan dura, tan seca –si es que uno la mira por fuera–, como es la piedra, como son los cerros, agregarle la emocionalidad. Yo creo que por ahí va el Godo. Esa es mi interpretación personal.

Warnken: Vamos a ver otra imagen...

Gazitúa: Ese es el lugar donde vivimos. Eso es mirando desde nuestra casa-cantera hacia abajo. Ahí está el río Maipo. Sabemos por el color del Maipo y por el tamaño todo lo que pasa adentro. El Maipo nace frente a Los Andes y frente a Rancagua, es un gran río, inmenso.

Warnken: Y ahí están las montañas. La Gabriela Mistral decía: “Esas montañas que nos hacen morir cuando nos faltan”...

Gazitúa: Exacto. Bueno, esa ya son esculturas en piedra.

Warnken: ¿Cómo nace una escultura?

Gazitúa: Es bien difícil porque es una retahíla. Es una pregunta demasiado grande. Pero en una rutina, lo primero es trabajar, estar en el taller a las 8:00 de la mañana e irse del taller a las 8:00 de la noche, todos los días. Esa es la primera condición. “¿Cómo tiene que vivir un escultor?”, le preguntan a Rodin. “Trabajando”. El trabajo de las manos... Esa es la primera, en un entendimiento con la materia.

Ahora la otra cosa es: “¿Qué quiero decirle a alguien?” O sea, lo primero

es estudiar para dónde, para una plaza, por ejemplo. Entonces uno va al lugar, habla con la gente y dice “bueno, ¿en qué lugar estoy?, estoy en el desierto, estoy en Valdivia”. Conversa con la persona que van a estar en la plaza, habla con todas las señoras que van a sentarse con los niños. Empieza ahí a gestar su escultura, en el caso de una escultura pública, que son las más fáciles. El resto es investigación para llegar a eso. Si uno compara con la obra de los músicos, por ejemplo, están todas las sonatas para cello de Bach que son pura experimentación, y uno tiene que hacer mucho trabajo de experimentación para ir viendo cómo arma el mono, cómo dice lo que uno quiere decir. Pero el “mono” final es como *La Pasión según San Mateo*...

Entonces cuando dicen “¿cómo nace una escultura?”, hay que preguntar “¿cuál de las dos esculturas?”. Si es la escultura definitiva, la gran cosa que está en la plaza a ocho metros de altura, o es la investigación. Cuando hablo que es una retahíla finalmente, es que de esta escultura uno se quedó con ganas, “oye, esta parte no la investigué. Me hizo unas preguntas fantásticas”. Entonces uno sigue investigando lo que la otra escultura le preguntó. Y así sigue. Uno no hace una escultura. No: uno hace mil.

Warnken: Pero podrías explicar, y mirando algunas esculturas tuyas, cómo es este ir creando, si es crear un lenguaje. A ver, porque te leí por ahí que tú trabajas con la materia y casi como que la materia te hace la pega a ti. Lo que no hay que hacer es imponer imágenes a la materia. ¿Cómo se da ese difícil trabajo,

considerando que la escultura tiene que terminar en una forma?

Gazitúa: Yo creo que aquí ya entramos en una cosa un poquitito más teórica, pero que sale de una práctica. Si queremos que la materia sea lenguaje, la imagen está muy cerca de la letra. La imagen entra en internet, la imagen incluso de una escultura como esa. La imagen es el contorno de las cosas, no la interioridad, ni cómo se ve, ni cómo habla, ¿te fijas? Porque, ¿cómo habla una piedra?... Hay que estar delante de la piedra para que la piedra empiece a conversar con uno. Entonces, en ese sentido, con la materia uno no puede imponer una imagen. Esa es la primera cosa. Porque entra con la tarea hecha uno antes. O sea, ahí está la piedra, aquí está lo que yo quiero hacer, o lo que la piedra puede decir más o menos por sus vetas, por cómo va a brillar, cómo la gente la va a mirar, dónde la voy a poner. Y ahí empieza uno ese diálogo, hasta que finalmente ese objeto se transforma en palabras, pero sin imponer imágenes, no puede. O sea, no se puede dibujar antes de hacer una escultura.

Warnken: Hay escultores que lo han hecho.

Gazitúa: O sea, todos, todos, todos.

Warnken: ¿Todos, todos, todos?

Gazitúa: Incluso yo lo hago. Cuando tú quieres hacer un desbaste, tienes que agarrar un carbón y pshhhh... saco este pedazo, mando al matadero un pedazo de la piedra. Y eso está bien. El problema es hacer un dibujo de la escultura antes de hacerla. O sea

Miguel Ángel era un maravilloso dibujante. En general somos buenos dibujantes, hay una buena tradición de dibujo. Pero el dibujo es otro arte. Entonces, normalmente los buenos dibujos se hacen después de hacer la escultura.

Warnken: Citaste a Miguel Ángel, y ahí está esa famosa escultura, la última "Pietà" que es impresionante y ahí hay un tema con una piedra y una materia propia de Italia, de la zona de Miguel Ángel. Y también podríamos hablar de esa escultura y qué significa para ti, en relación a lo que estamos hablando aquí.

Gazitúa: Bueno, para mí es la obra de arte más grande que he visto nunca en mi vida. Cada vez que voy a Milán, voy al Palacio Sforzesco a ver esa maravilla. Porque ahí sí que sí. Ahí yo creo que hay una especie de Master empate entre un genio, que es Miguel Ángel, no ha habido mejor escultor que él, en lo de él. No vamos a comparar con los de Machu Picchu, ni los mexicanos. A él lo paró la piedra al final. Y uno se da cuenta que el dedo por un lado se le quebró, estaba ciego ya, o muy viejo, fue una batalla que se nota en el cincelo, cómo va cincelando y le tiritita un poco el pulso. Cómo finalmente manda al matadero la mayoría de la escultura y se queda con lo quebrado. Y eso hace una cosa íntima entre el Jesucristo y la Virgen, porque las caras no están ni hechas, una cosa impresionante. Entonces murió haciendo la escultura.

Yo la comparo con la *Ofrenda Musical*, lo último que hizo Bach, que es lo mismo. Tiene una vaguedad, que uno se da cuenta que ya el hombre estaba rendido.

Él se ablandó, se ablandó la piedra, se ablandó todo. "Y lo que queda –como dice Neruda– enarbolado". Es todo, está la historia entera de esa escultura, fueron como cinco años en que se levantaba viejito, picoteaba, "no me gusta", sacaba pedazos, se le quebraba. Ahí hay un diálogo entre un hombre y una piedra. Si tú me dices "¿cómo es ese diálogo?", yo diría "vayan y vean esa escultura". La tienen atracada a la muralla. ¡Es un drama! Que el guardia no se de cuenta porque por detrás es tan buena como por delante. ¡Una joya!

Warnken: Él trabajó con una materia, con un tipo de piedra. ¿El trabajó con qué ahí?

Gazitúa: Él trabajó con mármol estatuario de Carrara...

Warnken: De Carrara. Ese mármol, me imagino, es distinto al granito de Los Andes. Cada una de esas materias tal vez impone o invita a una forma distinta.

Gazitúa: Yo he estado en Pietra Santa, ubico bien el cuento. Me tocó hacer clases además. Fundé una Escuela de Escultura en piedra en una cantera en el Adriático, al otro lado. Para los que se interesen en trabajar mármol, hay que saber que el mármol es una piedra caliza, y la cal sale de los huesos o conchitas de animales...

Warnken: De los caracoles, ¿no?

Gazitúa: De los caracoles, claro. No, pero incluso de dinosaurios, de lo que sea, se calcifica y se recompone en mármol. Entonces

el mármol es vida. Si no hubiera habido vida en el planeta, no hubiera existido Italia entera. O sea, toda la costa italiana hasta Grecia es puro mármol. Todo, de Calama para arriba, es puro mármol. Las Islas Guarello, las islas del sur en Chile son puro mármol. Es vida. Todos los valles, el Valle del Yeso, que no alcanza a ser mármol todavía, es vida. Entonces, cuando uno se entiende con otros, es otro cuento. Con los granitos –que son con los que yo más trabajo– se está trabajando con el planeta, con el magma. Es magma que se solidifica. Lo otro es vida que se solidifica y se saca y se trabaja. Por eso decir “las piedras” es como decir “los árboles”. No son muy distintos, también son seres.

Warnken: Vamos a la siguiente imagen.

Gazitúa: Aquí estamos pasándonos un poco al fierro. Esas son las tenazas para trabajar el fierro. Uno se da cuenta inmediatamente; la piedra está ahí, como una especie de reina sentada. El fierro es distinto. Uno con el fierro escribe. Entonces para escribir las herramientas son distintas.

[NUEVA IMAGEN]. Ahí está la fragua también. Son las dos cosas. El fierro funciona con el fuego. Aquí se agrega un nuevo elemento, pero a la vez para trabajar la piedra, los cinceles uno los hace en la fragua. Entonces ahí hay una buena primera combinación de elementos que tienen que ver con la hechura, como también con el lenguaje.

[NUEVA IMAGEN]. Estas son artes de la naturaleza. Eso es valle de los Olivares y esa apacheta de allí la pueden haber hecho los incas cuando llevaron al niño al Plomo, 70 años antes de que llegaran los españoles,

o sea, mil cuatrocientos y tanto. Esa piedra, cuando se cae, los arrieros la vuelven a hacer. Entonces yo sigo ese ejemplo y he hecho montones en la cordillera. Rehago lo que hizo el primer hombre que pasó diez mil años atrás en la huella.

[NUEVA IMAGEN]. Bueno, aquí tenemos la piedra partida con cuñas de fierro. También para entender la escultura, habría que mirar mucho, porque este es un combo con el mango de madera, el mazo es de fierro y las cuñas son de fierro, y ahí está la piedra. La piedra es paciente.

Warnken: ¿Cuál es la diferencia de trabajar el fierro, la piedra y la madera?, ¿qué te pasa a ti con cada uno de esos elementos? ¿Cuál es el desafío de cada uno y cuál es su límite?

Gazitúa: Frente a esa pregunta, te tengo que leer el final de...

Warnken: El torpedo, ya, te lo concedo... [RISAS]

Gazitúa: Es corto:

“Fue por la piedra que llegué a la cantera donde edificué mi casa y mi taller. Pero fue el fierro el que creó las condiciones. Los tecles y camiones fueron de fierro, la fragua, los cinceles, las cuñas y los martillos para trabajar la piedra son de acero. Blanco y negro: el blanco de la piedra y el negro del fierro. Poco a poco unieron partes de mí mismo que estaban separadas. En mi viaje junté mi cabeza con mis dos manos. Mi mano izquierda con mi mano derecha”.

Y eso lo digo porque la piedra se trabaja con la mano izquierda. La que tiene el cincel es

esta mano, y esa es la mano del inconsciente, está conectada al otro lado. Entonces todo mi trabajo con la piedra, lo hago con la parte inconsciente mía. El fierro, sin embargo, aquí está la tenaza y el martillo, la mano derecha. Uno cuando habla de martillar, tiene que martillar y dice: *stick the hammer*, o sea, “mete un cuchillo en el fierro” o sea, es de esa finura. No estamos hablando del bruto que machaca un fierro, sino que el martillo es tan inteligente como la mano cuando escribe. Tiene que llegar a serlo. Entonces, cuando digo que después de 40 años de trabajar con los dos, empecé a juntar en mí mismo partes de mí mismo, es porque junté mi cabeza con mi corazón, con mi inteligencia, la mano derecha con la izquierda, el lóbulo derecho con el izquierdo...

Warnken: Entonces lo que hiciste fue lo que dice Jung, juntaste el ánimo con el *animus*, llegaste al *self* al “sí mismo”, que es la integración...

Gazitúa: Yo creo. Y ahora no sé, o sea cuando tú me dices “bueno, ¿cómo es eso?”, no sé como se produce, pero yo sé que se produce después de un viaje de 40 o 45 años que llevo con los tres materiales.

Warnken: Quiero irme para otro lado, porque no quiero dejar de preguntarte sobre las maravillosas esculturas de los caballos que has hecho, que tú llamas “Los bebedores de viento”, y me gustaría que me explicaras por qué ese nombre.

Gazitúa: Eso partió hará unos diez años atrás con el Grupo Cruz del Sur. El proyecto fue el siguiente: hacer el cruce de Los Andes y entender qué es lo que pasaba y por qué pasaba y cómo fueron capaces de hacerlo.

Hay datos increíbles, descubrimos, por ejemplo, que habían cruzado 10.600 mulas con el Ejército Libertador. Entonces empezamos a pensar que San Martín y O’Higgins eran personajes harto más que los señores con charreteras que vemos en las plazas. Entonces dijimos: “Hagamos el viaje”, y lo hicimos. Santos Rubio, que era el poeta del grupo, compuso estas décimas del cruce de Los Andes que son fantásticas, la Ángela hizo murales, todavía está haciendo los caballos estos; y mi apuesta fue hacer un caballo en la Llanada de las Yaretas, que es un lugar maravilloso, el lugar con más viento del mundo, por donde de todas maneras, pasaron como dos mil y tantos soldados, que finalmente por esta huellita nos dieron la libertad.

Entonces, con esos vientos dije yo “tiene que ser un caballo que suene con el viento”. Y lo hicimos con José Pérez de Arce, estuvimos trabajando maquetas chicas, metiéndole aire etc. e hice el caballo. Cuando estaba listo, nadie me lo financió, estaba pobre como las ratas después de hacer un caballo inmenso de siete metros y llegó un señor de una viña y me lo compró. Así que quedó en la Viña Anakena. Pero la idea era un caballo abierto entero, porque el Caballo de Troya es distinto.

Warnken: O sea, tú hiciste el camino inverso de Ulises con el Caballo de Troya.

Gazitúa: Ulises hizo un caballo para que se escondiera la gente. El caballo mío es un caballo transparente y que se afina además. Se afina... vamos [RUIDOS] a las cinco de la tarde va a sonar [RUIDOS] además vibraban las placas, son puras placas de acero. Bien

interesante este trabajo... [RISAS] Y bueno, no pierdo la esperanza de encontrar un financista para que lo pueda hacer de nuevo, y la idea es que se desarma en 50 partes, se echa arriba de 50 mulas y se hace una caravana hasta arriba y con las mismas mulas se arma.

Warnken: Y ¿por qué se llaman "Bebedores de viento?". Es bonito.

Gazitúa: Esa es una leyenda árabe muy linda, que dice que hay unos caballos que son los que usan Alá y otros profetas del desierto para cruzarlo, y que lo que necesita un caballo es más que nada aire, cosa que yo nunca me había dado cuenta. Y bueno, después de andar mucho en caballo, uno se da cuenta de que los pulmones son la cosa; tienen dos tráqueas conectadas... cada pulmón tiene su propia entrada. Entonces se llaman "Los bebedores de los vientos". Ese es el cuento.

Warnken: Hay una observación que tú haces en uno de tus escritos de que en Francia, por ejemplo, ha ido desapareciendo la relación con la materia. Se han ido cerrando, no sé si Escuelas de Escultura o el trabajo directo con la materia. La enseñanza del dibujo ha ido desapareciendo en Estados Unidos. Entonces la pregunta es, ¿qué pasa que Europa, Estados Unidos, el mundo entre comillas "culto, desarrollado", ha perdido ese contacto con la materia? Dices qué seríamos nosotros los americanos los que tenemos que volver a reconectarnos con esa materia, sobre todo hoy en un mundo donde lo virtual también hace desaparecer el contacto directo con lo material. ¿Nuestro destino entonces, tal vez, es reivindicar y defender la materia frente a ese olvido de la materia en el mundo?

Gazitúa: Es el problema del mundo ahora. Es decir, la realidad artificial va creciendo. Los niños pasan todo el día tecleando unos aparatos, así se comunican. La realidad es artificial. En este momento yo creo que el 99% de la gente vive en realidad artificial. Se pierden todo. Todo lo que entra a la realidad artificial son imágenes. Por eso estaba hablando de las imágenes. Lo único que puede entrar adentro del foco de una cámara, que es lo que hace entrar los objetos a la realidad artificial, son imágenes. Se pierde todo, se pierde el peso de la piedra. Esos programas de animales increíbles, que el tigre, bueno se pierde el tigre. Claro, está bien porque ahora los cabros saben cómo funcionan los tigres pero yo prefiero...

Cuando yo era chico y leía esos libros maravillosos de la Colección Linterna, "El Corsario Negro"... Uno tenía que ir a Valparaíso, ver esos barcos, darse una vuelta, y sentir el olor del mar y las focas, ¿te fijas? Yo creo que algún día, y no muy lejano, el mundo va a empezar a botar estas cosas plásticas y va a decir: "Vamos, salgamos, volvamos al bosque" como dice esta idea de Teillier: "¿Por qué olvidaste que el bosque era tu amigo, por qué olvidaste a la naturaleza?". Nosotros estamos a la entrada del bosque, los que hemos permanecido en la realidad y vamos a ser los guías, vamos a tener que guiarlos y decir: "Oye, este no es un árbol. Es una vaca. La leche se saca así, tómensela".

En este contexto las Escuelas de Arte desaparecen. Las Escuelas de Arte donde a una persona se le enseñaba a tomar una piedra y a hablar con la piedra, esos talleres, desaparecieron. Yo creo que en Alemania todavía se mantienen algunos y en Inglaterra

en el norte, porque ellos no pueden perder esa cosa ingeniosa industrial. Pero en la práctica el conceptualismo, que es la última rama de la cosa cartesiana racional francesa, nos invadió y la verdad es que nos echó a la calle. Lo que nos hizo muy bien entre paréntesis, pero ahí estamos esperando que vuelva toda la gente para ser los guías en la naturaleza de nuevo.

Warnken: Sí, porque si un niño no tiene contacto con lo que tú dices, con el árbol real, con la piedra real, no va a poder decir lo que dijo Neruda, por ejemplo, en esa "Oda al algarrobo muerto". Pararse ante él y decir:

"Me acerqué y era tal / su fuerza herida, /
tan heroicas sus ramas en el suelo,
irradiaba su copa / tal majestad terrestre /
que cuando / toqué su tronco
yo sentí que latía / y una ráfaga / del
corazón del árbol / me hizo cerrar los ojos
y bajar / la cabeza".

Y eso ocurre en esa comunión, bueno, tú lo sientes todos los días. Eso es lo que se pierde, esa es la pérdida más grande.

Gazitúa: Esa es la pérdida más grande.

Fíjate que esta talada de bosques, de este sur maravilloso que conocí... Hice un viaje a dedo con tres compañeros de curso cuando tenía 14 años, estaba en tercer año de Humanidades y entramos desde Los Ángeles para acá y era un bosque entero, entero, entero. Recorrimos todo y vine a Valdivia, me alojé en el parque Saval, se podía poner carpa ahí; a nosotros, estudiantes de Santiago, nos trataban como dioses. Entramos a un bosque que yo no conocía, yo era de los valles centrales, un mundo maravilloso. Y uno ahora se da la

misma vuelta llena de pinos; la historia entera de Arauco desaparece. Todo lo que va entre Valdivia y Temuco es un desierto verde. A lo mejor van a decir que lo único que hago es alegar, pero yo conocí otro mundo que tiene que volver. Hay que parar a los plantadores de pinos. Yo no soy político, voy a seguir tallando mis piedras, pero cuando me convidan digo estas cosas. Por que yo vi otra cosa, vi una cosa maravillosa, un mundo vegetal.

Warnken: Ya que los poetas son los amigos de la materia, han sido tus guías, vamos a cerrar con un poema de Jorge Teillier, que creo puede tener mucha resonancia aquí en Valdivia:

"¿Has olvidado que el bosque era tu hogar?

¿Que el bosque grande, profundo y sereno
te espera como un amigo?

Vuelve al bosque

allí aprenderás a ser de nuevo un niño.

¿Por qué te olvidaste

que el bosque era tu amigo?

Los caminos de las hormigas bajo el cielo,

el estero que te daba palabras luminosas,

el atardecer con el que juegas con la lluvia.

¿Por qué lo has olvidado?

¿Por qué no recuerdas nada?"

PRESENTED BY
bhpbilliton
ensuring the future

10th Anniversary Project 2012
LA NATURALEZA EN B MIRADAS
CONFERENCIA DE LA NATURALEZA EN B









