

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA
Departamento de Antropología Social



**APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA A PROCESOS DE
CREACIÓN ARTÍSTICA EN CONTEXTOS INESTABLES**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Carlos Granés Maya

Bajo la dirección del Doctor:

Ricardo Sanmartín Arce

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2640-2

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
Departamento de Antropología Social

Aproximación antropológica a procesos de creación artística en contextos inestables

Tesis Doctoral

Carlos Granés Maya

Ricardo Sanmartín Arce (Director)

Madrid, 2004

Índice

Introducción	1
PARTE I	16
Capítulo 1. El debate actual en torno al arte, los artistas y la creación	17
I. Los discursos que subyacen a la creación artística	17
a. El rol social del artista	18
i. <i>El creador sin creador</i>	21
ii. <i>El creador creado</i>	25
iii. <i>Ernst Gombrich y Pierre Bourdieu</i>	30
b. El valor y significado de las creaciones	47
c. La función que cumplen las imágenes y las ficciones en la cultura	60
II. El artista como antropólogo	68
a. El rol social del artista: observador participante	69
b. El valor y significado de las creaciones: la relación con la cultura	71
c. La función que cumplen las imágenes y las ficciones en la cultura: descentración	74
Capítulo 2. Experiencias y motivaciones que impulsan a la creación	76
I. Tensiones sociales y necesidad	76
II. Experiencias y creación	81
III. Desacomodo con la realidad	86
IV. Investigación y exploración en la realidad	93
V. Interés por lo insignificante	101

VI.	El carácter incoado de la cultura occidental	195
VII.	El creador en una cultura imperfecta	109
VIII.	<i>Pensao</i> versus ocurrencia	100
Capítulo 3. Ordenamiento de experiencia y creación		114
I.	Caos y horror	114
II.	Ordenamiento de la experiencia y humanización	119
III.	Simbolización y realidad: el hábitat humano	125
IV.	Las artes y la experiencia humana	128
V.	Reordenación de lo <<culto>> y lo <<popular>>	131
	a. Bauhaus Tropical	134
	b. Elegance de Paris	141
	c. La Bienal de Venecia	144
	d. Analogías entre lo local y lo foráneo	147
VI.	Reparación, cuidado y respeto	150
	a. La costura como medio para reparar y cuidar	151
	b. El arte como manifestación de respeto por la vida	156
VII.	El estilo de vida de los informantes	161
PARTE II		168
Capítulo 4. El poder de la ficción y la obra narrativa de Mario Vargas Llosa		169
I.	La literatura y la realidad	169
II.	Desacomodo con el mundo: experiencias que avivan la imaginación literaria	176

III.	Los sesenta: la trampa social	183
	a. La ciudad y los perros	184
	b. La Casa Verde	188
	c. Conversación en La Catedral	192
IV.	El escepticismo y la tragedia humana	197
V.	Quiebre histórico	200
VI.	Pérdida de la inocencia: Pantaleón Pantoja	204
VII.	La literatura y la realidad, nuevamente	208
VIII.	Vocación y determinación	212
IX.	Paradojas de la imaginación: fanatismo y heroísmo	216
	a. La guerra del fin del mundo	220
	b. Historia de Mayta	226
	c. El Hablador	228
	d. La fiesta del Chivo	232
	e. El paraíso en la otra esquina	234
X.	Irracionalidad y predestinación	237
XI.	Arcaísmo o modernización	244
XII.	Fantasia, libertad y embelesamiento de la existencia	250
XIII.	La ficción y la vida	256
XIV.	Colofón: Vargas Llosa y la condición humana	265
	 Capítulo 5. El poder de la imagen y la obra de José Alejandro Restrepo	 269
I.	La imagen y la realidad	269

II.	<i>Los pensaos</i>	275
III.	El carguero	279
IV.	Desorden taxonómico	282
	a. Ojo por diente (1994)	285
	b. El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel (1994)	287
	c. Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías) (1998)	290
V.	Al encuentro con el siglo XIX	292
	a. El paso del Quindío II (1998)	294
	b. Orestiada (1989)	295
VI.	Occidente y tradiciones locales	297
	a. Canto de muerte (1999)	300
	b. Atrio y nave central (1996)	303
VII.	Musa Paradisiaca	307
	a. Iconografía del siglo XIX	307
	b. Urabá: ¿paraíso o infierno?	310
	c. La video-instalación	313
	d. El mito y la realidad	315
VIII.	La ficción de Restrepo y la realidad latinoamericana	316
	Conclusiones	320
	Bibliografía	333
	Índice de ilustraciones	342

INTRODUCCIÓN

I

Doña Margot Laborde Gnecco, oriunda de Aracataca y secular matrona caribeña, solía interrumpir con improperios y regaños cualquier reunión en la que se le preguntara si había conocido a su paisano, García Márquez. Desde luego que lo había conocido, como suele ocurrir en los pueblos de esos parajes remotos del trópico, en los que antaño las puertas de las casas no cerraban ni durante la noche y los habitantes estaban al tanto de las bienaventuranzas y desventuras de todos sus vecinos. Era un niño como los demás, vivaracho y jovial, de quien jamás se pensó que pudiera desprestigiar con tal descaro a la región. Con el amelcochado acento costeño que convierte las eses en suspiros de enamorada, vociferaba energúmena: <<Todo lo que escribe ese negrito es embuste. ¡Nada es cierto! Esta haciendo quedar muy mal a la región... y toda esa vulgaridad... ¡nooo!... eso no es así... yo no entiendo como le pueden dar un premio. Ellos eran un pocotón de pelados y no sabían ni escribir.>>

Desde que escuché la anécdota de Doña Margot, no pude dejar de pensar que si las alucinadas historias narradas en cuentos y novelas por García Márquez podían ser censuradas como mentiras, era debido a que se aproximaban con procacidad a la verdad. Para un habitante de la ciudad, de ese otro trópico cargado no de la exuberancia natural sino de la vorágine urbana, cuanto ocurre en Macondo no puede ser más que el fruto de una mente deslumbrante y fantaseadora, inclasificable como verdad o mentira. Pero para quien ha vivido rodeado de platanales y de la espesura indescifrable, oyendo desde una distancia lejana lo que ocurre en los centros urbanos y desde muy cerca los rumores de leyendas, fantasmas, maldiciones y espíritus, la saga macondiana se acerca, casi

rozándola, a la verdad. Sin embargo, en algo traiciona los hechos. Hay un elemento de más, imperceptible en la realidad, que el autor filtra en sus escritos. Los deseos, fantasías y valores del novelista trastocan, modifican y alteran los acontecimientos para crear un mundo autónomo, reorganizado de acuerdo a sus preocupaciones. Doña Margot sabe que las cosas allá en Aracataca no eran como las cuenta García Márquez, percibe el embuste que destilan sus relatos y por eso intenta rectificar los exabruptos de su paisano, que, inexplicablemente, el mundo entero celebra sin advertir que se trata sólo de mentiras.

La relación entre verdad y mentira en las creaciones artísticas no es una problemática intrascendente. Doña Margot, en medio de su furia caribe, señaló una de las claves antropológicas para descifrar cómo surgen y toman forma los productos de la imaginación. Las creaciones mienten, sin duda, pero con conocimiento de causa cultural. Por eso estarían más próximas a la verdad que a la mentira, si nos pusiéramos en la labor de establecer la veracidad o falsedad de sus contenidos. Aún así, su verdad no es la de las ciencias ni la que con perseverancia rastrean espíritus fácticos y empiristas. Es una verdad diferente que, en lugar de mostrar las cosas como son, procura revelar las tensiones y conflictos que en un momento dado rivalizan por transformar la realidad. A pesar de que se nutre de lo que existe –y de lo observable-, su mira apunta en otra dirección: hacia lo imaginable y lo posible. Habla menos de lo que son la vida, la realidad, los sentimientos, las pasiones, los deseos y demás aspectos de la condición humana, que de lo que podrían ser. Es una verdad que sólo puede vislumbrarse -aunque de manera siempre inacabada y tentativa- desde la interpretación hermenéutica.

La realidad y la posibilidad no están muy lejos la una de la otra. Las ideas, concepciones y utopías que luchan por prevalecer, hacen que las capas de una cultura se ajusten y reacomoden constantemente. Poco a poco, mediante cambios en la forma de valorar y de percibir, la realidad empieza a parecerse a las ficciones y fantasías que crean los escritores y los artistas. Las artes reflejan los malestares de la cultura y las líneas de fuga por las que quiere transitar. Esto las hace agentes del cambio, mentiras que tienen el poder de transformarse en verdad.

II

Esta característica de las obras de arte, que las ubica en ese espacio intermedio entre lo existente y lo imaginado, las convierte en una puerta de entrada privilegiada para observar las entrañas de la cultura en que se gestan. El estudio antropológico de la creación –ya no del arte terminado- no sólo conduce a comprender cómo surge un mundo artístico concreto, sino a desvelar los problemas, dilemas y tensiones que causan turbulencia en la cultura.

Esta idea supone que las artes nacen de cara a un contexto cultural y que es éste, con sus particularidades, el que afecta directamente la manera en que el artista conduce su trabajo creativo. Por eso, el primer capítulo tiene como objetivo criticar los enfoques que, desde la sociología, la filosofía y la antropología, han convertido el estudio de la creación artística en un acontecimiento institucional. Encerrando el fenómeno artístico en entidades herméticas, como el <<mundo del arte>>, el <<campo de producción cultural>> o la <<institución de las artes>>, estas investigaciones convierten la gestación de obras en un acontecimiento aislado, afectado sólo por los juegos de poder y

las recompensas que regulan las relaciones entre artistas y los demás actores involucrados en la producción de obras de arte. La literatura y las diversas manifestaciones plásticas se vislumbran, entonces, como objetos o mercancías (*commodities*) producidas de espaldas a la historia, al funcionamiento cultural y a las preocupaciones que despuntan en el horizonte moral de la época.

Este primer capítulo hace un repaso al debate actual en torno al arte, a la figura del artista y al proceso de creación, con el fin de restablecer el vínculo entre el artista y su contexto cultural como punto de partida para comprender la actividad creativa.

Los lazos entre el artista y su cultura están determinados por las experiencias y motivaciones que afectan a una persona para que escoja como oficio transformar, mediante palabras o imágenes, la realidad en ficción. Estas experiencias y motivaciones están desvelando los conflictos de una sociedad. Ponen de manifiesto los valores que luchan por legitimarse y los diferentes ideales acerca de la sociedad y del ser humano que colisionan causando desbarajustes. Esta es una noción familiar para los artistas con los que sostuve conversaciones a largo de mi trabajo de campo, cuyas voces empieza a aparecer -resaltadas en cursivas para que se las identifique a lo largo del texto- en el segundo capítulo. En él, y gracias a la comprensión que ellos mismos me facilitaron con respecto a los procesos de creación, se explora el nexo que enlaza la génesis de un proyecto artístico a su contexto cultural.

El tercer capítulo trata sobre el problema de la simbolización, el ordenamiento y la construcción de la realidad, con el fin de mostrar la manera en que los artistas transforman lo real en ficción. Toda comunidad humana ha jerarquizado la realidad,

imponiendo sobre el territorio que habita categorías y significados. Esto no significa –y aun menos en las sociedades occidentales- que este ordenamiento se asuma con uniformidad por toda la población. Al contrario, permanentemente se presentan disputas por los significados y las valoraciones. Determinadas esferas de la cultura, especialmente las que tienen que ver con la definición del “nosotros”, la identidad, la manera de afrontar la vida y la forma de vivir en comunidad, son siempre borrosas. Distintos actores sociales entran en la disputa por definir sus contornos y por legitimar los valores que defienden. Los artistas son protagonistas en estas contiendas simbólicas. Mediante sus deseos, preocupaciones, intereses, valoraciones y capacidad imaginativa, desafían el orden hegemónico que tiene la realidad proponiendo uno distinto en el que las cosas “son” y “se comportan” de un modo diferente. Los nuevos ordenamientos que proponen van en procura de resolver problemas que detectan en su contexto cultural, o de dar significado a experiencias que aun no han encontrado medios para expresarse. Crean, de esta manera, <<mundos>>, en el sentido que Nelson Goodman¹¹ da al término, en los que el referente principal es la realidad cultural de los artistas y los cambios introducidos el resultado de preocupaciones, valores y problemas que, a pesar de hacer erupción en individuos concretos, reflejan procesos, situaciones y malestares colectivos.

III

La segunda parte de la tesis está dedicada al análisis minucioso de los mundos artísticos de dos informantes, el del escrito peruano Mario Vargas Llosa y el del video-artista colombiano José Alejandro Restrepo.

¹ Goodman, N. Maneras de hacer mundos. (1978) Visor, Madrid, 1990.

Los trabajos de estos dos artistas se prestan para comparar dos maneras de acercarse a los problemas que cada uno, a través de sus experiencias, han detectado en ese contexto común que es la América equinoccial. Aunque a primera vista sus respectivos trabajos expresan grandes diferencias, intentaré mostrar que ambos se nutren de las mismas problemáticas, dilemas y entresijos que afectan la existencia de los habitantes de esta región del mundo. También intentaré mostrar cómo, a pesar de compartir las mismas afecciones, sus mundos ofrecen una interpretación distinta de las problemáticas, y vías diferentes para remediarlas. En el caso de estos dos artistas es posible ver la manera en que sus mundos, implícitamente, proponen solución a los entuertos que producen malestar social.

Un rasgo común que comparten Vargas Llosa y Restrepo es su vocación de viajeros. La pasión por la aventura los llevó a recorrer la desigual geografía de sus respectivos países, permitiéndoles entrar en contacto con esa otra Colombia y ese otro Perú que se incubaba en las inexpugnables cimas de los andes, en los puertos olvidados del Pacífico y en la espesura enrevesada de la amazonia. Esta región, el oscuro corazón de la selva cuyas arterias fluviales (el río Putumayo) marcan la frontera entre los dos países, les ha procurado material e inspiración para sus diferentes proyectos artísticos. Vargas Llosa viajó a la selva en 1958, antes de partir a España para convertirse en escritor, y la memoria de dicho viaje ha sido el material para escribir tres novelas –*La Casa Verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El Hablador*– e innumerables ensayos en los que hace referencia a lo que vio, escuchó y experimentó durante dicha travesía. La impresión que le produjo el contacto con la selva y con las comunidades que sobreviven al margen de la Colombia moderna y urbana, también resuena en la obra de Restrepo, aunque, como

se verá, su manera de interpretar la situación de las comunidades indígenas es distinta a la de Vargas Llosa.

Esta zona del continente, en la que confluyen Colombia, Perú, Ecuador y Brasil, tiene una historia particular salpicada de violencia y de leyenda. Desde que la descubrieron, la imaginación de los conquistadores se pobló de imágenes contradictorias. Por un lado estaban los indígenas, salvajes, caníbales e inmunes a la gracia de Dios; y por el otro El Dorado, la magnífica ciudad de oro supuestamente oculta entre las veredas del Putumayo. Riqueza y barbarie han sido las categorías mentales que desde entonces han mediado el encuentro entre el hombre occidental y la selva. La riqueza ha sido identificada con los recursos naturales que ofrece la selva, y la barbarie con las comunidades que cultivan costumbres y creencias ajenas al modo de vida occidental.

Cuando El Dorado dejó de encandilar las fantasías de los exploradores, apareció otra fuente de riqueza, real y sustanciosa, que siglos después volvería a atraer a colonos europeos y criollos a la selva: el caucho. Este nuevo encuentro entre los occidentales y los indígenas volvería a reeditar los categorías mentales –riqueza y barbarie- con las que los colonos concibieron la selva amazónica.

La explotación del caucho en la amazonia casi extermina a la población indígena de la región. Roger Casament, compañero de Conrad en sus travesías por el Congo (que inspirarían *The heart of darkness*), iría a dar al Putumayo para dar cuenta de las ignominias cometidas contra la población indígena en esta penosa industria. Quienes llegaron al Putumayo enfebrecidos por el caucho se apoderaron de las tierras y esclavizaron a los indígenas que las habitaban, única mano de obra disponible para

trabajar en una zona tan alejada e inhóspita. Michael Taussig² explica cómo, en una región en la que lo escaso no era el caucho sino la mano de obra, el terror fue la manera de domesticar a los indígenas y forzarlos al trabajo. Eso explica la relación de torturas y asesinatos gratuitos que Casement recoge en su reporte de 1912 *-Correspondance respecting the treatment of british colonial subjects and native indians employed in the collection of rubber in the Putumayo district-* al gobierno inglés.

Estos antecedentes han convertido al Amazonas en un símbolo del encuentro entre occidente y las culturas indígenas. Vargas Llosa fue testigo de este choque en Santa María de Nieva, a orillas del río Santiago, en donde el bienintencionado intento de un grupo de misionera españolas por “civilizar” a las indígenas huambisas y aguaranas, suponía secuestrarlas –con ayuda del ejército- y encerrarlas en misiones, hacer que olvidaran a su familia y a sus tradiciones, que aceptaran al dios de los cristianos, su lengua, vestimenta, modales y costumbres, para finalmente, al cumplir la mayoría de edad, obligarlas a partir y dar campo a otras niñas. Sin poder regresar a sus comunidades de origen y sin herramientas para sobrevivir en el mundo occidental, estas niñas terminaban en el servicio doméstico o en prostíbulos de los centros urbanos. Años después, Restrepo detectó el mismo intento por domesticar y civilizar a los indígenas, pero ya no mediante la fuerza y complicidad del ejército, sino a través del discurso y la imagen.

Este es uno de los grandes problemas que han detectado los dos artistas, la colisión entre occidente y las poblaciones tradicionales, del cual se desprenden otra serie de dilemas que afectan el funcionamiento de las sociedades latinoamericanas actuales.

² Taussig, M. Shamanism, colonialism, and the wild man. A study in terror and healing. The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Estas problemáticas también conciernen a Vargas Llosa y a Restrepo, pues son las réplicas de conflictos que aun no encuentran nombre y que impiden la cicatrización de heridas que llevan varios siglos supurando. Entre ellas sobresale el racismo, la injusticia, la exclusión, la opresión, los resentimientos y los complejos sociales, que se han convertido en terreno fértil para dictaduras y autoritarismo, especialmente en el caso del Perú, y para la metastásica violencia, en el de Colombia.

Sin embargo, el hecho de que los dos artistas sean sensibles a las mismas situaciones y se interesen por los mismos problemas, no significa que ambos los perciban e interpreten de manera semejante. Vargas Llosa encontró en su viaje al Amazonas abandono y barbarie; seres humanos bestializándose entre sí, distantes en años luz de los logros que había dado la humanidad en cuanto a pautas de convivencia y respeto de los derechos humanos. Tanto los colonos como los nativos estaban viviendo en otro tiempo, ciegos a lo que ocurría en el resto del mundo y encarnizados en luchas en las que prevalecía la ley del más fuerte. El mito y el terror, que anegan la razón, eran los medios para sobrevivir y conquistar. Desde que presencié esta realidad oculta, la tensión entre civilización y barbarie ha sido una de las obsesiones de Vargas Llosa. Es la que le ha hecho preguntarse cuál es el mejor modelo de sociedad posible, cuáles los valores que deben soportarla y cuál el modo de vida por el que vale la pena luchar. Es, también, una de las arterias que recorre su obra artística, de donde ha encontrado aliento para denunciar todas aquellas situaciones en las que el espíritu humano es coartado y disminuido, ya sea por sistemas autoritarios o por mitos que debilitan la voluntad y fuerzan a las personas a actuar en contra de sus propios intereses.

Restrepo percibió algo distinto. Más que la colisión de dos culturas, el video-artista vio la imposición de una sobre otra. El propósito de su obra ha sido el de hacer evidente esta topografía; la manera desigual en que, desde el siglo XIX, se representa la relación entre el blanco occidental y las demás poblaciones -la negra y la indígena-, ubicando al primero por encima de las segundas. Al indígena se lo domesticó para que dejara de ser una amenaza. Todo lo desconocido, lo que no se ajusta al sistema de categorías con el que se observa el mundo, atemoriza, parece demoníaco. La naturaleza inhóspita, los animales salvajes y los indígenas, semidesnudos y caníbales, fueron domesticados para que dejaran de representar un peligro potencial. Se los “civilizó” para exorcizar los vínculos que los unían a la jungla y a todas sus connotaciones negativas, pero nunca se los trató como iguales. Ya fuese para trabajar en la industria del caucho, en la construcción de la carretera que unió la ciudad de Pasto con Mocoa y Puerto Asís (el mundo civilizado con la barbarie selvática) o para ser usados como cargueros –únicos medios de transporte en una geografía escabrosa-, los indígenas tuvieron que supeditarse al mandato occidental. Restrepo observa que esta relación asimétrica ha permanecido y se ha reproducido en el tiempo. El siglo XXI es una réplica del XIX: el indígena y el negro siguen estando debajo del blanco, aunque hoy los medios de dominación sean más sutiles e imperceptibles. Con sus video-instalaciones se ha encargado de descifrar la gramática de las representaciones que organizaron el mundo en el siglo XIX y que aun sobreviven en la sociedad colombiana, causando, además de tensiones y conflictos permanentes, injusticias y abusos en las poblaciones menos favorecidas.

Los mundos del escritor y del video-artista, a pesar de ser la consecuencia de los mismos dilemas y conflictos sociales, son muy diferentes. Y no sólo debido a que el del

primero esté hecho con palabras y el del segundo con imágenes, sino porque los valores con que interpretan una realidad común son distintos. En sus respectivos mundos no sólo se observa el planteamiento de los problemas detectados, también se encuentra el elemento imaginativo y fantasioso con el que les dan solución. Sus trabajos creativos reordenan la realidad, bien sea introduciendo elementos inexistentes, provocando entropía en las taxonomías o mezclando elementos que no tienen conexión, para que las condiciones existenciales se modifiquen.

Adentrarse simultáneamente en el mundo literario de Vargas Llosa y en el mundo de imágenes que ha estructurado Restrepo, permite observar dos maneras de entender y de solucionar los problemas que afectan a Sudamérica. Mientras el primero abogará para que los países de la región entren de lleno a Occidente y se modernicen, Restrepo mostrará las desavenencias y desventuras que ha traído para las culturas y clases marginales el tránsito de lo autóctono a lo occidental.

IV

Vistos los ejes que sostienen y atraviesan el conjunto de la tesis, paso a hablar de los informantes con los que sostuve entrevistas y conversaciones, y sobre otros pormenores de mi trabajo de campo.

Realicé diecisiete entrevistas a profundidad, todas con artistas colombianos a excepción de una. Cada encuentro duró como mínimo una hora, e intenté que se escenificaran en los sitios de trabajo de los informantes para poder observar, hasta donde fuera posible, las obras que al hilo de la conversación fueron mencionadas. El más joven de ellos aún no llega a los treinta años y el mayor, con una trayectoria que le ha merecido

reconocimiento mundial, bordea los setenta. Los medios con los que se expresan van desde la palabra y la pintura, hasta el video, los objetos y el *performance*.

Además de este material recolectado, sostuve conversaciones informales, en Colombia y España, con otra veintena de artistas. Debo sumar a estas fuentes de información y datos antropológicos mi participación (observación participante) en un colectivo de artistas fundado a comienzos de 1999. El propósito del grupo fue analizar la situación actual del arte contemporáneo en Colombia, las corrientes por las que navega la obra de los artistas y la lógica y funcionamiento de las exposiciones. A través de proyectos artísticos y exhibiciones se intentó observar el panorama del arte contemporáneo en el país. También se organizaron conferencias, foros de discusión por Internet y se publicaron catálogos y textos referidos a las exposiciones. Esta experiencia me dio la oportunidad de conocer a muchos artistas, de visitar el circuito entero de galerías de Bogotá, de estar al tanto de inauguraciones, eventos y premios, y, sobre todo, de observar en cada ocasión la manera en que ellos entendían, valoraban y percibían las obras exhibidas.

Fui invitado a participar en esta experiencia grupal gracias a que, durante esos años, estuve vinculado como profesor a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. La iniciativa surgió entre artistas que enseñan en este centro educativo, con los cuales fui entrando en contacto movido por la curiosidad que me despertaba su labor, y con miras a realizar un estudio sobre los procesos de creación artística en Bogotá.

Mi vínculo con esta facultad de artes inició en el segundo semestre de 1998 y se prolongó hasta finales de 1999, año en el que vine a España a iniciar el doctorado en Antropología Social. Cada vez que durante estos años de formación he vuelto a Bogotá, me ha alegrado comprobar que los lazos con la universidad, con los profesores y algunos ex alumnos se mantienen vigentes. Muchos de mis informantes -artistas que combinan su actividad creadora con la docencia- provienen de ella o han tenido algún tipo de relación con su Facultad de Bellas Artes.

Un espacio creado por esta Facultad, destinado a que diferentes artistas que en ese momento estuvieran trabajando en Bogotá –no sólo colombianos- fueran a exponer y hablar acerca de la totalidad –o al menos de las fases más significativas- de su obra, fue de especial importancia para iniciar la comprensión de los procesos de creación.

Todos estos elementos, que conforman la materia bruta, no habrían podido transformarse en comprensión antropológica sin la paciente atención a la obra de cada uno de los informantes y al esfuerzo por relacionarla con el contexto cultural en la que se originan. En el caso de los artistas colombianos, compartir el mismo *ethos* cultural me ha facilitado la labor interpretativa. La similitud y cercanía entre las sociedades colombianas y las peruanas, debida a que ambos países comparten una historia similar y se han visto aquejados por los mismos problemas –autoritarismo, corrupción, narcotráfico, lucha revolucionaria, paramilitarismo, pobreza, exclusión y explotación de las comunidades indígenas, etc.-, me ha permitido acercarme a la obra del escritor peruano con la misma confianza. El haber estado en contacto con sectores de la comunidad peruana que habitan en Madrid, y el haber visitado Lima y Cuzco en

compañía de algunos de ellos, me ha permitido conocer más de cerca la situación del Perú y desvelar los parecidos y diferencias con relación a la de Colombia.

V

El estudio de los procesos de creación artística que se presenta en este trabajo de grado, también muestra cómo se construyen percepciones con respecto al mundo y cómo se intenta legitimarlas. Los casos de los artistas bogotanos reseñados en el tercer capítulo, al igual que los de Vargas Llosa y Restrepo, muestran el vínculo que existe entre la cultura, las experiencias, los valores, la percepción y el semblante del mundo que fundan con su trabajo creativo. Si bien se ha escogido a la comunidad de artistas, un estudio similar podría haberse hecho con otros de los varios agentes que participan activamente en la cultura, produciendo símbolos, desafiando la cristalización momentánea de significados que denominamos realidad, o acometiendo para hacer que uno de los múltiples mundos posibles prevalezca sobre los demás.

Doña Margot Laborde Gnecco tenía razón al enfurecerse con las mentiras de García Márquez, pues Macondo, el pueblo ficticio, ha ido desplazando al pueblo real hasta el punto en que hoy en día, no sólo Aracataca sino todo Colombia, es interpretado, observado y comprendido bajo la lente que construyó el escritor con su obra literaria. Los artistas, sus obras y las corrientes estéticas que impulsan, son fuerzas sociales que movilizan los parámetros con los que se juzga lo bueno, lo deseable, lo valioso lo interesante, etc. Mientras haya artistas en una sociedad las coordenadas de lo real permanecerán en constante disputa, y distintos valores buscarán la manera de legitimarse para moldear percepciones, actitudes, anhelos y estilos de vida.

PARTE I

CAPÍTULO 1. EL DEBATE ACTUAL EN TORNO AL ARTE, LOS ARTISTAS Y LA CREACIÓN



El conejo-pato de Joseph Jastrow

I. Los discursos que subyacen a la creación artística

Cada vez que se intenta hablar de las artes se acaba hablando de algo más. Parece imposible edificar un discurso sobre la pintura o la literatura sin hacer referencia a otros problemas, como el rol social del creador, las potencialidades humanas, las fuentes de inspiración o el valor e importancia de una obra consagrada. El acercamiento a las manifestaciones plásticas y literarias implica, por lo tanto, recorrer un sendero espinoso en el que se deben aclarar posturas con relación a diversos problemas. Este primer abordaje teórico es fundamental, pues dependiendo de qué ideas se guarden con relación al artista, a la obra de arte y a la sociedad, los análisis tomarán una dirección u otra. Este capítulo pretende ilustrar dos posturas en este debate, quizá las más influyentes hoy en día en las ciencias sociales y en las humanidades, que permiten dos tipos de análisis antagónicos con respecto a la actividad artística. También se aclarará la postura con la

que, en los capítulos siguientes, se analizará el material etnográfico y se intentará un acercamiento a los procesos de creación.

Hay, al menos, tres grandes temas referidos a la situación de las artes en Occidente sobre los que se debate actualmente. Estos temas son: a) el lugar que se le otorga al artista en su sociedad; b) el valor y significado que se le concede a los resultados de su actividad; y c) la función que cumplen las imágenes y las ficciones en la cultura. Estas tres cuestiones, dependiendo de cómo se las piense, se prestan para enaltecer o para criticar la cultura occidental. En juego está la manera de percibir y valorar elementos sustanciales a Occidente, lo cual hace que el debate sea, además de fascinante, apasionado y vigoroso.

a. El rol social del artista

¿Cuál es el papel -o el lugar- que actualmente se le asigna al creador en la cultura occidental? A primera vista, la pregunta no parece entrañar misterio alguno: el artista es el productor de formas bellas que adornan la existencia o de relatos ficticios que la hacen más entretenida. Este es el tipo de respuesta que dicta el sentido común, en la cual no se tienen en cuenta las connotaciones que arrastra consigo la palabra <<creador>>. Este término, que indigesta –y esto ya es sintomático- a varios intelectuales de gran influencia en las ciencias sociales, ha generado en las últimas décadas innumerables polémicas que hablan menos de la situación actual de las artes que de la manera en que se piensa –o se quiere pensar- a la sociedad y a los hombres y mujeres que la habitan. Lo que se debate es un modelo del ser humano, con sus cualidades, capacidades y su relación con la sociedad, que tiene consecuencias no sólo en el terreno artístico sino, sobre todo, en el político y moral.

Hasta no hace mucho -quizá durante el período en que Sartre ocupó un lugar prominente en el panorama intelectual- la imagen que se tenía del creador era la de alguien dotado de una imaginación irredenta y de una voluntad inquebrantable, cualidades con las que podían obrar en entera libertad para concebir proyectos artísticos incondicionados. De esta noción se desprende la imagen de un sujeto no determinado por constricción social alguna, capaz de obrar en completa libertad según su criterio individual. El trabajo artístico, concebido como un acto deliberado que expresa autonomía y libertad, sirvió para reafirmar las concepciones de individuo y de individualidad, cuyas repercusiones en la manera de pensar al ser humano ha dado a Occidente una de sus características más notorias. Asimismo, esta manera de entender el individualismo permitió atribuir a las personas la facultad de crear, de manera subjetiva y espontánea, significados con los cuales asimilar la experiencia que tienen con el mundo. En su encuentro con la realidad, el individuo da sentido a lo que asoma a su percepción sin que factores externos como la historia personal o el contexto cultural determinen la adjudicación de significado. El individuo puede desprenderse de sus condicionamientos a voluntad para actuar y crear en total autonomía.

Esta manera de entender el rol del artista, tanto como la idea de individuo que se desprende de ella, han sido el blanco de varias críticas dirigidas, principalmente, desde la sociología. Los desplazamientos que proponen los estudios sociológicos e institucionales del arte procuran dar un giro de ciento ochenta grados en la manera de entender al artista y su obra. Si en un extremo están quienes entienden la actividad artística –y por lo tanto al artista- como ejemplo de libertad e iniciativa individual, sociólogos como Howard Becker pretenden mostrar, con sus análisis del “mundo del

arte” (*art world*), que el trabajo creativo no es el resultado de la iniciativa individual ni de talentos especiales sino de una empresa colectiva en la que participan, además de los artistas, una serie de agentes (editores, galeristas, asistentes, críticos, correctores, publicistas, etc.) sin los cuales no surgiría ni existiría lo que hoy reconocemos como obra de arte.¹ En la versión que Becker ofrece de la producción artística, opuesta a la sartreana, el individuo creador se diluye en una red de relaciones en la que ninguno de los participantes cobra mayor protagonismo, ni siquiera el pintor, el escultor o el escritor. Virtudes como la originalidad y la creatividad individual dejan de ser los requisitos necesarios para que aparezca una obra de arte, pues son las convenciones del mundo del arte las que determinan el tipo de trabajo que realizan los artistas y su valor estético. A la obra se la despoja de cualquier cualidad intrínseca, ya sea belleza, complejidad, capacidad expresiva, refinamiento técnico, significado o poder explicativo, y todo su valor empieza a ser estipulado por los intereses y fuerzas que se negocian en el mundo del arte. Según esta manera de entender la acción humana, la subjetividad está apresada en un tejido de relaciones que, de manera sutil, a veces invisible, coaccionan y estipulan la dirección de la actividad. Los actos de significado ya no pueden pensarse como expresiones de una subjetividad que intenta descifrar, ordenar y comprender lo que se le ofrece a la percepción, sino como la imposición de sentidos preestablecidos por los *campos* de fuerza en que está inmerso el agente.

¹ Esta idea ha cobrado fuerza a partir del artículo seminal de Arthur Danto, “The artworld”, *Journal of Philosophy*, 61, 1964, pags. 571- 84, y del abordaje institucional de George Dickie, *Art and the aesthetic*. Cornell University Press, Ithaca, 1974. Becker, por su parte, entiende la producción de obras de arte en estos términos: “Las obras de arte, desde este punto de vista, no son el resultado de productores individuales, “artistas” poseedores de un don raro y especial. Son, más bien, productos compartidos por todas las personas que cooperan, a través de las convenciones características del mundo del arte, para hacer emerger obras de este tipo.” Becker, H. *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, 1982. Pag. 35. Las traducciones son mías. (*Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, “artists” who possess a rare special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that to existence.*)

A grandes rasgos, estos son los dos extremos entre los que se dirime el nivel de libertad, autonomía e individualidad del artista, y, por analogía, el de los hombres y mujeres que viven en las sociedades occidentales. Una postura rescata y defiende la posibilidad de autodeterminación y de crear en relativa libertad, sin ser absorbido por un *campo* de producción artística, un contexto cultural, una clase social o cualquier otra instancia externa; y la otra considera que la imagen del creador original es un mito romántico, pues ni los temas que aborda, ni la forma de elaborarlos, ni los fines que busca con su obra los decide él ni brotan de una mente genial e inspirada, sino que le son impuestos por fuerzas externas. Este debate no merecería mayor atención si sólo estuviera en juego la manera de concebir la creación o producción de obras de arte. Pero, como ya se advirtió, el núcleo de la discusión es otro: ¿hemos de pensarnos a nosotros mismos como creadores sin creador, libres y autónomos, o como agentes creados por condicionamientos externos, presos de las clases sociales y de ideas, categorías, hábitos, creencias y comportamientos heredados?

i. El creador sin creador

El artista creativo y genial ocupa un lugar privilegiado en la cultura occidental. Se le da este lugar preeminente debido a que, de una u otra manera, se ve al creador como alguien distinto al resto de sus congéneres. En él alumbran cualidades que sólo en contadas ocasiones asoman en los demás, o que, sencillamente, no hacen parte de su naturaleza, como la inspiración, la genialidad, la originalidad y la creatividad. Mientras para el común de las personas la existencia transcurre en medio de una pedestre monotonía, el creador, soliviantado por su imaginación, vive libre y ajeno a demandas y compromisos sociales. Esta libertad y autonomía no sólo son toleradas; se las estimula debido a que son el requisito indispensable para que pueda crear obras impactantes, bien

sea por su belleza, por su expresividad o por ser una forma secularizada de epifanía, de las que se beneficiará al conjunto de la sociedad.

Esta concepción asume que el artista está al margen de la sociedad, exento del tipo de determinaciones, obligaciones y coacciones que se le impone a las personas cuyas vidas transcurren bajo la vigilancia institucional. La libertad se expresa en su modo de vida, en su originalidad e, incluso, en su irreverencia, de la que puede hacer alarde debido a que no depende de las instancias del poder ni de la economía. Es, por esto mismo, el agente en el que se depositan las esperanzas e ilusiones de transformación social, de cambio y, llegado el caso, de revolución. La utopía es un elemento que ha acompañado e inspirado muchas propuestas artísticas, poniendo de manifiesto el papel que se espera cumpla el artista en su comunidad. A esto mismo se debe que la adherencia de un artista reconocido a alguna ideología o partido político sea un trofeo que se exhibe públicamente, pues, se piensa, corrobora la honestidad, transparencia y sinceridad de la causa, al igual que lo novedoso y transgresor de las ideas promovidas. El artista, por ser un agente que goza de mayor libertad, independencia y entereza moral, es el símbolo que avala la “verdad” de una lucha. No es raro que los poderosos, o quienes aspiran a serlo, intenten seducirlos para que se los relacione con sus ideas y anhelos.

La autodeterminación y soberanía con que parecen estructurar su visión del mundo, ajena a cualquier interés económico o político, les da un aura de superioridad moral y cierto poder visionario para proyectar el camino que debe transitar su sociedad.² A diferencia de los demás, comprometidos con su empleo, su ideología, su religión, su

² Es fácil encontrar ejemplos de artistas que han participado en actividades políticas y que, incluso, han llegado a ser presidentes de sus respectivos países, como Léopold Sédar Senghor, en Senegal; Vaclav Havel, en la República Checa; y Rómulo Gallegos, en Venezuela.

clase social, es decir, con todas las instancias de las que dependen sus intereses, el creador sólo rinde cuentas a su obra y a su vocación creadora. La ilusión que se genera es la de un individuo con un entendimiento y una percepción de la realidad más pura que la de cualquier político, cuyas aptitudes y capacidades -su creatividad, inteligencia o poder de análisis- están por encima de las del común de la gente.

A partir de esta noción que se tiene del creador y de su obra, es fácil comprender por qué la imagen del artista condensa el ideal humano compartido por las sociedades occidentales. Mientras los grandes errores y tragedias históricas han sido consecuencia del obrar irresponsable de líderes políticos, poderes económicos, fanáticos religiosos y hasta científicos que no midieron los alcances de sus innovaciones, los artistas le han dado a la civilización todo aquello de lo que puede enorgullecerse: grandes relatos en los que se han esbozados tipos humanos; composiciones musicales que han moldeado las diferentes sensibilidades; construcciones arquitectónicas que han transformado el paisaje natural; e imágenes que han dado forma y vida a mundos posibles, a fantasías, deseos y creaciones de la imaginación. Todo lo que resulta valioso para la civilización occidental es o ha sido el resultado de la actividad de creadores, o de lo que, retrospectivamente, llamamos artistas.³ Los escritores, pintores, escultores o instaladores contemporáneos, debido a la continuidad histórica de su oficio y de las tradiciones, son los herederos de estos grandes logros. Ellos son, según este razonamiento, quienes encarnan el mismo espíritu desinteresado de los artistas revolucionarios -volcado exclusivamente sobre los procesos de creación-, y su propósito

³ Nada demuestra mejor esta manera de concebir la actividad humana que el turismo contemporáneo. Para que un lugar se convierta en punto de referencia turístico, o para que atraiga la atención de los viajeros, debe tener algún monumento, sitio arqueológico, construcción arquitectónica o alguna otra muestra del ingenio humano, que resulte atrayente para los visitantes. Una ciudad que hasta ahora no entra en las "rutas turísticas" más concurridas, puede hacerse un hueco en los cronogramas y atraer miles de visitantes con la construcción de un museo que albergue una colección importante.

no es otro que el de dar a la cultura nuevas obras de arte, originales e innovadoras, que expresen los conflictos y dilemas existenciales de los hombres y las mujeres en el mundo contemporáneo.

El artista, en este orden de ideas, es el espejo en el que Occidente encuentra su mejor semblante, el ideal al que se puede –y se debería- aspirar. En este ideal se expresan las virtudes del individualismo, de la originalidad, de la creatividad y de la libertad, cualidades que permiten no sólo elaborar imágenes y ficciones, sino también un estilo de vida y una identidad personal. Cada cual puede inspirarse en sus fantasías, caprichos y deseos para crearse a si mismo y diferenciarse de la gran masa social. Así como el artista desata los lazos que subyugan su juicio, los demás pueden forjar un criterio propio que singularice su percepción de la realidad.

Tras la imagen que hasta ahora se ha esbozado del creador, casi todo extraída del sentido común, se defiende la idea de un individuo autónomo, capaz de tomar distancia de su medio social y de encontrar un criterio propio con el cual tomar decisiones. El valor que sustenta esta noción es la libertad personal derivada del pensamiento Romántico, especialmente de los postulados que abogan por las diferencias que existen entre pueblos y, dentro de los pueblos, entre los individuos.⁴ Esta idea sigue arraigada en la manera como los occidentales nos pensamos a nosotros mismos y evaluamos los actos, a pesar de la influencia de corrientes intelectuales que critican las nociones de

⁴ La idea que Herder sostenía acerca de las diferencias entre las personas (<<cada hombre tiene su propia medida>>) puede observarse en esta cita: “¡Cómo se apodera de mí el miedo siempre que oigo se caracteriza toda una nación o época en unas pocas palabras –pues cuán inmensa masa de variedades están comprendidas en palabras tales como nación o Medioevo o los tiempos Antiguo o Modernos!” (*How I am always overcome by fear whenever I hear a whole nation or age being characterized in a few words –for what an immense mass of varieties are comprised in such words as nation or the Middle Ages or the Ancient or Modern Times!*) Citado en: Gombrich, E.H. The sense of order. Phaidon, Oxford, 1979. Pag. 195.

libre voluntad, autodeterminación, intencionalidad y agenciamiento individual (que se expondrán más adelante). En el terreno político, la imagen del hombre y la mujer libres y autónomos es la fuente de la que se nutre el liberalismo y los cimientos que sostienen la idea de libre mercado y libre empresa. La sociedad se organiza de acuerdo a como los seres humanos se piensen a si mismos, y la figura del creador ha sido una de estas imágenes morales que han soportado las instituciones y los modos de vida de las sociedades occidentales contemporáneas.

ii. El creador creado

Esta manera de asumir el lugar del artista y su obra en la sociedad, levantó sospechas y críticas por primera vez, paradójicamente, al interior mismo del mundo artístico. La obra de Marcel Duchamp⁵, por el impacto que ha tenido a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, cuya estela se percibe en la mayoría –si no en todas- las propuestas experimentales que se exhiben en las salas de arte contemporáneo, es el ejemplo favorito de los sociólogos y críticos que procuran demostrar cómo lo que entendemos por arte, aquello a lo que le asignamos valor artístico y encontramos en galerías y museos, depende enteramente de lo que se cuece al interior de las instituciones que gobiernan el ámbito de la producción artística, independientemente de cualquier cualidad intrínseca que pueda poseer la obra o del talento y creatividad que demuestre el

⁵ No sólo Duchamp, con su orinal de 1917, puso en jaque el criterio de los comisarios y curadores. A comienzos de los sesenta, anticipándose al arte conceptual y a las críticas que los artistas contemporáneos han hecho de los museos y de la imagen idealizada del artista, Piero Manzoni expuso obras con las que desmitificaba el genio artístico. La más famosa y controversial, *Merda d'artista*, de 1961, fue una manera irreverente de atacar el aura sublime que rodea al creador. Si todo lo que proviene del artista está impregnado por su genio, ¿por qué no también sus excrementos? Con esta y otras obras similares, como la acción realizada el mismo año en la galería La Taruga de Roma, en la que firmó a los asistentes a la exhibición para convertirlos en obras de arte, Manzoni intentó mostrar que el valor artístico de un objeto se lo da alguien que se autodefine o que es definido como artista, y no por las cualidades intrínsecas que posea. A la vez, sus obras supusieron una crítica contundente a la pérdida de originalidad del arte y al culto excesivo que se le rindió a la figura del creador, lo cual puso en evidencia la manera en que se había neutralizado el impacto de las obras de arte en la sociedad.

artista. Los *ready-mades* de Duchamp -alegan quienes han desmitificado la imagen del artista- demuestran que cualquier cosa u objeto puede considerarse obra de arte, y que, además, ni siquiera es necesario tener habilidad o talento pues cualquier objeto ya elaborado puede convertirse en obra de arte. Todo depende de aquello a lo que el mundo del arte (Arthur Danto) o la institución artística (George Dickie) abra sus puertas y acoja en su interior. Luego, parece claro, el objeto de estudio debe ser el tejido de relaciones y de fuerzas que gobiernan este mundo y estas instituciones, y no, como pensarían los críticos o historiadores que buscan valores y cualidades en las obras, la relación del público con el arte o el proceso de creación en el que emergen ficciones e imágenes.

El argumento central de los autores que conducen este tipo de estudios, es que el creador no es el epítome de la libertad que supone el Romanticismo. Hay de por medio un engranaje institucional encargado de legitimar lo que hace el artista y de asignar un valor –simbólico y económico- a su obra. El arte no es un producto que surge de una mente individual, creativa e innovadora, sino de este entramado de relaciones del que el artista, como alega Becker, es sólo un actor más, tan importante o insustancial como los demás.

Si el criterio para determinar qué es arte y qué no, y quién es un artista y quién no, lo poseen las instituciones que controlan el mercado y la circulación de las obras, la actividad del creador queda subyugada a fuerzas externas. Cuando el artista empieza a depender del mundo del arte para ser considerado como tal, o para ganar el visto bueno de la crítica -que es finalmente quien avala su trabajo- la manera en que enfoca su actividad es indirectamente coaccionada, y el tipo de cuadros o novelas que produce terminan siendo el resultado de la dócil adopción de los modelos preestablecidos. La

creatividad, genialidad u originalidad, dones que, se pensaba, caracterizaban al creador, ya no le pertenecen. Lo creativo, original o genial será aquello que el mundo del arte estipule merecedor de tales apelativos, y no cualidades que brillen en obras de arte o en individuos.

Desde esta perspectiva, el individuo -el artista- pierde todo interés. Es el contexto exterior, que inventa y moldea la imagen del creador y de la obra de arte, el que merece toda la atención del investigador. Además, es el único factible de ser estudiado de manera objetiva, evadiendo -como aconseja la corriente wittgensteiniana y ryleiana- el riesgo de asentar los análisis en la conciencia individual y en los procesos que se le atribuyen, como la intencionalidad, la voluntad o la creatividad. Son los únicos factibles de análisis debido a que la conciencia del sujeto y lo que en ella acontece –si es que en efecto algo acontece- no es visible, y sólo cabe especularlo, inferirlo o, en el peor de los casos, fantasearlo. Las relaciones de fuerza, por el contrario, al igual que las posiciones, disputas, tensiones, jerarquías o luchas por la legitimación que operan y gobiernan el mundo del arte, son observables y susceptibles de una descripción objetiva. El sujeto, reducido a la condición de actor o agente, desaparece del lenguaje utilizado para referirse al *campo* de la producción cultural del que surgen novelas y obras plásticas.

En el momento en que el artista deja de ser pensado como un individuo libre, agraciado con virtudes como la independencia, la originalidad y la creatividad, su rol social cambia sustancialmente. Lo primero que pierde es el lugar desde donde podría promover transformaciones sociales o convertirse en motor de cambio. Coaccionado por instancias externas o relaciones de poder, el artista deja de ser el faro moral de su sociedad. De ser agente de cambio pasa a acomodarse, como mejor puede, a los juegos

de poder en los que se baraja el valor de su obra, sin reparar en las concesiones que debe hacer para obtener el guiño de la crítica. En la medida en que se amolda a lo que “se espera de él”, el artista está legitimando y reproduciendo los valores dictados desde los centros del poder –político, económico, institucional-, al igual que unos parámetros estéticos, formales y temáticos que refuerzan la noción del arte que esgrimen quienes tienen la potestad para hacerlo.

Cuando las esferas del arte y del poder se unen para determinar qué es arte y qué no, los artistas que ganan reconocimiento y consagración se convierten en instrumentos para legitimar y mantener las jerarquías sociales. Una obra nunca podrá ser revolucionaria ni expresar una crítica de su sociedad, si primero ha sido sometida a esta censura invisible y sutil que ejerce la institución artística mediante las ventas, las promociones, los premios, las alabanzas y las ovaciones, con la que pretende domar y coartar el juicio del artista.

El vínculo entre arte y poder –que es en el que se basa esta aproximación al problema- obliga a pensar al creador como un invento de la élite social y económica, que busca servirse de la imagen positiva que aun recubre al artista para demostrar que su lugar en la punta de la pirámide social es la consecuencia natural de una sensibilidad, inteligencia y refinamiento que comulgan con las grandes creaciones de Occidente. La élite se identifica con las grandes creaciones porque las entiende y porque “le dicen algo”, a diferencia del grueso de la sociedad, mundano e insulso, cuya tosquedad y desaliño se demuestran en la incapacidad para extraer el significado elevado que encierran las creaciones artísticas. La élite refuerza esta imagen rodeándose no sólo de arte sino de los mismos artistas, a quienes invitan a sus fiestas y actos públicos. El

abismo que se abre –y que el artista ha ayudado a ensanchar- entre los estratos de la sociedad, se expresa en un código estético que marca las diferencias sociales y que se convierte en una barrera, sutil pero infranqueable, para asegurar la impermeabilidad de los círculos privilegiados.⁶ Los conocimientos sobre arte y la cercanía con los museos y salas de exhibición, mudan en una clave secreta, en el latiguillo mágico que abre o cierra las puertas a las esferas del poder.

Según este orden de ideas, una obra no dice ni expresa ni significa nada más allá de lo que, en un lugar y momento determinado, el mundo del arte considera como arte. No vale la pena gastar esfuerzos en acrobacias hermenéuticas para descifrar el significado oculto de las obras, pues lo único que revelan es la tensión de fuerzas antagónicas que se disputan una definición de lo que es el arte. El artista, por su parte, no tiene más remedio que entrar en este *campo* de fuerzas, haciendo todo lo posible para que su trabajo sea cobijado por la definición preponderante. Sólo así puede aspirar a beneficiarse con el tipo de lucro –dinero, fama, prestigio, reconocimiento- que el mundo artístico ofrece a quienes triunfan en él.

Estos análisis tienen como protagonista a los creadores porque, como se analizó arriba, pareciera que se han emancipado de las diferentes ramas del poder. Con esta visión desencantada del artista y de su labor creativa, se intenta probar que en el Occidente de hoy, caracterizado por el intercambio y el interés económico, la reivindicación del individuo y del individualismo -simbolizado mejor que nunca en la imagen del artista- sólo sirve para que no se produzcan transformaciones estructurales de fondo y se siga

⁶ El autor que más ha investigado e insistido sobre este fenómeno es Pierre Bourdieu, principalmente en su libro La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. (1979) Taurus, Madrid, 1998. Dada la influencia que sus estudios y su concepción del arte y los artistas ha tenido sobre el campo de la antropología del arte, sobre todo en la literatura sobre el tema producida en Norteamérica, sus planteamientos se analizarán en más detalle más adelante.

cultivando la “ilusión liberal”, según la cual es posible vivir en libertad a pesar de estar sometido por relaciones de poder y de producción que constriñen y limitan, sin que se lo perciba, los radios de pensamiento y de acción. El individualismo es sólo un espejismo que oculta los mecanismos que determinan la reproducción de las clases sociales, y que contribuye a que las jerarquías, y las diferencias de las que se nutren, se reproduzcan indefinidamente.

iii. Ernst Gombrich y Pierre Bourdieu

A esta altura quizá convenga dar nombre propio a las dos maneras antagónicas de entender, percibir y abordar el rol social del artista que se han esbozado. La primera, que valora y rescata las virtudes del artista, puede encontrarse, por ejemplo, en la obra del historiador del arte Ernst Gombrich, y la segunda, que critica y desmitifica al creador, encuentra su expresión más clara en el trabajo del antropólogo y sociólogo Pierre Bourdieu. A la luz de sus ideas no sólo se continuará el análisis del rol social del artista, también se compararán las posiciones encontradas con relación al significado y valor de las obras de arte y a su función en la sociedad. A pesar de que a primera vista pareciera que los trabajos del historiador y del científico social tomaran rumbos diferentes, difícilmente cotejables, ambos han sido figuras claves en el mismo debate cultural. Sus libros han influenciado no sólo el enfoque con el que peritos y profanos se acercan al arte, sino la manera en que los mismos artistas afrontan su labor creativa.

Quizá la manera más acertada de aproximarse al trabajo de los dos autores, al menos en lo que se refiere a la discusión que se ha desglosado hasta ahora, sea a partir del libro de Erwin Panofsky, *Gothic architecture and scholasticism*⁶. ¿Por qué hablar de un libro

sobre arquitectura gótica y pensamiento escolástico cuando el propósito es aclarar las posiciones de Gombrich y Bourdieu con respecto al arte, los artistas y la sociedad? Porque este libro ha sido el punto de referencia con respecto al cual Gombrich y Bourdieu han tomado posiciones contrarias: el primero en defensa del individuo y el segundo para mostrar los mecanismos de predeterminación social.

La relación entre Gombrich y Panofsky, ambos historiadores de arte, preocupados por los mismos problemas (especialmente cómo explicar los cambios estilísticos) y contertulios en varias ocasiones, parece más clara. ¿Pero cuál es la relación de Bourdieu, antropólogo interesado en la etnografía de los Kabyla, en Algeria, y en las instituciones sociales (los *campos*) en Francia, con Panofsky? La elaboración conceptual en la obra de Bourdieu, que pretende ser una síntesis entre el estructuralismo y la fenomenología, debe inmensamente al concepto fundamental que Panofsky desarrolla en este influyente libro: los *hábitos mentales*. Bourdieu fue quien tradujo *Gothic architecture and scholasticism*⁷ al francés, en 1967, fecha⁸ a partir de la cual empieza a aparecer en sus escritos el concepto de *habitus*⁹, que, junto con el de *campo*, conformaran la columna vertebral de su esquema teórico.

El libro de Panofsky tuvo gran impacto debido a que pareció dar las claves para resolver, finalmente, uno de los interrogantes fundamentales en el estudio de la cultura:

⁷ Panofsky, E. Gothic architecture and scholasticism. The Archebby Press, Pennsylvania, 1951.

⁸ El interés de Bourdieu por las manifestaciones artísticas venía de tiempo atrás (dos años antes había escrito un libro sobre los usos sociales de la fotografía), pero es a partir de esta fecha que que se convierten en un tema recurrente en sus investigaciones y escritos.

⁹ “Introduje esta noción [*habitus*] con ocasión de la publicación en francés de dos artículos de Panofsky que hasta ese momento no habían sido vistos juntos.” Bourdieu, P. “The genesis of the concepts of *habitus* and of *field*”. En: Sociocriticism, 2.2. 1985. Pag. 13. (*I introduced this notion, on the occasion of the publication in French of two articles by Panofsky which up to that point had never been looked together.*)

¿por qué los fenómenos sociales y culturales que brotan en una época comparten ese mismo “aire de familia” que los hace semejantes? Según Panofsky, los períodos históricos no son cortes arbitrarios en el tiempo, divididos para facilitar la labor del historiador, sino momentos prolongados en los que se manifiestan “analogías intrínsecas entre fenómenos tan abiertamente dispares como las artes, la literatura, la filosofía, las corrientes sociales y políticas, los movimientos religiosos, etc.”¹⁰ Estas analogías pueden –y deben- ser desveladas para determinar lo que subyace a la emergencia de productos culturales homogéneos. Si todas las manifestaciones humanas comparten un estilo semejante es, según Panofsky, porque las mismas “tendencias esenciales de la mente”¹¹ las moldearon. La misión del historiador debe ser entender estas tendencias de la mente que guían la actividad cultural en un lugar y momento determinados. Es justamente eso lo que él se propone hacer con los siglos XII y XIII en París, momento en el que se desarrolló el estilo gótico en arquitectura y el pensamiento escolástico en filosofía. ¿Son fenómenos aislados, la arquitectura y la filosofía, entre los cuales es impensable establecer analogías? Toda la obra de Panofsky va a estar centrada en rebatir esta idea, mostrando cómo a la base de las creaciones humanas de un período subyacen los mismos hábitos mentales, que determinan la misma estructura formal de actividades en apariencia distantes, como el pensamiento filosófico y las construcciones arquitectónicas. El núcleo de su planteamiento se observa en este párrafo:

Durante la fase “concentrada” de este sorprendente desarrollo sincrónico, a saber, en el período entre 1130-40 y alrededor de 1270, podemos observar, me parece, una conexión entre el arte Gótico y el Escolasticismo que es más concreto que aquellas (y muy importantes) “influencias”

¹⁰ Panofsky, E. Op. Cit. Pag. 1. (*Intrinsic analogies between such overtly disparate phenomena as the arts, literature, philosophy, social and political currents, religious movements, etc.*)

¹¹ Panofsky, E. Estudios sobre iconología. Alianza, Madrid, 1972. Pag. 25.

individuales que inevitablemente son ejercidas sobre pintores, escultores o arquitectos por asesores eruditos. A diferencia de un mero paralelismo, la conexión que tengo en mente es una relación genuina de causa y efecto; pero a diferencia de una influencia individual, esta relación de causa y efecto viene por difusión más que por impacto directo. Es el resultado del esparcimiento de lo que puede ser llamado, por falta de un mejor término, un hábito mental –reduciendo este trillado cliché a su significado Escolástico preciso como un “principio que regula el acto”, *principium importans ordinem ad actum*. Tales hábitos mentales están presentes en todas y cada una de las civilizaciones.¹²

En este párrafo, Panofsky está esbozando una arriesgada hipótesis acerca de lo que determina los paralelismos entre las diferentes actividades humanas realizadas dentro del mismo marco histórico y geográfico. No son influencias individuales y directas ejercidas sobre pensadores, pintores o arquitectos particulares, sino hábitos, estrategias para resolver los obstáculos presentes en cualquier labor humana, instaurados de manera inapreciable en la mente de toda una colectividad, los que gobiernan y dirigen cualquier actividad que se emprende. Los hábitos mentales son asimilados homogéneamente porque se difuminan por la sociedad -como más adelante explica Panofsky - por medio de la educación. Si se puede encontrar una analogía entre la arquitectura Gótica y el pensamiento Escolástico es porque, durante esos años, en lo que él llama la “zona de las 100 millas alrededor de París”¹³, el escolasticismo “tuvo lo que equivalió a un

¹² Panofsky, E. Op. Cit. Pags. 20-21. (*During the “concentrated” phase of this astonishingly synchronous development, viz., in the period between about 1130-40 and about 1270, we can observe, it seems to me, a connection between Gothic art and Scholasticism which is more concrete than those individual (and very important) “influences” which are inevitably exerted on painters, sculptors, or architects by erudite advisers. In contrast to a mere parallelism, the connection I have in mind is a genuine cause-and-effect relation; but in contrast to an individual influence, this cause-and-effect relation comes about by diffusion rather than by direct impact. It comes about by spreading of what may be called, for want of a better term, a mental habit –reducing this overworked cliché to its precise Scholastic sense as a “principle that regulates the act”, principium importans ordinem ad actum. Such mental habits are at work in all and every civilization.*)

¹³ Ibid. Pag. 21. (“100-mile zone around Paris”)

monopolio en educación”¹⁴. Entre quienes estuvieron expuestos al punto de vista Escolástico (seguramente no a través de la lectura directa de Santo Tomás de Aquino sino mediante muchos otros canales: la institución educativa, los sermones en la iglesia o las disputas públicas (*disputationes de quolibet*), que –según Panofsky- fueron eventos muy populares en los que pudieron conocer personas versadas en materias filosóficas) se puede contar a los arquitectos que construyeron las estructuras Góticas.

A través del contacto con doctrinas Escolásticas, se cultiva un hábito mental que se replica y reproduce en las demás actividades, entre ellas la arquitectura. Según Panofsky, “la pasión por la “clarificación” se esparció –de manera natural dado el monopolio educativo del escolasticismo- a virtualmente todas las mentes comprometidas en actividades culturales; se convirtió en un “hábito mental”¹⁵.

Ahora se entiende mejor el planteamiento del historiador. No importa qué tipo de actividad o de actividades se estén realizando, todas ellas tendrán el mismo aire de familia -el mismo estilo que facilita clasificaciones como <<Renacimiento>>, <<Barroco>> o <<Romántico>>- debido a que son actos cometidos por personas que comparten los mismos hábitos mentales. Un cambio de estilo indica, según esta lógica, no sólo un cambio de gusto sino una transformación en la manera de pensar, percibir y comprender la realidad. De la misma manera, para comprender un cambio de estilo hay que buscar y desvelar los hábitos mentales que se están expresando a través de las formas artísticas.

¹⁴ Ibid. Pag. 22. (*possessed what amounted to a monopoly in education*)

¹⁵ Ibid. Pag. 36. (*the passion for “clarification” imparted itself—quite naturally in view of the educational monopoly of scholasticism- to virtually every mind engaged in cultural pursuits; it grew into a “mental habit”.*)

Para el estudio antropológico -no sólo del arte sino, en general, de cualquier práctica cultural- es prioritario esclarecer los alcances y limitaciones de las afirmaciones de Panofsky. ¿Comparten los mismo hábitos mentales todos los miembros de una cultura? ¿Se asimilan estos principios con el mismo grado de homogeneidad entre todos las personas expuestas a un mismo tipo de educación? ¿Cuántos hábitos mentales se pueden tener? ¿Qué grado de libertad y espontaneidad permiten los hábitos mentales? ¿Qué tan flexibles, durables y determinantes son? Todas estas son interrogantes que se desprenden de la hipótesis panofskiana, sobre los que ha habido diferentes posturas y fuertes controversias.

Uno de los críticos más vehementes de esta concepción de la historia, la mente y las artes es Gombrich. En más de una ocasión¹⁶ ha hecho referencia explícita a la obra de Panofsky, siempre para rebatir sus ideas con respecto a estos temas. En el otro lado está Bourdieu, quien, a pesar de ejercer modificaciones¹⁷ a sus planteamientos para adaptarlos mejor a su esquema conceptual, puede considerarse deudor directo del

¹⁶ Entre los textos en los que Gombrich polemiza directamente con Panofsky se pueden contar: “*Idea in the theory of art: philosophy or rhetoric?*” En: Idea, VI Colloquio Internazionale. Editado por: M. Fattori y M.L. Bianchi, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1990. The sense of order. Phaidon, Oxford. 1979. (Capítulo VII). Looking for answers. Conversation on art an science. (1991) (conversación con Didier Eribon). Harry N. Abrams, Inc., Publishers, NewYork. 1993. (Capítulo 5).

¹⁷ La más clara es no restringir los efectos de la educación sobre los procesos mentales, y, por el contrario, mostrar cómo los hábitos –ahora denominado *habitus*- se imprimen simultáneamente en el cuerpo y en la mente. Bourdieu pretende romper con la dicotomía mente-cuerpo heredada del pensamiento Cartesiano. Por eso insiste en la manera en que una ideología, religión o concepción del mundo se instala en el cuerpo: “nada parece más inefable, más incommunicable, más inimitable, y, por eso, más preciado, que los valores dirigidos sobre el cuerpo, *hechos* cuerpo por la transubstanciación lograda por la persuasión escondida de una pedagogía implícita, capaz de inculcar toda una cosmología, una ética, una metafísica, una filosofía política, a través de entredichos tan insignificantes como “párese derecho” o “no coja el cuchillo en su mano izquierda.” Bourdieu, P. Outline of a theory of practice. (1972) Cambridge University Press, Cambridge, 1977. Pag 94. (*nothing seems more ineffable, more incommunicable, more inimitable, and, therefore, more precious, than the values given body, made body by the transubstantiation achieved by the hidden persuasion of an implicit pedagogy, capable of instilling a whole cosmology, an ethic, a metaphysic, a political philosophy, through injunctions as insignificant as “stand up straight” or “don’t hold your knife in your left hand”.*)

historiador. La disímil recepción de estas ideas legitima la comparación de estos dos pensadores, ampliamente influyentes en las ciencias sociales y en las humanidades, así ellos no hayan entrado nunca en confrontación directa. Quizá lo mejor es empezar con las críticas que Gombrich hace a Panofsky, prestando especial atención a la manera en que el primero piensa al artista y al individuo en relación con su sociedad, y luego regresar a Bourdieu para observar la actualización que hace del concepto de “hábito mental”.

¿Qué implica tomarse en serio la idea de que son unos hábitos mentales -que determinan un principio para la acción y que son inculcados, al parecer, de manera homogénea por todos aquellos expuestos a un mismo sistema pedagógico- los que determinan las características de los productos culturales de un período? Esta parece ser la pregunta con la que Gombrich inicia su cuestionamiento a Panofsky. Un hábito mental, según se lo ha definido, es algo instaurado en los procesos de pensamiento que no puede dejarse de lado a voluntad, ni, menos aún, utilizarse sólo para actividades elevadas como la filosofía o la arquitectura. Los hábitos mentales acompañan al individuo permanentemente; luego, si nos ceñimos a su lógica, todas las actividades realizadas por un actor social, desde las más sublimes a las más mundanas, deben estar determinadas, inspiradas e impregnadas por el hábito mental. Si en los siglos XII y XIII fue el escolasticismo la pedagogía que estructuraba los hábitos mentales, su influencia debería poder rastrearse no sólo en la arquitectura sino en todas las otras labores humanas. ¿Era también escolástica la manera de organizar el tiempo, la manera de vestir, de organizar los hogares, de relacionarse con los demás, de orientarse en el espacio? Suponiendo que la respuesta sea afirmativa y que se encuentren similitudes entre labores, ¿cómo

asegurar que se trata del mismo hábito mental y no de una translación consciente de los logros de una actividad a otra?

Lo primero que dice Gombrich al respecto es que dicha asunción, en caso de ser factible, resulta muy difícil de demostrarse objetivamente, y el ejemplo que pone es el de un altar y el de una pintura y su marco. ¿Existe tal relación entre las partes de un mismo altar gótico o entre una pintura y su marco? Gombrich es escéptico; si hay una tendencia a ver continuidad y similitud entre las partes del altar, la pintura y su marco, y cuanto fenómeno cultural emerge en un mismo período, se debe a lo que él denomina “la fuerza del hábito”¹⁸, fenómeno perceptivo que empuja a buscar en la realidad las relaciones que previamente se han aprendido a reconocer, y no al producto de mentes sintonizadas que realizan objetos estructuralmente iguales. Es lo mismo que ocurre cuando una prenda característica de un amigo –un sombrero- nos trae a la mente su imagen, como si hubiese una relación causal entre ambos. Es un aporte del espectador, que hace analogías entre diferentes fenómenos culturales para encontrar parecidos, y no elementos ni relaciones intrínsecas a los objetos, lo que produce la impresión de estar observando productos forjados con los mismos hábitos mentales. Estas analogías son una estrategia cognoscitiva a la que recurrimos para asimilar la información novedosa, que, mediante la búsqueda activa de parecidos, atribuye un semblante familiar a lo que en primera instancia resulta desconocido. A pesar de que ésta es la manera de ampliar el registro de lo que nos es familiar, llega un punto en el que una analogía deja de ajustarse a los casos venideros. Es entonces cuando nuevas metáforas o nuevas interpretaciones tienen que elaborarse para dar cuenta de los fenómenos que van emergiendo.

¹⁸ Gombrich, E. H. The sense of order. Pag. 199. (*the force of habit*)

Gombrich lleva aun más lejos su crítica a las ideas de Panofsky al preguntarse si un cambio estilístico debe ser entendido, según su línea de pensamiento, como síntoma o indicación de un cambio de mentalidad. Gombrich sabe que una modificación en la manera de pintar, esculpir o escribir no es un fenómeno aislado; muchos aspectos pueden estar en juego, desde la introducción de nuevos materiales hasta los caprichos de los mecenas. Pero ¿deben entenderse estos cambios como síntoma de transformaciones en la mentalidad de *toda* la sociedad? Gombrich responde con un rotundo no. Los cambios estilísticos son desviaciones sobre parámetros aprendidos, que sólo los individuos, mediante ensayo y error, pueden producir. Suponer que estas desviaciones son producidas por mentalidades, “implica una creencia en algún tipo de espíritu colectivo o mente grupal que nos permitiría hablar de razas, clases o épocas en los términos que usamos para los individuos”¹⁹.

El escepticismo con respecto a las explicaciones colectivas es el resultado de una manera diferente de entender la evolución y transformación artística. A diferencia de Panofsky, Gombrich considera que para entender cómo se introduce una variación, un nuevo tema, motivo o procedimiento artístico, hay que observar la situación en que se encuentra un individuo concreto, sus habilidades, trayectoria, relaciones sociales, gustos, posibilidades, etc., y no la fuerza e influencia que ejercen instancias colectivas como la nación, el “espíritu de la época” (*Zeitgeist*), las clases sociales o los hábitos mentales. Son los individuos quienes actualizan las tradiciones. Aunque tanto el contexto cultural como la historia de la tradición afectan a todas los participantes, nada determina que esta influencia sea homogénea y que constituya o, usando una metáfora

¹⁹ Ibid. Pag. 200. (*implies a belief in some kind of collective spirit or group mind which would permit us to speak of races, classes or ages in the terms we use for individuals*)

computacional, “formateen” de igual manera sus mentes. En sus escritos esta idea es de vital importancia:

Debemos reconocer que son personas individuales, artesanos, diseñadores, mecenas, el tema de la historia, antes que los colectivos de las naciones, épocas o estilos; sin embargo, también debemos reconocer los límites del individuo y la fuerza de la acción cooperativa a lo largo del tiempo en la sociedad, ya que es este aspecto de la existencia humana el que nos da derecho a hablar de evolución. El arrecife de coral de la cultura fue construido por seres humanos perecederos y débiles, pero su crecimiento es un hecho, no un mito. Observando cualquier realización final podemos rastrear las contribuciones de los individuos y entender, al mismo tiempo, su grandeza y sus inevitables limitaciones.²⁰

Y más adelante agrega:

Es seguro que no hay leyes imponiendo el mismo propósito sobre los artistas que trabajan en un momento determinado, del mismo modo en que no hay compulsión en todos por competir en el mismo terreno. Cualquier artista puede atacar en una dirección diferente e iniciar otra corriente a la que se sumen otros –como también puede que no. El escéptico permanece en lo correcto insistiendo en el rol jugado por los temperamentos individuales, los talentos y las oportunidades.²¹

²⁰ Ibid. Pag. 209. (*We must acknowledge that it is individual people, craftsmen, designers, patrons, who are the subject of history, rather than the collectives of nations, ages, or styles, yet we must also recognize the limits of the individual and the strength of cooperative action in society and over time, for it is this aspect of human existence which entitles us to speak of evolution. The coral reef of culture was built by short-lived and weak human beings, but its grow is a fact, not a myth. Looking at any final achievement we can trace the contributions of individuals and understand both their greatness and their inevitable limits.*)

²¹ Ibid. Pag. 215. (*To be sure, there are no laws imposing the same aim on any artist working at a given time, just as there is not compulsion for all to compete along the same lines. Any artist may strike out in a different direction and may start another bandwagon rolling –or else he may not. The skeptic remains right in insisting on the role played by individual temperaments, talents and opportunities.*)

En estos pasajes, Gombrich está intentando dismantelar el argumento central del pensamiento panofskiano, a saber, la idea de que los cambios históricos vienen determinados por cambios en los hábitos mentales, y la idea de que estos hábitos mentales, a su vez, determinan la manera de organizar la sociedad y las actividades que desarrollan sus miembros. Es imposible determinar la influencia que puede ejercer un tipo de educación o una doctrina, y, más aun, estipular si lo que las personas hacen es el resultado directo de dicha influencia. No hay un elemento predominante que le dé textura y coloración a una época, pueblo o conglomerado humano.²² Son tantas las ideas, acontecimientos, valores y maneras de entender inmersas en una lucha por ser legitimadas, que señalar una sola como factor que estructura o caracteriza a una colectividad resulta un acto arbitrario y, hasta cierto punto, ficticio. Tampoco es posible asignarle a *todos* los artistas, a *todos* los arquitectos o a *todos* los filósofos los mismos objetivos y propósitos, ni asumir que todos participan en sus respectivos *campos* animados por el *mismo* interés. La unidad de análisis sólo puede ser el individuo, de quien es posible saber su trayectoria, sus influencias, experiencias, vivencias, inclinaciones, valores, obsesiones, oportunidades y lugar en la red social, información indispensable para comprender el origen de cualquier obra de arte. En la visión de Panofsky es la mente colectiva la que determina lo particular, y en la visión de Gombrich es la mente individual la que afecta el orden colectivo.

Si bien para Gombrich el individuo es el protagonista de la historia, gracias a que la particularidad de su carácter, su talento y su experiencia le permiten dar giros inesperados a las tradiciones que alimentan las actividades humanas, autores como

²² La frase de Herder citada en la nota 7, que revela el escepticismo del pensador alemán ante los intentos por colectivizar y dar definiciones generales de las naciones o periodos históricos, es usada por Gombrich como epígrafe al capítulo en el que discute las ideas de Panofsky.

Bourdieu van a mostrarse reticentes ante la idea de entender los logros humanos como fruto de individualidades. El esquema conceptual que elabora para entender los fenómenos sociales, especialmente aquellos en los que está de por medio la producción de bienes culturales, va a significar una ruptura con las teorías que ponen el énfasis en el individuo y en nociones como <<consciencia>> o <<libre voluntad>>. A partir de las ideas de Panofsky y del trasfondo estructuralista, Bourdieu va a desarrollar un planteamiento en el que el individuo es constituido por fuerzas externas que limitan su libertad de acción.

En el ensayo *The Berber House*²³, escrito en 1970, aparece ya un primer bosquejo de lo que será la médula de su *Teoría de la Práctica*, y una muestra clara de su forma de entender la organización cultural y la posición de las personas en ella. El escrito inicia con un detallado recuento de la organización de una casa bereber, que nos muestra el lugar asignado a mujeres y niños, a los animales, a los utensilios de cocina y a las provisiones, al telar, a los diferentes objetos, a las distintas actividades –sexo, alimentación, nacimiento, muerte, etc.- y a los huéspedes. El propósito de esta descripción minuciosa es probar que el lugar de los objetos, personas y actividades no es aleatorio ni simplemente funcional, sino que responde a una lógica específica. Son relaciones de oposición las que determinan el lugar y el significado de personas, animales y cosas. Estas oposiciones, aunque están presentes en las actividades prácticas, no son el resultado de una planificación consciente. Los bereber no clasifican u ordenan su casa según un sistema de reglas explícito, sino de acuerdo a lo que les dicta el sentido común: en la parte baja de la casa, oscura y nocturna, se almacenan los objetos húmedos, verdes o crudos, duermen los animales y se realizan actividades como dormir,

²³ Bourdieu, P. “The Berber House”. En: Rules and Meanings. Editado por M. Douglas, Penguin, Harmondsworth, 1973.

alumbrar y copular; y en la parte superior, llena de luz, se guardan los objetos de fuego - o creados por el fuego-, el telar y se hospeda a las visitas.

La oposición arriba-abajo, la primera que detecta Bourdieu, sirve también para entender la relación entre lo masculino y lo femenino, y entre el interior y el exterior de la casa. Así como las mujeres realizan labores que involucran los objetos almacenados en la parte baja y oscura del hogar, los hombres trabajan en el exterior, tan luminoso como la parte alta. Según esta lógica de las oposiciones, cualquier objeto o fenómeno encuentra su significado y lugar con relación a otros objetos y fenómenos, a los que se opondrá de la misma manera en que arriba se opone a abajo y masculino a femenino. Este sistema no se aplica sólo al ámbito doméstico; toda la cultura está ordenada a partir de la misma lógica:

Así, la casa esta organizada de acuerdo a un juego de oposiciones homólogas: fuego: agua; cocido: crudo; alto: bajo; luz: sombra; día: noche; masculino: femenino; *nif*: *horma*, fertilizador: susceptible de ser fertilizado; cultura: naturaleza. Pero de hecho las mismas oposiciones existen entre la casa como un todo y el resto del universo.²⁴

El ejercicio analítico que realiza Bourdieu, buscando primero las oposiciones que estructuran la casa bereber y luego las homologías entre este sistema clasificatorio y la manera en que se estructura el resto del universo, es posible sólo si aceptamos que un *principio básico de pensamiento y acción* entra en juego cada vez que se emprende una actividad humana. ¿Qué significa esto? Que estos *principios generativos*, reducibles en

²⁴ Ibid. Pag. 102 (*Thus, the house is organized according to a set of homologous oppositions: fire: water; cooked: raw; high: low; light: shadow; day: night; male: female; nif: horma; fertilizing: able to be fertilized; culture: nature. But in fact the same oppositions exist between the house as a whole and the rest of the universe.*)

último análisis a dicotomías fundadas en la postura corporal -derecha/izquierda, arriba/abajo, ir/venir, etc.-, están construyendo y ordenando los distintos ámbitos de la vida social con la misma lógica. Cada vez que se inicia una actividad, el principio generativo, inculcado en el *habitus*²⁵, hará que dicha actividad sea una réplica de las demás actividades que se han emprendido con anterioridad.

Bourdieu lleva mucho más allá este estudio con los kabyle, mostrando cómo los mismos esquemas están presentes en áreas de la cultura disímiles. Estas áreas son el calendario que estipula el tipo de alimentos que se consumen a lo largo del año y que determina el ciclo de actividades femeninas; y el orden serial de los instantes de un día y del ciclo vital.

En cuanto a la comida, hay dos tipos de alimentos: los secos (cereales, vegetales y carne) y los crudos, verdes o frescos. El primer tipo de comida debe cocinarse en agua y el resultado es que, debido a la hidratación, se “infla”. Este tipo de comidas se consume al final del otoño y en invierno, que es el periodo en el que lo seco es humedecido, y tanto la tierra como la mujer deben “inflarse”. En cambio, las comidas que pertenecen al segundo grupo se asocian con la primavera y el verano, momento de desecación de lo húmedo y de separación de la mujer. Los alimentos que deben ser humedecidos y que se “inflan” se asocian con la mujer, en oposición a los secos, que se consumen crudos y condimentados y tienen una connotación masculina. Por eso los primeros se preparan en la casa, territorio femenino, y los segundos en el exterior, lugar de las actividades

²⁵ *Habitus* es el concepto que Bourdieu introduce para explicar cómo se ponen en práctica conocimientos adquiridos, no necesariamente de modo consciente, en el proceso de socialización, y cómo estas prácticas tienden a reproducir las condiciones sociales en las que fue inculcado. Bourdieu lo define como un “sistema de disposiciones durable y transferible, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes”. *Outline of a theory of Practice* Pag. 72. (*system of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures.*)

masculinas. Asimismo, durante la época húmeda la mujer se encarga de extraer la arcilla -con la que moldeará objetos de cerámica cuando se acerque el verano, el período seco- y de la tejedura. Durante la primavera se esquila y lava la lana para que cuando llegue el verano se pueda secar junto con la cerámica. En lo que se refiere a la secuencia de actividades de un día, hay que diferenciar los días del período húmedo de los del período seco. En invierno los días son nocturnos aun durante el lapso diurno, debido a que la mayor parte del tiempo se permanece en casa. En oposición al exterior, la casa es el lugar femenino y oscuro en el que se reúnen por las noches en intimidad las familias. Aun en los días de verano –período masculino- hay un ciclo nocturno y femenino que acontece con la caída del sol. Las actividades que componen el ciclo vital, reguladas por los mismos principios, se organizan de manera análoga. La procreación se asocia con el otoño, el atardecer y la parte húmeda y oscura de la casa; el nacimiento anuncia el final del invierno; y la niñez es el homólogo de la mañana, la primavera y los períodos inaugurales. El mismo sistema de esquemas participa en la estructuración de cada instante de la vida de los kabyla, desde los ciclos agrarios y las actividades vitales, hasta las rutinas diarias.²⁶

Este recuento es necesario para que los parecidos que comparte el análisis de Bourdieu con el planteamiento de Panofsky afloren. Al igual que el historiador del arte, Bourdieu inicia su aproximación al estudio de la cultura asumiendo que determinados principios están estructurando la manera en que se percibe, piensa y actúa, de modo que cualquier acción que emprenda un agente va, de una u otra forma, a ser el reflejo de los mismos.

²⁶ Bourdieu hace un minucioso recuento de las homologías que existen entre todas estas actividades en el tercer capítulo de *Outline of a theory of Practice*. Hacia el final del capítulo concluye: “es el todo de la existencia humana que, habiendo sido el producto del mismo sistema de esquemas, se organiza de una manera homóloga a la del año agrario y las otras grandes “series” temporales.” (Pag. 154) (*it is the whole of human existence that, being the product of the same system of schemes, is organized in a manner homologous to that of the agrarian year and the other great temporal “series”.*)

Estos principios son inculcados, de manera no consciente, en el *habitus*, mediante las prácticas rituales y pedagógicas de un contexto social. Esto supone que todos los miembros de una comunidad, expuestos a las mismas prácticas y a las mismas condiciones de vida, van a compartir los mismos esquemas y principios para actuar y ordenar la experiencia. El trabajo del investigador será desvelar cómo se lleva a la práctica este principio en los distintos ámbitos sociales o *campos*, término con el que Bourdieu se refiere a la escena social en la que se manifiesta e inculca el *habitus*.

Si es el *habitus* es el que está ordenando las prácticas humanas, los conceptos con que suele definirse y explicarse el funcionamiento de la sociedad, como sujeto, intencionalidad, individuo y libre voluntad, tienen que ser revisados. Desde la perspectiva de Bourdieu, los agentes son constituidos por un *habitus* que les inculca su medio social. Así no lo noten, sus comportamientos están predeterminados por las condiciones materiales y por los principios con los que se ha construido el mundo social en el que crecen. “Los esquemas del *habitus* –dice el sociólogo-, formas de clasificación originarias, deben su eficacia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario”.²⁷ Esto significa que, por muy original, innovador o creativo que se quiera ser, son estos principios que constituyen el *habitus* los que gobiernan las prácticas. No hay manera de ir más allá de lo que la sociedad ha instaurado en nuestra mente y en nuestro cuerpo.²⁸ A

²⁷ Bourdieu, P. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. (1979) Taurus, Madrid, 1998. Pag. 477.

²⁸ Esta idea ha generado muchas críticas. Si no podemos “escapar” del *habitus*, y si siempre que actuamos reproducimos las condiciones en que nos fue inculcado, ¿cómo explicar los cambios históricos? La teoría de Bourdieu no responde esta pregunta. Por eso se la critica como una teoría que sólo sirve para comprender los mecanismos de reproducción social, pero no los cambios ni la irrupción imaginativa y la innovación: “La teoría de Bourdieu es poderosa, por lo tanto, como una teoría de la reproducción, y débil como una teoría de la transformación. En esto muestra sus raíces estructuralistas (quizá incluso funcionalistas).” Calhoun, C. “Habitus, field, and capital: the question of historical specificity. En: Bourdieu, critical perspectives. Editado por: C. Calhoun, E. LiPuma y M. Postone. Polity Press, Cambridge, 1993. Pag. 72.

eso se debe que todos los *campos* en los que se desarrollan las actividades humanas —el arte, la literatura, la alta costura, la religión, la política, la academia, los colegios, etc.— se ordenen de acuerdo a los mismos principios (económicos), y que se puedan hacer homologías entre los mismos para comprender su funcionamiento. El mismo análisis que hizo con los kabyla, ilustrando cómo un sistema de oposiciones gobierna las acciones y el ordenamiento de la realidad, lo va a replicar en la sociedad francesa para mostrar cómo todas las actividades están condicionadas por los mismos principios.

En el esquema conceptual de Bourdieu el individuo, que para Gombrich era el motor de la historia, pasa a un segundo plano. El concepto de *habitus* hace difícil pensar en un sujeto capaz de arranques de genialidad u originalidad que introduzcan giros en la historia y abran nuevos caminos para las artes o el pensamiento. Las diferencias de enfoque resaltan si se comparan las citas anteriores de Gombrich con lo que Bourdieu dice acerca del mismo problema:

Hablar de *habitus* es afirmar que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, colectivo. *Habitus* es una subjetividad socializada. [...] La racionalidad está limitada no sólo porque la información sea restringida, y porque la mente humana sea genéricamente limitada y no tenga los medios para comprender a fondo todas las situaciones, especialmente en la urgencia de la acción, sino porque la mente humana también está limitada, socialmente estructurada. El individuo está, le guste o no, atrapado —excepto en la medida que caiga en cuenta de ello— “dentro de su cerebro”, como dijo Marx, es decir, dentro de los límites del sistema de categorías que debe a su educación y entrenamiento.

El verdadero objeto de las ciencias sociales, entonces, no son el individuo, este *ens realissimum* ingenuamente coronado como la realidad más importante, con la que se toca fondo, por todas las

“metodologías individuales”; ni los grupos, entendidos como conjuntos de individuos compartiendo una locación similar en el espacio social, sino la relación entre dos realizaciones de la acción histórica, en los cuerpos y en las cosas. Es la doble y oscura relación entre el habitus [...] y los campos.²⁹

Lo que vale para cualquier persona también vale para los artistas, a pesar de esa apariencia transgresora y emancipada que les ha otorgado un lugar prominente en la sociedad. Los artistas están constituidos por un *habitus* que, quiéranlo o no, vuelcan en la actividad artística. Sus cuadros o novelas no son un fruto puro de la imaginación, sino el resultado de la intersección de su *habitus* y el *campo* de producción artística. El *habitus* hará que el artista busque alguna posición dentro del *campo*, y esta posición será la que determine el tipo de imágenes o ficciones que elabore. Esto se explica con más detalle en el próximo apartado. Por ahora, basta con señalar la manera en que la utilización del concepto de *habitus* supone rechazar la idea de libertad creadora, al igual que el supuesto, defendido por Gombrich, de que el artista puede “atacar en una dirección diferente”. El artista está constreñido por una historia cultural de la que no puede evadirse, y por las instituciones sociales que le imponen su lógica y dinámica.

b. El valor y significado de las creaciones

²⁹ Bourdieu, P.; Wacquant, L. *An invitation to reflexive sociology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1992, Pags. 126-127. *(To speak of habitus is to assert that the individual, and even the personal, the subjective, is social, collective. Habitus is a socialized subjectivity. [...] Rationality is bounded not only because the available information is curtailed, and because the human mind is generically limited and does not have the means of fully figuring out all situations, specially in the urgency of action, but also because the human mind is also bounded, socially structured. The individual is always, whether he likes it or not, trapped –save to the extent that he becomes aware of it- “within his brain”, as Marx said, that is, within the limits of the system of categories he owes to his upbringing and training.*

The proper object of social science, then, is neither the individual, this ens realissimum naively crowned as the paramount, rock-bottom reality by all “methodological individuals”, nor groups as concrete sets of individuals sharing a similar location in social space, but the relation between two realizations of historical action, in bodies and in things. It is the double and obscure relation between habitus [...] and fields [...].)

Las dos posiciones que se han desglosado en las páginas anteriores, pueden, para fines prácticos, entenderse como un elogio de la cultura occidental, la primera, y como una crítica a la misma, la segunda. Gombrich y Bourdieu encarnan dos actitudes diferentes, reflejadas en su manera de concebir los propósitos humanos, los artistas y el arte, que conducen a dos tipos de análisis y a dos objetivos distintos. El primero persigue rescatar los grandes logros de la civilización occidental y el segundo denunciar los mecanismos de dominación y estratificación social. En el mismo fenómeno ambos autores ven cosas totalmente diferentes: el primero creatividad, virtuosismo y talento individual; y el segundo objetos de diferenciación social y mecanismos que reproducen estas diferencias. El valor y significado que cada orientación adjudica a las artes es, por tanto, antagónico.

Estas diferencias pueden entenderse a la luz de las concepciones que cada uno tiene de los propósitos humanos y de las motivaciones que impulsan la acción. Gombrich entiende la emergencia de una obra de arte como el resultado del encuentro entre un individuo y una tradición. El artista aprende una serie de conocimientos, técnicas, criterios, pautas estilísticas y -por llamarla de algún modo- una “manera de ver”, herencia con la cual, si su destreza, vehemencia e imaginación se lo permiten, podrá hacer innovaciones en la práctica artística o provocar giros inesperados que abran nuevos caminos o encuentren nuevas vetas en las tradiciones. La tradición está supeditada a los individuos y a lo que tengan que ofrecer. Así como son individualidades quienes hacen la historia, también son artistas concretos quienes, con su ingenio, trabajo, creatividad y, desde luego, suerte y oportunidades, moldean las tradiciones y lo que entendemos por arte. Lo que está en juego y lo que merece mayor atención es aquello que aporta cada individuo, y no las constricciones que impone la

historia de la disciplina. Es muy significativo que su libro más leído, *The story of art*, comience con las frases: “En realidad no existe tal cosa como el arte. Sólo hay artistas”³⁰.

Bourdieu va a estar de acuerdo con la primera frase pero no con la segunda. <<Arte>> es un término sobre el que se debate permanentemente, cuya definición es uno de los motivos de lucha más claros en cualquier disciplina artística. El arte, por tanto, no existe en ausencia de una definición que establezca límites y casos de aplicación. Sin embargo, la segunda afirmación, la que da a los artistas un lugar privilegiado en el estudio de la producción de cuadros y novelas, será su blanco de ataque. Bourdieu, podría decirse, entiende las obras de arte como el encuentro de un agente y sus *disposiciones* –historia personal, conocimientos, capacidades, en definitiva, su *habitus*- con un *campo* de producción cultural. Un *campo* es un espacio en el que hay posiciones y en el que se toman posiciones, regido por leyes y por los capitales en juego.³¹ A diferencia de Gombrich, para quien las tradiciones son flexibles, los *campos* de Bourdieu van a constreñir siempre a los agentes. ¿Cómo explica Bourdieu esta sujeción de los agentes a las leyes del *campo*? Para responder esta pregunta hay que sumergirse en la epistemología que está irrigando su teoría de la práctica.

³⁰ Gombrich, E. H. *The story of art*. Phaidon, Londres, 1950. Pag. 5. (*There really is no such thing as art. There are only artists.*)

³¹ “En términos analíticos, un campo puede ser definido como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones son definidas objetivamente, en si mismas y por las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de tipos de poder (o capital), cuya posesión domina el acceso a las ganancias específicas que están en juego en el campo, al igual que por sus relaciones objetivas con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)” Bourdieu, P.; Wacquant, L. *An invitation to reflexive sociology*. Pag. 97 (*In analytic terms, a field may be defined as a network, or configuration, of objective relations between positions. These positions are objectively defined, in their existence and in the determinations they impose upon their occupants, agents or institutions, by their present and potential situation (situs) in the structure of the distribution of species of power (or capital) whose possession commands access to the specific profits that are at stake in the field, as well as by their objective relation to other positions (domination, subordination, homology, etc.)*)

Bourdieu se propone hacer de la sociología una ciencia objetiva³², capaz de dar cuenta de cualquier fenómeno social, incluyendo aquellos volátiles y camaleónicos como las artes. ¿Cómo han de pensarse y abordarse los fenómenos sociales –ya sea el arte, la religión o la política- para que se conviertan en una materia de estudio objetivo? Bourdieu considera que el paso más importante a la hora de iniciar una investigación es la construcción del objeto de estudio. La forma en que él construye sus objetos de estudio parte de la objetivación de las posiciones que están en juego en un ámbito social –la academia, el mundo del arte, la escuela-, y de las relaciones entre dichas posiciones. Esta manera de abordar un ámbito social, a partir de las relaciones entre sus componentes, la retoma de Cassirer, quien ha mostrado cómo el pensamiento relacional es la innovación introducida por la ciencia moderna³³. La ventaja comparativa que Bourdieu observa en esta metodología sobre otras, como el estructuralismo y la fenomenología, es que, a diferencia del primero, tiene en cuenta al agente y sus *disposiciones*, pero, en contraste con la segunda, no se fundamenta en el individuo ni en su consciencia. Según Bourdieu, esta es la forma de establecer un *campo* en el que el mapa de posiciones factibles de ser abordadas por los agentes, tanto como las relaciones entre dichas posiciones, se pueden describir con rigor científico. En el *campo* del arte

³² Según Bourdieu, sin objetividad los discursos terminan siendo consignas a favor de intereses particulares: “la única esperanza que se tiene de producir conocimiento científico –en lugar de armas para promover una clase particular con intereses específicos- es hacer explícito a uno mismo su propia posición en el sub-campo de los productores de discursos acerca del arte y la contribución de este campo a la existencia del objeto de estudio.” Bourdieu, P. *The field of cultural production*. Columbia University Press, Gran Bretaña, 1993. Pag. 36 (*one’s only hope of producing scientific knowledge –rather than weapons to advance a particular class of specific interests- is to make explicit to oneself one’s position in the sub-field of the producers of discourse about art and the contribution of this field to the very existence of the object of study.*)

³³ Bourdieu ha insistido en varias ocasiones en este punto (ver: “The genesis of the concept of habitus and field”, pag. 16, y *An invitation to reflexive sociology*. Pag. 97). Como intentaré mostrar más adelante, el modelo que Bourdieu retoma de Cassirer es el que el filósofo usa para entender el funcionamiento, como sistema simbólico, de la ciencia naturales, especialmente de la física, y no de las ciencias sociales o de las humanidades.

podrían describirse las posiciones del galerista, del curador, de los artistas consagrados, de los artistas jóvenes, de los coleccionistas, de los mecenas, de los críticos, del público etc., etc. Dependiendo de cómo sean las relaciones entre cada una de las instancias, el *campo* producirá uno u otro tipo de arte.

Como se ve, el individuo es absorbido por el sistema de relaciones que conforman el *campo*, siendo finalmente éste el que, como si se tratara de una gran fábrica, produce cuadros o novelas. Las *disposiciones* del agente sólo cuentan como medio para poder acceder a determinada posición³⁴ –la de crítico o la de artista transgresor, por ejemplo-. Desde esta perspectiva, similar a la de Becker, las manifestaciones artísticas no pueden ser pensadas como el fruto de la imaginación, espontaneidad o creatividad del artista, sino como el producto de las posiciones disponibles en el *campo* y de las tensiones y fuerzas entre ellas por legitimar su propia definición de lo que “es” el arte.

El funcionamiento del *campo*, es decir, la relación entre posiciones, está regulada por una ley general, común a todos los *campos*, no sólo al del arte. Esta ley es la ley de economía. Bourdieu asume que el funcionamiento de los *campos* está determinado por leyes que se basan en la lógica económica. Por ejemplo, en uno de sus estudios sobre Flaubert afirma:

Conocer a Flaubert (o a Baudelaire o a Feydeau), entender su trabajo, es entonces entender, primero que todo, en qué consiste todo este universo social especial [el campo], con costumbres tan organizadas y misteriosas como aquellas de una tribu primitiva. Es entender, en primer lugar,

³⁴ “la relación entre posiciones y toma de posiciones está mediada por las disposiciones de los agentes.” Bourdieu, P. The field of cultural production. Pag 62. (*the relationship between positions and position-takings is mediated by the dispositions of the agents*)

cómo se define en relación al campo del poder y, en particular, en relación a la ley fundamental de este universo, aquella de la economía y el poder.³⁵

Este tipo de afirmaciones han hecho que se le acuse –no sin razón- de economizar todas las prácticas sociales. Bourdieu se ha intentado desmarcar de las críticas explicando que lo único que comparte con la ortodoxia económica son unas cuantas palabras³⁶, cuya finalidad es explicar cuál es el tipo de interés que está en juego en los *campos* y el tipo de ganancia al que pueden aspirar los actores que se desenvuelven en cada uno de ellos. Su principal alegato es que su teoría no cae en el reduccionismo económico precisamente porque tiene en cuenta los distintos tipos de capital que están en disputa: no sólo el económico; también el capital social y el capital simbólico.

A pesar de que Bourdieu no reduce todo el funcionamiento del *campo* del arte al mero lucro o búsqueda material, su enfoque sigue siendo económico debido a la manera en que estipula el funcionamiento de las relaciones entre actores. Las acciones de los agentes no son desinteresadas ni espontáneas; todas están encaminadas a conseguir el tipo de capital que está en juego en el *campo*. Este capital no tiene por qué ser material, también puede ser simbólico o social. Ha sido sólo en los últimos años³⁷ que Bourdieu

³⁵ Ibid. Pag. 164. (*To know Flaubert (or Baudelaire or Feydeau), to understand his work, is thus to understand, first of all, what this entirely special social universe is, with customs as organized and mysterious as those of a primitive tribe. It is to understand, in the first place, how it is defined in relation to the field of power and, in particular, in relation to the fundamental law of this universe, which is that of economy and power*)

³⁶ “Lo único que comparto con la ortodoxia económica [...] son unas cuantas palabras.” Bourdieu, P.; Wacquant, L. An invitation to reflexive sociology. Pag. 118. (*The only thing I share with economic orthodoxy [...] are a number of words.*)

³⁷ En 1992 escribía: “mi teoría debe nada, a pesar de las apariencias, a la transferencia del abordaje económico. Y confío algún día ser capaz de demostrar que, lejos de ser el modelo fundante, la teoría económica [...] se entiende probablemente mejor como una instancia particular, históricamente fechada y situada, de la teoría de los campos.” Ibid. Pag. 120. (*my theory owes nothing, despite appearance, to the transfer of the economic approach. And I hope some day to be able to demonstrate fully that, far from being the funding model, economic theory [...] is probably best seen as a particular instance, historically dates and situated, of the theory of fields.*)

ha intentado evadir las críticas que lo acusan de entender toda práctica, todo propósito y todo interés en términos económicos. En 1972, basándose en el caso de los kabyla, escribía:

[L]as homologías establecidas entre la circulación de la tierra vendida y comprada, la circulación de “gargantas” “prestadas” y “devueltas” (asesinato y venganza), y la circulación de mujeres dadas y recibidas, es decir, entre las diferentes formas de capital y los modos correspondientes de circulación, nos obligan a abandonar la dicotomía entre económico y no-económico que impiden ver la ciencia de las prácticas económicas como un caso particular de *una ciencia general de la economía de las prácticas*, capaz de tratar **todas las prácticas, incluyendo aquellas que pretenden ser desinteresadas o gratuitas, y por lo tanto no-económicas, como prácticas económicas conducentes a maximizar las ganancias materiales o simbólicas**. El capital acumulado por grupos, la energía de las dinámicas sociales, [...] puede existir en *formas diferentes* que, aunque sujetas a leyes estrictas de equivalencia y por tanto mutuamente convertibles, produce efectos específicos. **El capital simbólico, una forma transformada y, por tanto, disfrazada de capital “económico”**, produce su efecto adecuado en la medida en que, y sólo en la medida en que, oculte el hecho de que se origina en formas “materiales” de capital que también son, en el último análisis, la fuente de sus efectos.³⁸

Lo que Bourdieu está tratando de hacer es mostrar que el error del economismo radica en concebir como económicas sólo las relaciones en las que está de por medio el

³⁸ Bourdieu, P. Outline of a theory of practice. Pag. 183. La negrita es mía. (*the homologies established between the circulation of land sold and bought, the circulation of “throats” “lent” and “returned” (murder and vengeance), and the circulation of women given and received, that is, between the different forms of capital and the corresponding modes of circulation, oblige us to abandon the dichotomy of the economic and the non-economic which stands in the way of seeing the science of economic practices as a particular case of a general science of the economy of practices, capable of treating all practices, including those purporting to be disinterested or gratuitous, and hence non-economic, as economic practices directed towards the maximaxing of material or symbolic profit. The capital accumulated by groups, the energy of social dynamics [...] can exist in different forms which, although subject to strict laws of equivalence and hence mutually convertible, produced specific effects. Symbolic capital, a transformed and thereby disguised form of physical “economic” capital, produces its proper effect inasmuch, and only inasmuch, as it conceals the fact that it originates in “material” forms of capital which are also, in the last analysis, the source of its effects.*)

intercambio o la ganancia de bienes materiales, dejando a un lado otro tipo de ganancias y de capitales que también participan de la misma lógica. La prueba es que en su análisis todas las formas de capital –el simbólico, el económico y el social- son intercambiables. Cada una de las prácticas humanas, incluso aquellas que desde un punto de vista económico parecen irracionales, están motivadas e insertadas dentro de una red de relaciones económicas en las que los distintos tipos de capital se negocian. Luego, el lenguaje económico que emplea para describir el funcionamiento de la sociedad, especialmente de los *campos*, no es una simple metáfora ni una préstamo terminológico de una disciplina afín, sino el vocabulario necesario para dar cuenta de lo que para Bourdieu es una ley primordial en el funcionamiento de la sociedad: la ley de la economía.

La manera en que Bourdieu concibe el funcionamiento de la sociedad -dividiéndola en *campos* en los que hay elementos que entran con relación a partir de una ley que los gobierna- debe mucho a la epistemología de Cassirer. Pero, curiosamente, la epistemología que retoma Bourdieu es la que el filósofo alemán elabora para explicar los sistemas simbólicos que dan cuenta del mundo natural, como la física, y no aquella de la que se sirve para aproximarse y estudiar la cultura. Esto se debe a que Bourdieu quiere hacer de la sociología una ciencia objetiva³⁹, que conjure la ambigüedad latente en todo fenómeno humano.

³⁹ Bourdieu pretende echar por el suelo la distinción entre análisis nomotético y descripción ideográfica, o, en otras palabras, entre lo universal y lo particular, recurriendo a la analogía como herramienta epistemológica. El análisis de cada campo es un “caso particular de lo posible” cuyos resultados dan luz sobre otros campos debido a que hay leyes universales que gobiernan el funcionamiento de todos y cada uno de ellos. Luego cada campo, aunque particular, no se opone en su funcionamiento a los demás debido a que comparte las mismas leyes. Ver: Bourdieu, P.; Wacquant, L. *An invitation to reflexive sociology*. Pag. 75. Por el contrario, Cassirer considera que mientras los análisis nomotéticos son propios de las ciencias naturales, la historia funciona mediante descripciones ideográficas.

Efectivamente, Cassirer describe el modo relacional de pensamiento como la manera en que la ciencia moderna logró desprenderse de la noción de substancia. A partir del concepto de *campo electromagnético*, desarrollado por Farady y Maxwell, el énfasis dejó de ponerse en las partes que componen un *campo* para dárselo a las relaciones entre ellas. “El campo”, dice Cassirer, “no es un concepto-cosa sino un concepto de relación; no está compuesto por piezas sino que es un sistema, una totalidad de líneas de fuerza.”⁴⁰

Para aplicar el mismo concepto de *campo* a los fenómenos sociales, Bourdieu ha tenido que construir un objeto de estudio que se ajuste a la lógica del modelo físico. ¿Cómo pensar los fenómenos sociales en función de *campos* y de leyes? El equivalente a los electrones del campo electromagnético lo encuentra en las posiciones que constituyen un ámbito de la actividad humana. Estas posiciones existen independientemente de quien las ocupe. En el caso de la plástica, por ejemplo, estarían las posiciones ya mencionadas: críticos, curadores, artista transgresor, artista comercial, artista consagrado, etc. Dichas posiciones serán ocupadas por aquellos cuyas *disposiciones* correspondan con los requerimientos de la posición. Ahora bien, independientemente de quien ocupe las posiciones, el *campo* funcionará de manera homogénea debido a que hay una ley que gobierna las relaciones entre posiciones. Esta ley -ya se dijo- es económica, y subyace a todos los *campos* sin importar que se trate del arte, la política o la religión. Hay un tipo de beneficio específico a cada *campo*, y la lucha por obtenerlo lubrica su funcionamiento. Si se pueden objetivar las posiciones, y si se conoce la ley que las gobierna, sólo resta describir la naturaleza de las relaciones y dirimir cuál es el

⁴⁰ Cassirer, E. *The logic of the humanities*. Yale University Press, New Haven, 1960. Pag 166. (*The field is not a thing-concept but a concept of relation; it is not composed of pieces but is a system, a totality of lines of force.*)

tipo de capital en juego. Una vez se logra ese conocimiento, cualquier fenómeno social puede ser descrito con la objetividad y rigor científico de las ciencias naturales.

El gran inconveniente con el que se encuentra Bourdieu a la hora de poner en práctica este concepto es que, a diferencia de Farady y Maxwell, no está describiendo la conducta de electrones sino de personas. Los individuos -los agentes que participan en los *campos*- tienen una historia particular y habilidades dispares, ¿cómo entonces pretender que se adapten homogéneamente a la dinámica de los *campos*? Para Bourdieu, tanto la historia personal como las distintas aptitudes que poseen los agentes hacen parte de sus *disposiciones*, es decir, del capital con el que cada cual cuenta al momento de entrar en un *campo*. Estas *disposiciones* serán las que permitan entender la dinámica de un agente dentro del *campo*, especialmente las posiciones que ocupa o que intenta ocupar. Sin embargo, aunque Bourdieu no despoja al agente de su trayectoria personal ni de las habilidades que ha adquirido con el tiempo, este tipo de análisis niega –o al menos no tiene en cuenta- todas las cualidades de la conciencia que otorgan autonomía y control al individuo. En el universo de Bourdieu, el agente no tiene ni voluntad ni intencionalidad debido a que son su *habitus* y las leyes del *campo* las que dirigen su conducta. El ataque que Bourdieu realiza sobre la imagen idealizada del individuo, glorificada en el rol del creador genial, es un requerimiento epistemológico para anular esos elementos entrópicos e impredecibles que son la subjetividad y la intencionalidad. El resultado es una afirmación ontológica sobre los intereses, motivaciones y capacidades humanas. Para hacer una ciencia objetiva que explique la dinámica de los *campos* sociales, tiene que suponerse una ley que gobierne, por encima de las diferencias, contingencias e idiosincrasias, a todos los miembros de la sociedad. Observar la realidad a través del esquema de Bourdieu supone desmitificar las

cualidades del individuo que, en la versión de Sartre, le otorgaban la posibilidad de actuar en libertad para afectar su entorno.

A pesar de estar inspirada en sus ideas, Cassirer rechazaría esta epistemología para comprender fenómenos culturales en los que el espíritu humano está de por medio. Si se tratase de objetos inanimados, carentes de poder espiritual o de intención, no habría ninguna argumentación en contra. Pero tratándose de acciones humanas todo se complica. Cassirer legitima un abordaje similar al de Bourdieu para las ciencias naturales, que se rigen por la exactitud del sistema simbólico matemático, pero duda que dicho análisis sea igualmente viable para estudiar lo humano:

[La ciencia] determina la “esencia” de las cosas enteramente en conceptos numéricos y en las constantes físicas y químicas que son características de cada clase de objetos cosificados. Establece esta conexión debido a que une estas constantes a través de relaciones funcionales fijas, mediante ecuaciones que expresan la dependencia de una magnitud sobre la otra. Sólo en esta forma hemos alcanzado el andamiaje seguro para la realidad “objetiva”; es en esta forma que el común mundo conceptual de las cosas es comprendido constitutivamente. Pero este resultado no se consigue sin un precio. Este mundo-cosa carece inherentemente de espíritu. Todo lo que recuerda, en cualquier forma, la experiencia “personal” del ego no es sólo suprimida; es removida y aniquilada.⁴¹

Y luego, en *An essay on man*, afirma que

⁴¹ Ibid. Pag. 142. (*It [science] determines the “essence” of things entirely in numerical concepts and in the physical and chemical constants which are characteristic of every class of objects as things. It establishes this [class] connection by the fact that it unites these constants through fixed functional relationships, through equation expressing the dependence of one magnitude upon another. Only in this way we have attained the sure scaffolding to “objective” reality; it is in this way that the common [conceptual] world of things is constitutively realized. But this result is necessarily bought at a sacrifice. This thing-world is inherently soulless. All that harks back, in any way, to the “personal” experience of the ego is not only suppressed; it is removed and extinguished.*)

Es fácil distinguir la objetividad histórica de esa forma de objetividad que persiguen las ciencias naturales. [...] Debemos olvidar al hombre para estudiar la naturaleza y para descubrir y formular las leyes naturales. En el desarrollo del pensamiento científico el elemento antropomórfico es progresivamente aislado hasta que se desvanece por completo en la estructura ideal de la física. La historia procede en una forma bastante diferente. Puede vivir y respirar sólo en el mundo humano. Como el lenguaje o el arte, la historia es fundamentalmente antropomórfica.⁴²

El elemento humano, que según Cassirer debe tenerse en cuenta al estudiar la cultura, se desvanece en la obra de Bourdieu. La ambigüedad, indeterminación y apertura de lo humano son apaciguadas asumiendo que las leyes del *campo* se superponen a las particularidades individuales. Explicar la conducta en función de intereses –o *illusio*⁴³– que están en juego en cada *campo*, y que, en última instancia, son transformables en capital económico, supone asumir un postulado ontológico con relación a los propósitos y fines humanos. Aceptando las reglas de juego de Bourdieu, indirectamente se acepta esta ontología que explica las motivaciones humanas en términos económicos: intereses en juego, capitales a obtener, estrategias –no conscientes– para lograrlo. Se deshecha, como mítica y romántica, la actividad desinteresada, y no se contempla la posibilidad de que los agentes participantes en un *campo* estén, cada uno por su cuenta, motivados por diferentes intereses. El individuo queda apresado por la lógica del *campo*, por los intereses y capitales en juego, y todo lo que hace o deja de hacer va a explicarse según

⁴² Cassirer, E. *An essay on man*. Yale University Press, New Haven, 1944. Pag 191. (*It is easy to distinguish historical objectivity from that form of objectivity which is the aim of natural science. [...] We must forget man in order to study nature and to discover and formulate the laws of nature. In the development of scientific thought the anthropomorphic element is progressively forced into the background until it entirely disappears in the ideal structure of physics. History proceeds in a quite different way. It can live and breath only in the human world. Like language or art, history is fundamentally anthropomorphic.*)

⁴³ Es el término que Bourdieu ha empezado a usar en lugar de interés para desmarcarse de las críticas que lo acusan de economizar todas las prácticas humanas.

esta lógica. Esa cualidad del espíritu que preconizaba Henri Bergson⁴⁴, capaz de apoderarse de la materia de la materia para emplearla en provecho propio, convirtiendo la vida humana en un proyecto creador, desaparece del horizonte de análisis.

Ha sido necesario recorrer algunos de los caminos conceptuales de Bourdieu para entender por qué, desde esta postura crítica, las artes pierden el valor que Gombrich y Cassirer les dan. El *campo* de producción cultural, además de producir obras de arte, se encarga de producir la creencia en el valor de dichas obras. “El campo artístico es un universo de creencia”, dice Bourdieu.

La producción cultural se distingue de la producción de la mayoría de los objetos comunes en que debe producir no sólo el objeto en su materialidad, sino también el valor de este objeto, es decir, el reconocimiento de legitimidad artística. Esto es inseparable de la producción del artista o del escritor como artista o escritor, en otras palabras, como un creador de valor.⁴⁵

Este valor es el resultado de las disputas al interior del *campo*. Por ejemplo, los artistas no comerciales, que se oponen al tipo de arte bienintencionado que, se sabe, agrada al público, crean a la vez obras de arte no comerciales y la noción de <<arte no comercial>> como un valor al interior del mundo del arte. El valor y significado de las obras se mide y juzga al interior del *campo*, y, por eso, no se busca en su calidad, complejidad o contribución a la tradición; ni en su poder para expresar sensaciones, crear percepciones de la realidad, resolver paradojas existenciales, o comprender los

⁴⁴ Bergson, H. La energía espiritual. (1919) Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

⁴⁵ Bourdieu, P. The field of cultural production. Pag. 164. (*The artistic field is a universe of belief. Cultural production distinguishes itself from the production of the most common objects in that it must produce not only the object in its materiality, but also the value of this object, that is, the recognition of artistic legitimacy. This is inseparable from the production of the artist or the writer as artist or writer, in other words, as a creator of value.*)

problemas y dilemas humanos. El significado y valor de las obras, desde la perspectiva de Bourdieu, sólo puede entenderse a partir de las tensiones internas al *campo* de producción cultural, en el que entran en disputa diferentes definiciones de lo que es el arte. La única manera de entender cómo surge una obra concreta es contemplando cuáles son las posiciones encontradas, y entendiendo qué tipo de definición es la que se intenta legitimar.

Gombrich está en el otro extremo. Para él, las artes encuentran su significado y valor en la manera como enriquecen las tradiciones, amplían la percepción de la realidad, deleitan con su virtuosismo y dan fe del ingenio, talento y creatividad humanas. A diferencia de Bourdieu, que sólo ve los conflictos políticos asociados a la legitimación de un concepto de arte, Gombrich ve las tensiones sociales, los problemas religiosos, económicos y políticos que afectan y motivan a creadores individuales a realizar sus obras.

c. La función que cumplen las imágenes y las ficciones en la cultura

¿Por qué se consumen obras plásticas, se leen novelas, se visitan museos, se estudian las manifestaciones artísticas y se financia, mediante becas y premios, la creación? ¿Por qué se le da importancia a las obras de arte y se valora la creatividad? ¿Cuál es la función que cumplen en la cultura? Con relación a estos temas también hay posiciones encontradas. Y son Gombrich y Bourdieu quienes, nuevamente, mejor representan las ideas en disputa.

Curiosamente, ambos autores han partido del estudio de la percepción para consolidar sus propias ideas con respecto a la función que cumplen las artes en Occidente.

Gombrich hace un detallado estudio del fenómeno perceptivo para entender cómo llegaron los grandes maestros del pasado a dominar los medios para representar la realidad. El *leitmotiv* de su libro *Arte e ilusión* es que el “ojo inocente” no existe, que percibimos de acuerdo al sistema de categorías con el que organizamos la información que proviene del exterior. Esta es una constante perceptiva de la que no se escapan los artistas que intentan plasmar lo que se ofrece a su percepción en sus lienzos. El artista “no parte de su impresión visual, sino de su concepto”⁴⁶, dice Gombrich. La manera en que apresa los motivos y los traduce en formas depende de los esquemas con los que esté familiarizado. Estos esquemas, inculcados por las tradiciones que florecen en lugares y momentos específicos, son los que determinan el estilo de las pinturas y hacen posible que se establezca su lugar y fecha de ejecución. Son, igualmente, los que permiten determinar cuándo se da un giro inesperado y sorprendente que permite a los artistas realizar tareas pictóricas hasta entonces inconcebibles. El propósito de Gombrich al acompañar al lector por los procesos perceptivos, es mostrarle las hazañas técnica realizadas por los pintores del pasado para “conquistar la realidad” en sus lienzos. Una tarea, sencilla en apariencia, como dibujar una figura volumétrica sobre un plano bidimensional en la que emerge la tercera dimensión, requirió siglos de perfeccionamiento técnico. Y cada uno de los logros mediante los que se dominó la luz, la composición, el dramatismo escénico, la expresividad de los sentimientos o la armonía de un motivo iconográfico, significó un acto de creatividad y de virtuosismo extremo por parte de los artistas. Estos giros o rupturas, que abrieron nuevas posibilidades para representar la realidad, enriquecieron la manera en que percibimos e interpretamos los fenómenos.

⁴⁶ Gombrich, E.H. *Arte e ilusión*. (1959) Editorial Debate, Madrid, 1998. Pag. 63.

Gombrich ve en las obras de arte la cima del ingenio y la creatividad humanas, debido a que los artistas logran re-crear la realidad de formas diversas, mostrando a través de los estilos que cada cual, con su destreza, conocimientos, sensibilidad y genio, supo perfeccionar, diferentes mundos posibles. Reconstruir la realidad bajo la lente de un estilo, amoldando sus contornos al carácter y temple personal, es una empresa portentosa que sobrepasa las posibilidades de la mayoría. Los artistas que logran desplegar su talento, independientemente de las presiones sociales, de las limitaciones técnicas, del estado del conocimiento, el gusto, las modas y los prejuicios religiosos, morales, sexuales y sociales, llegan a ofrecer delicadas interpretaciones de los sentimientos, las sensaciones, las pasiones, los tipos humanos, la naturaleza y los conflictos y dilemas históricos, que muestran cómo es afectada la condición humana en un lugar y momento específico. A través de ellas, como dice Cassirer, es posible “hacer de nuevo visible la vida en la que originalmente nacieron”⁴⁷. El estudio y la preservación de las artes se justifica por el conocimiento que aportan sobre las formas de vida distantes en el tiempo y en la geografía.

Para autores como Cassirer, Gombrich o Goodman las artes cumplen una función cognitiva: muestran diferentes perspectivas desde las que se pueden observar los fenómenos. Pero también son la chispa que detona la pirotecnia imaginativa, haciendo que la realidad se vuelva más compleja y se transforme en un campo abierto a la posibilidad. “La vida sería insoportable si no pudiéramos encontrar escape en los consuelos del gran arte”⁴⁸, afirma Gombrich. En las artes se encuentra la herencia de la

⁴⁷ Cassirer, E. The logic of the humanities. Pag. 158. (*make visible again the life from which they originaly came into being*)

⁴⁸ Gombrich, E. H.; Eribon, D. Looking for answers. Pag. 180. (*Life would be unbeareble if we could never escape to the consolations of great art.*)

civilización occidental, todo aquello que debemos a nuestros antecesores y que explica nuestra situación actual en el mundo. El estudio de las creaciones es por eso una defensa de los valores que, a costa de muchos sacrificios, se han depurado en las sociedades occidentales. Gombrich, en diálogo con Didier Eribon, reconoce abiertamente que su prolongado interés por las artes se ha debido a esta preocupación:

D. Eribon: En su biografía de Aby Warburg usted escribió: 'Él nunca se vio a si mismo como un observador indiferente'. ¿Podemos aplicar a usted esta frase? Tengo la sensación de que usted considera que el historiador de arte es lo que en Francia llamamos '*un intellectuel engagé*'.

E. Gombrich: Sí, está usted en lo cierto.

D. Eribon: ¿Lucha usted por valores?

E. Gombrich: Sí, así es como veo yo al historiador de arte, o al historiador.

E. Eribon: ¿Y cuáles son los valores por los que está luchando?

E. Gombrich: Creo poder decirlo de manera muy simple: la civilización tradicional de Europa Occidental. Sé que también hay cosas muy horribles en esa civilización. Lo sé muy bien. Pero creo que los historiadores son los voceros de nuestra civilización: queremos saber más acerca de nuestro Olimpo.⁴⁹

Bourdieu también le da mucha importancia a la percepción en su abordaje de las artes, pero se interesa más por los procesos perceptivos del espectador que del artista. Bourdieu quiere atacar el supuesto según el cual <<un alma sensible se inclina hacia lo

⁴⁹ Ibid. Pag. 180. (D. Eribon: *In your biography of Aby Warburg, you wrote: 'He never saw himself as a detached observer'. Can we apply this sentence to you? I have the feeling that you consider the art historian to be what we call in France 'un intellectuel engagé'*).

E. Gombrich: *Yes. Yes you are right.*

D. Eribon: *You are fighting for values?*

Gombrich: *Yes, that is how I see the art historian, or the historian.*

D. Eribon: *And what are the values you are fighting for?*

E. Gombrich: *I think I can say this very simple: the traditional civilization of Western Europe. I know there are also very horrible things in that civilization. I know it very well. But I think art historians are the spokesmen of our civilization: we want to know more about our Olympus.)*

bello de la misma forma en que un cuerpo con peso es atraído hacia la tierra>>. Para el sociólogo, ningún objeto encarna cualidades artísticas por sí sólo. Debe haber una institución o un *campo* artístico que “sepa ver” las virtudes plásticas o estéticas de una obra de arte. El grupo de personas que adquiriere –mediante la educación y el contacto continuado- los conceptos y categorías requeridas para apreciar el arte es reducido, y sólo se accede si hay un interés y una curiosidad cultivadas previamente, o, en los términos de Bourdieu, si se tiene el *habitus* propicio para acercarse a las obras de arte. Sin embargo, las creaciones del espíritu se han sacralizado. Se ha asumido que todo persona civilizada, sensible y dotada de cualidades morales debe ser receptiva a las concreciones de la genialidad humana. La indiferencia o falta de curiosidad hacia las artes se juzga como síntoma de insensibilidad y barbarismo, y por ello en la educación de las clases privilegiadas se le dé importancia a la apreciación artística. Desde pequeños los niños deben inculcar el *habitus* que les permita desenvolverse con familiaridad en los museos, apreciar con paciencia y fruición los lienzos, sumergirse con atención en aventuras literarias e, incluso, cultivar como pasatiempo alguna actividad artística. Desdeñar las artes es muestra de incivildad y de una natural predisposición a la barbarie.

En una sociedad estratificada no todos tienen acceso a una educación que fomente de igual manera el gusto por las artes. Habrá quienes nunca visiten un museo, no porque se les prohíba hacerlo, sino porque la falta de familiaridad los hará sentir la misma perplejidad que experimenta un cristiano en una mezquita. Con la elevación y legitimación del arte y de una definición restringida de alta cultura –que no incluye el folklore, la música o la iconografía popular-, sólo las clases privilegiadas, a quienes se les inculca desde temprana edad el gusto por el arte, van a ser sensibles a las mismas. El

problema surge cuando dicho conocimiento se convierte en un medio para reproducir el orden social. Bourdieu describe este proceso así:

La sacralización del arte cumple una función vital contribuyendo a la consagración del orden social: para permitir a la gente educada creer en el barbarismo y persuadir a los bárbaros a permanecer dentro de los límites de su propio barbarismo, lo único que deben y necesitan hacer es ver la manera de ocultarse y de ocultar las condiciones sociales que hacen posible, no sólo que la cultura se convierta en una segunda naturaleza en la que la sociedad reconoce la excelencia humana o la ‘buena forma’ como la ‘realización’ del *habitus* estético de las clases dominantes, sino también el dominio legitimado (o, si se quiere, la legitimidad) de una definición particular de cultura.⁵⁰

Para Bourdieu, lo que se considera cultura es simplemente un mecanismo de dominación que limita las condiciones de acceso a las clases privilegiadas: sólo pocos acceden a las artes, y sólo quien está familiarizado con la definición legitimada de cultura participa en los círculos dominantes. Esto implica no sólo tener conocimientos sobre arte sino estar entrenado en los modales, maneras, formas de hablar, vestir, desenvolverse en el espacio con el cuerpo, etc. que hacen parte de una definición concreta de civilidad, y que sólo se consiguen por medio de una educación específica y restringida

Esta concepción desencantada de la actividad artística y de las artes resta todo mérito, ingenio y creatividad a los logros de artistas y escritores. Tampoco tiene en

⁵⁰ Bourdieu, P. The field of cultural production. Pag. 236. (*The sacralization of art fulfils a vital function by contributing to the consecration of the social order: to enable educated people to believe in barbarism and persuade the barbarians within the gates of their own barbarity, all they must do and need do is to manage to conceal themselves and to conceal the social conditions which render possible not only culture as a second nature in which society recognizes human excellence or ‘good form’ as the ‘realization’ in a habitus of the aesthetics of the ruling classes, but also the legitimized dominance (or, if you like, the legitimacy) of a particular definition of culture.*)

consideración los significados que encarnan ni la manera en que las artes median y ordenan la experiencia del ser humano con el mundo; mucho menos la manera en que los problemas y dilemas que acosan a los seres humanos en un momento y lugar específicos son expresados y moldeados en imágenes y ficciones. La función que cumplen en la sociedad es, simplemente, la de diferenciar.

Bourdieu no sólo estudia la función de las artes en la cultura occidental; también está denunciando la manera como los poderes económicos y políticos, a través de medios indirectos como las artes y mediante patrocinios y mecenazgos, establecen una noción hegemónica de cultura en la que ellos mismos se ven reflejados. Esta idea aparece con claridad un artículo que escribió comentando la obra que Hans Haacke⁵¹ expuso en el pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia de 1993. Para esta exhibición, Haacke buscó en los archivos fotográficos de la Bienal y encontró una fotografía que captura la visita de Hitler a la Bienal de 1934. Como invitado de honor de Mussolini, y después de llevar un año en el poder, Hitler realiza su primera visita oficial a Italia en donde es recibido como un héroe. Dentro de las actividades programadas sobresalía la visita al pabellón alemán, en donde la escultura de Ferdinand Lieberman, *Reich Chancellor Hitler*, aguardaba el visto bueno del líder alemán. La utilización de esta imagen del 34 para la exhibición del 93, pretende ilustrar la manera en que la élite ha utilizado el arte para vanagloriarse a sí misma y cómo los mecanismos censores otorgan valor artístico sólo a aquellas imágenes en las que se refleja una imagen favorable de quienes están en el poder. La interpretación que Bourdieu hace de la obra, permite ver la manera en que entiende la función de las artes en Occidente:

⁵¹ Haacke es un artista contemporáneo de origen alemán, reconocido por sus obras en las que critica el mundo del arte, especialmente la manera en que las grandes empresas patrocinan obras y exhibiciones para ennoblecer su imagen, y como dicho patrocinio domestica y coarta el criterio de los artistas.

Esta evocación emancipadora libera al presente contenido en el pasado y que la simple conmemoración deja intacto. Nos fuerza a confrontar todo lo que el pasado, muerto y enterrado en apariencia, tiene que decir acerca del presente; también todo lo que es proclamado, en la medida en que se sepa cómo escuchar, en los actos y comentarios actuales de aquellos que, al precio de algún oportunista *Gestaltwalden*, [...] pueden repetir indefinidamente, y con el mismo éxito entre los fieles, las cansadas letanías de la devoción que la élite (occidental) no ha cesado de rendirse a sí misma, notablemente a través del culto al artista y a la obra de arte.⁵²

Las artes, en esta línea de ideas, son sólo una mercancía cuya función social es establecer distinciones, dotando de capital simbólico a quien las consume. Este enfoque ha tenido gran impacto, al menos en Norte América, en el campo de la antropología del arte. Muchos de los estudios que se emprenden tienen como propósito ilustrar la manera en que las artes son usadas por las distintas culturas o clases sociales para diferenciarse o parecerse. ¿Qué significa esto? Que las artes se convierten en el medio a través del cual una población establece diferencias con los demás; por ejemplo, la elite, que se rodea de obras de arte para establecer fronteras marcadas por el gusto; o las provincias nacionalistas, que buscan diferenciarse de sus vecinos a través de un arte puro y “auténtico”. También significa que muchas comunidades tradicionales adoptan el estilo y el gusto occidental para que se les considere parte de Occidente, o para que sus productos artesanales resulten atractivos a los turistas que visitan lugares exóticos. La oposición diferencia/similitud es la que subyace a la mayoría de estos trabajos, en los

⁵² Bourdieu, P. “Too good to be true”. En: Bourdieu, P.; Haacke, H. *Free Exchange*, (1994) Stanford University Press, Stanford, 1995. Pags. 115-116. (*The liberating evocation frees the present which is enclosed in the past, and which simple commemoration leaves untouched. It forces us to confront everything that the past, apparently dead and buried, has to say about the present; also everything that is at times proclaimed, as long as one knows how to listen, in the current remarks and acts of those who, at the price of some opportunistic Gestaltwalden, [...] can indefinitely repeat, and with the same success amongst the faithful, the tired litanies of the devotion that the (Western) elite has never ceased rendering to itself, notably through the cult of the artist and the work of art.*)

que no se contempla ninguna otra función a las obras de arte que la de buscar los medios para entrar o salir de los grupos mayoritarios⁵³.

Lo que se echa en falta en todos estos análisis es el esfuerzo por relacionar la actividad de los artistas con las problemáticas que afectan el funcionamiento de la cultura en la que emergen. La propuesta de este trabajo supone corregir esta falla. Para eso se asumirá que el artista es una especie de antropólogo que, por encima de todo, realiza una investigación en los conflictos y atolladeros de su cultura.

II. El artista como antropólogo

Hasta el momento he intentado mostrar cómo las dos posturas encarnadas por Bourdieu y Gombrich enfrentan el estudio de las manifestaciones artísticas, cómo conciben el rol social del artista, el valor y el significado de las obras de arte, y cómo entienden la función que cumplen en la sociedad. El enfoque con el que se analizará el material etnográfico en esta investigación, aunque está emparentado con las posturas de Gombrich y –especialmente- Cassirer, concibe al artista y a su trabajo de modo diferente.

⁵³ Algunos de las investigaciones basados en esta dicotomía son, por ejemplo, el trabajo de Bourdieu ya citado sobre el gusto y las clases sociales, que muestra cómo el consumo de productos culturales refleja sectarismo social; el análisis de Jeremy MacClancy del arte vasco, que indaga las tensiones políticas que subyacen a la disputa por definir lo que es -o lo que no es- el “arte vasco” (MacClancy, J. “Negotiating ‘Basque Art’”. En: Contesting Art. Arts, politics and identity in the Modern World. Editado por J. MacClancy, Berg, Oxford, 1997.); el estudio de Fred Myers sobre arte primitivo australiano, en donde enumera las estrategias de los pintores aborígenes para entrar al mercado de arte occidental (Myers, F. R. “Representing culture: The production of discourse(s) for aboriginal acrylic painting”. En: The traffic in culture. Refiguring art and anthropology. Editado por G. E. Marcus, y F. R. Myers. University of California Press, Berkeley, 1995.); el ensayo de Maruska Svasek, que permite ver cómo algunos artistas de Gana adoptaron estilos occidentales para ser considerados civilizados (Svasek, M. “Identity and style in Ghanaian artistic discourse”. En: Contesting Art. Arts, politics and identity in the Modern World. Editado por J. MacClancy, Berg, Oxford, 1997.); y el recuento que hace Nelson Graburn² del arte de los esquimales del Ártico canadiense, en el que se observa cómo las tallas que realizan los esquimales se amoldan al gusto de los compradores occidentales (Graburn, N. “Eskimo art: The eastern Canadian Art”. En: Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the fourth world. Editado por N. Graburn, University of California Press, Berkeley, 1976.).

El artista no es una persona dotada de cualidades excepcionales que hacen de él un genio nato, ni tampoco un simple agente dominado y avasallado por las fuerzas de un *campo* de producción cultural. Hoy en día es posible afirmar que los artistas son una especie de investigadores, similares a los antropólogos, interesados en comprender qué es lo que ocurre y está afectando a su cultura. En el mejor de los casos, son personas a quienes les afecta lo que ocurre a su alrededor, y que se esmeran por comprender la naturaleza de esta afección. A eso se debe que, aunque pertenezcan al mundo del arte y estén constreñidos por modas, influencias, criterios y gustos externos, sus propias dudas y preguntas –reflejo de problemas sociales- son las que orientan sus indagaciones. Aunque su trabajo no se rige por metodologías definidas, como las utilizadas en las ciencias sociales, los artistas emplean otro tipo de dispositivos para explorar la realidad y detectar los dilemas y entresijos que en un momento dado causan turbulencia en su vida y en la de sus congéneres. Estos dispositivos son sus propios valores⁵⁴, elementos fundamentales con los que logra hacerse una idea de lo que ocurre a su alrededor e interpretar la realidad, y con los que va a re-crear el mundo a través de sus obras. Esta manera de entender al artista supone un entendimiento diferente de su rol social, del valor y significado de sus obras, y de la función social que cumplen.

a. El rol social del artista: observador participante

Al igual que cualquier ser humano, los artistas son el producto de la historia y de la cultura. Autores como Geertz o Vygotsky han mostrado que la mente de las personas no madura espontáneamente, dotando de criterio, valores y juicio homogéneos a los seres

⁵⁴ Ricardo Sanmartín es quien ha enfatizado la importancia de los valores en los procesos de creación artística. Sanmartín, R. Meninas, Espejos e Hilanderas. Ensayos en antropología del arte. Trotta, Madrid. En prensa.

humanos, sino que es el contexto cultural el que estimula los procesos mentales. La mente, como el cuerpo, es moldeada por el entorno cultural en el que se crece. Con la adquisición del lenguaje, valores, modales, intereses y costumbres, se adquiere también una manera de entender la realidad y una forma de vida. Ahora bien, las preguntas que obligatoriamente surgen son: ¿es posible escapar de nuestra cultura? ¿Podemos descentrarnos y observarla desde la distancia? ¿Es posible establecer un criterio y unos valores individuales que singularicen y diferencien de los demás?

Negar la influencia externa en la vida humana y en la manera en que pensamos y actuamos, suponiendo que hay personas, quizá los creadores, que se construyen a sí mismas con total independencia, es olvidar la deuda integral que el ser humano tiene con los otros. Sin embargo, asumir la idea contraria y negar la posibilidad de distanciarse del *habitus*⁵⁵ supone, al mismo tiempo, negar la capacidad de ejecutar acciones imprevistas o de hacer innovaciones que alteren el estado de la cultura. No podemos romper todos los lazos con nuestra herencia, pero tampoco estamos, indefectiblemente, necesariamente sujetos a las predeterminaciones del *habitus*. ¿Cómo nos distanciamos del *habitus*?

El ejemplo más claro es el del antropólogo que convive con otra cultura. Aunque en un primer momento quien visita una comunidad distinta asimilará lo que ve y experimenta a partir de su experiencia y conocimientos previos, dados por su cultura de origen, con el tiempo será capaz de revisar sus primeras interpretaciones y ver que, si no erradas, al menos estaban contaminadas por la perspectiva inicial. ¿Qué ha ocurrido durante este proceso? El antropólogo ha vuelto sobre sus ideas, las ha contrastado nuevamente con la

⁵⁵ Bourdieu dice que la única manera de tomar esta distancia es mediante un “socioanálisis”, en el que se examina la trayectoria social de los agentes.

realidad y las ha modificado. Su perspectiva inicial, es decir, sus “estructuras estructurantes”, se modificaron. El mismo Bourdieu acepta que estas estructuras son flexibles, pero asume que las personas van a buscar el tipo de experiencias que confirmen su *habitus* para que éste no se modifique.⁵⁶ La pregunta que surge es: ¿qué ocurre con las personas que, debido a contingencias, se ven expuestas a experiencias que no corroboran su *habitus*, experiencias que trastocan su modo de entender y asimilar la experiencia? Los antropólogos, aunque no por azar sino por curiosidad deliberada, son unas de estas personas que, inevitablemente, toman distancia de su cultura para buscar referentes que permitan comprenderla y analizarla. Pero no son las únicas. Muchos artistas han experimentado extrañeza con su propia cultura, y ha sido esta incongruencia entre sus expectativas –*habitus*- y la realidad, la motivación para revisar su propia relación con el mundo a través de sus obras. Esto se explorará con mucho más detenimiento en el siguiente capítulo.

Los artistas son observadores que a la vez participan en su cultura. Son agentes determinados por las contingencias históricas que, no obstante, han podido descentrarse de su cultura y explorarla a través de su historia personal, sus valores, sus prejuicios, intuiciones e ideas. Esta manera de entender el rol del artista, como observador sensible e interesado por lo que ocurre en su entorno, supone que sus trabajos van a ser una

⁵⁶ “*Habitus* no es el sino que algunas personas leen en él. Siendo el producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que constantemente está sujeta a experiencias, y, por tanto, constantemente afectado por ellas de un modo que refuerza o modifica sus estructuras. ¡Es durable pero no eterna! Habiendo dicho esto, debo inmediatamente añadir que hay una posibilidad, inscrita en el destino social asociado con determinadas condiciones sociales, de que las experiencias vayan a confirmar el *habitus*, porque la mayoría de la gente está estadísticamente limitada a encontrar circunstancias que tienden a concordar con aquellas que originalmente formaron su *habitus*.” Bourdieu, P.; Wacquant, L. An invitation to reflexive sociology. Pag. 133. (*Habitus is not the fate that some people read into it. Being the product of history, it is an open system of dispositions that is constantly subjected to experiences, and therefore constantly affected by them in a way that either reinforces or modifies its structures. It is durable but not eternal! Having said this, I must immediatly add that there is a probability, inscribed in the social destiny associated with definite social conditions, that experiences will confirm habitus, because most people are statistically bound to encounter circumstances that tend to agree with those that originally fashioned their habitus.*)

respuesta, una reacción, al entorno en el que fue socializado, y no un simple asunción pasiva de las demandas del *campo* del arte. El artista será uno de los examinadores de su cultura. Esto no supone adjudicarle poderes mágicos, sino asumir que tanto él como las demás personas son capaces de descentrarse y de elaborar un criterio con el cual valorar, juzgar y actuar. Supone, simplemente asumir que, como afirma Roy Wagner⁵⁷, un buen artista o un buen científico puede tomar distancia de su propia cultura para inventar su propio entendimiento.

Gombrich se refiere a este problema a través de una anécdota protagonizada por Daumier e Ingres. Daumier le dice a Ingres: “Debemos seguir nuestra época”; e Ingres le responde: “¿Y qué si nuestra época se equivoca?”⁵⁸. Lo colectivo nos determina, pero dicha determinación no es una camisa de fuerza.

b. El valor y significado de las creaciones: la relación con la cultura

Si asumimos que el artista es un observador de su cultura, una persona principalmente interesada por entender aquellos fenómenos que lo intrigan, el valor y significado de sus obras se determinará, precisamente, en contraste con la cultura que las ha inspirado. Esto supone que las ideas de *campo*, institución o “mundo del arte”, nociones con las que el enfoque crítico se aproxima a las creaciones, no tendrán un lugar prioritario en el análisis. El supuesto que justifica esta elección es que, tanto el artista como el público que las reciben, tienen un criterio con el cual comprender y juzgar lo que ven. Este

⁵⁷ Wagner, R. The invention of culture. Prentice-Hall, New Jersey, 1975. Ver el tercer apartado del primer capítulo.

⁵⁸ Con esta anécdota Gombrich refuerza su convicción de que lo colectivo no determina enteramente a lo individual. “no estamos enteramente determinados por lo colectivo. Pero desde luego, estamos influenciados por lo colectivo. Usted sabe que Daumier dijo: “Debemos seguir nuestra época”. E Ingres dijo: “¿Y qué si nuestra época se equivoca?” Gombrich, E. H.; Eribon, D. Looking for answers. Pag. 164. (*we are not entirely determined by the collective. But of course, we are influenced by the collective. You know Daumier said: ‘We must follow our time.’ And Ingres said: ‘But what if the time is wrong?’*)

criterio no se forja –únicamente- a partir de conocimientos sobre estética o teoría del arte, sino a partir de su experiencia cultural, con la cual pueden interpretarlas y darles significado. No es sólo el mundo del arte el que determina qué es arte y qué no; el público, aquellos a quienes van dirigidos los productos artísticos, tienen un criterio con el cual evaluar lo que ven, independientemente de la definición institucional que se les dé. El “mundo del arte”, el *campo* o la institución, pueden afectar en cierto grado la manera en que los artistas conducen sus proyectos. Pueden determinar, por ejemplo, la elección del medio –vídeo, instalación, pintura, etc.- o la actitud de la obra –transgresora, comercial, conservadora, etc.-. Lo que no determinan es la motivación ni la problemática que impulsa al artista a indagar. Eso lo dicta el momento histórico y la trayectoria del artista en su cultura.

Bourdieu acierta cuando –basándose en Cassirer- insiste en la importancia de pensar los problemas de modo relacional. Sin embargo, sólo examina las relaciones entre los actores pertenecientes al *campo* del arte, olvidando que una obra es un producto cultural nacido de la intencionalidad humana y, por lo tanto, portador de significado. Este significado puede ser desvelado si se relaciona el acto intencional del artista con la cultura que lo motiva. Así se puede entender cuál es el alimento del que se nutre el universo artístico de cada creador, y cuales los valores que están luchando por legitimarse en una sociedad. Recordemos que Bourdieu deshecha la intencionalidad de su análisis, y de ahí que sus agentes queden sujetos a una ley, la de los *campos*, que explica todo el proceso de producción.

Una pieza que resulta de un acto intencional y que encarna significado no es una simple mercancía, como pareciera se asume en la mayoría de los estudios de antropología del

arte⁵⁹, sino un objeto capaz de afectar al espectador. El libro póstumo de Alfred Gell, *Art and agency*⁶⁰, es un recuento minucioso, casi algebraico, de la manera recíproca en que las obras de arte afectan y son afectadas por su entorno. Gell adjudica a los objetos artísticos el mismo poder de agenciamiento que tienen las personas. Es decir, contempla la manera en que las artes afectan el exterior y no sólo la forma en que el exterior –el *campo*- determina a las artes. Las creaciones están afectadas y determinadas, principalmente, por la cultura, por sus conflictos y problemas. A su vez, las artes afectan y determinan la cultura, haciendo que se observe a sí misma en el reflejo que las obras de los artistas proyectan.

c. La función que cumplen las imágenes y las ficciones en la cultura: descentración

Los eventos que llaman la atención, que aguijonean la curiosidad y que soliviantan los ánimos para investigar, suelen ser problemas para los que no tenemos respuestas. El rostro eclipsado de la cultura, aquel que no podemos ver ni comprender pero que es la causa de malestar y agitación, es el que instiga a indagar. Cuando alguien se aventura por estos parajes desolados y, bien sea desde las ciencias sociales, las humanidades o las artes, ofrece una explicación, está dando orden y forma a eventos que anteriormente estaban inconexos y ocultos. Los artistas que hacen abordajes prolongados a las

⁵⁹ Además de los libros ya citados de N. Graburn y de G. Marcus y F. Myers, sobresalen los de Plattner, S. High art down home: An economic ethnography of a local art market. University of Chicago Press, Chicago, 1996; y Philips, R.; Steiner, C. Unpacking culture: Art and commodity in colonial and poscolonial world. University of California Press, Berkeley, 1999.

⁶⁰ Gell, A. Art and agency. An anthropological theory. Claredon Press, Oxford, 1998. En un artículo previo, Gell establece cierta distancia con relación a los análisis de Bourdieu. La crítica que hace a su acercamiento al arte radica en que el sociólogo nunca toma en cuenta las obras, sólo la red social en las que se enmarcan. Gell está interesado en aproximarse al objeto y entender cuáles son las cualidades que afectan al espectador que lo recibe. Su tesis central es que el virtuosismo del artista tiene un poder de encantamiento similar al de la magia, porque desborda las capacidades mentales del espectador. Al no poder explicarse cómo ha sido elaborado cierto objeto, el espectador no tiene más recurso que asumir genialidad -u algún otro don- en las personas que logran hacer lo que a él le parece inconcebible. Gell, A. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". En: J. Coote; A. Shelton (Eds.). Anthropology, art, and aesthetics. Claredon Press, Oxford, 1997.

problemáticas detectadas, cuando llevan a buen término su empresa, logran re-ordenar la realidad de manera que los fenómenos que parecían inexplicables encuentran su razón de ser. Crean mundos -como los de Nelson Goodman- en donde se barajan posibles respuestas y soluciones a lo que en la vida real sólo produce perplejidad.

En otras palabras, los mundos de los artistas ordenan, median la relación con el afuera para darle sentido. No importa que para ello, como se verá, desordenen, mediante la fantasía, la entropía taxonómica o la intromisión de elementos ausentes, los mundos en los que transcurre nuestra vida cotidiana. La obra de un artista creador ofrece una versión de la realidad atravesada por sus propias obsesiones, valores y percepciones, que gira en torno a las problemáticas a las que ha sido sensible y que ha detectado en su sociedad. Esta reconstrucción de la realidad puede arrastrar consigo críticas tenaces o recuentos comprensivos; puede ser, como la de los expresionistas alemanes, mordaz e implacable, o como la de los cubistas, analítica y comprensiva.

La existencia de múltiples mundos posibilita la comparación. Al auspiciar la producción de referentes que ofrecen distintas versiones de la realidad y distintas maneras de resolver los problemas, las artes se convierten en herramientas cognitivas. No es sólo que nos permitan “imaginar ser otra persona, ver el mundo desde una perspectiva diferente y así vivir experiencias que son inaccesibles para nosotros en la realidad”⁶¹, como afirma Margit Sutrop refiriéndose a la literatura. Los mundos artísticos, en palabras o en imágenes, nos permiten comparar diferentes versiones de la realidad y, de esta manera, hacer que la propia, la que nos es inculcada durante el proceso de

⁶¹ Sutrop, M. *Fiction and imagination. The anthropological function of literature*. Mentis, Alemania, 2000. Pag. 226. (*I come to the conclusion that the anthropological function of literature is to give us the possibility to imagine being someone else, to see the world from a different perspective and thus to undergo experiences which are inaccessible to us in reality.*)

socialización, se relativice. El inflexible *habitus*, que homogeneiza y dirige las percepciones y los actos, puede ablandarse y modificarse participando de experiencias y perspectivas ajenas a través de las artes o de la etnografía.

La diferencia, como dice Geertz, “no empieza al borde del agua sino al borde de la piel”⁶². Asumir en la teoría y reproducir en la práctica el etnocentrismo, niega “la posibilidad de cambiar nuestras mentes de manera literal y profunda”⁶³. Y hoy en día, en un mundo cuyas fronteras se traspasan con o sin documentos, la diferencia no es un rumor lejano sino una presencia real y permanente. Eso convierte a la imaginación es una necesidad, en un imperante moral para salir de si y aproximarse a lo diferente. La crítica de Geertz al etnocentrismo, sea el del liberalismo Rorty o el del estructuralismo de Lévi-Strauss, es, por eso, implacable. La función de la antropología –tanto como de la historia y de las artes- es desbloquear los cerrojos de nuestra perspectiva para que se pueda dialogar con las distintas formas de sentir, pensar y actuar.

La postura desde la que se analizará el material etnográfico supone que los artistas son capaces de crear estos mundos; que estos mundos dan un orden particular a la realidad; y que la comparación entre los mismos fomenta destrezas mentales, especialmente la posibilidad de descentrarse y contemplar un mismo fenómeno desde diferentes perspectivas.

⁶² Geertz, C. *Available light*. Princeton University Press, New Jersey, 2000. Pag. 76. (*Foreignness does not start at the water's edge but at the skin's.*)

⁶³ Ibid. Pag. 78. (*the possibility of quite literally, and quite thoroughly, changing our minds*)

CAPÍTULO 2. EXPERIENCIAS Y MOTIVACIONES QUE IMPULSAN LA CREACIÓN

The flights of physicists and astronomers today answer to the esthetic need for satisfaction of the imagination rather than to any strict demand of unemotional evidence for rational interpretation.

John Dewey

I. Tensiones sociales y necesidad

El análisis de los procesos de creación que plantea la antropología –o al menos el que aquí se propone- tiene en cuenta la relación entre el creador y su contexto cultural, e intenta esclarecer las necesidades que ponen en movimiento un proyecto artístico. La intensidad y pasión con la que alguien se entrega a desafiar lo existente mediante la ficción y la fantasía, no son gratuitas ni se dan de manera espontánea. ¿Por qué una persona renuncia a ocupar el lugar que su época y su cultura le ofrece, y decide, más bien, consagrar sus energías a dar vida a mundos de ficción? La respuesta no se encuentra en el la institución del arte ni en las fuerzas que gobiernan los *campos* de producción cultural. La necesidad que motiva la actividad creadora hay que buscarla en otra parte: en el tipo de relación que se establece entre el creador y su contexto cultural. Esta necesidad, a pesar de que la experimenta y vive una persona concreta, expresa conflictos y tensiones colectivas. Desvelándolas, se abren las puertas al corazón de la cultura.

Para muchos artistas, la autenticidad de una obra de arte radica en la necesidad que la motiva. Si no hay una necesidad apremiante, genuina, la obra no tendrá el vigor necesario para erigirse como un mundo posible, ni fuerza suficiente para impulsar y promover valores. “Una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad. En esa índole de su origen está su juicio: no hay otro”¹, decía Rilke. Las palabras del poeta resuenan en los testimonios de los artistas contemporáneos, entrevistados durante el trabajo de campo:

La palabra tema no me gusta; no me gusta la temática. Ni me gustan las exposiciones en las que me dicen: <<vamos a hacer una exposición que se llama “Rojo sobre Rojo” y tú debes hacer una pintura roja, o algo rojo>> Entonces digo <<no>>. No acepto la invitación porque todo eso limita. O sea, te limita a pensar de una cierta forma que es falsa. Es completamente falso, no surge de una necesidad sino de una contingencia, entonces no me parece interesante.

Ricardo Sanmartín, en su etnografía sobre el proceso de creación, obtuvo testimonios similares: “Para mí las cosas surgen por la necesidad. Si no existe la necesidad no se puede dar a luz. Cuando encuentras una idea muy buena tienes que pintar un cuadro.”²

Al verse afectado por lo que lo rodea, al percibir algún malestar o al encontrar carencias y atolladeros, el artista experimenta una urgencia vital por modificar la realidad. A eso se refería Octavio paz cuando afirmaba que “la realidad nos agrade y nos reta, exige ser

¹ Rilke, R. M. Cartas a un joven poeta. (1929) Alianza Editorial, Madrid, 1980. Pag. 26.

² Sanmartín, R. Identidad y creación. Editorial Humanidades, Barcelona, 1993. Pag. 127.

vencida en un cuerpo a cuerpo”³. El propósito del artista será desvelar qué es aquello que lo agrede y cuáles los rasgos de su cultura que entran en conflicto con la manera en que desearía fueran las cosas. En este choque con los significados y valores que fundan la realidad compartida, se encuentra la motivación para indagar e imaginar otros mundos posibles.

Para la antropología es interesante atender a las motivaciones del creador, debido a que su génesis se encuentra en las tensiones y conflictos que se viven en su cultura. Las motivaciones no se incuban en individuos aislados, ajenos a los valores y creencias de su época. Todo lo contrario: es en el enfrentamiento con la realidad cultural, con el *worldview* de sus semejantes, con sus concepciones e ideales, que emerge la necesidad de buscar alternativas, nuevas maneras de relacionarse con el exterior y de asimilar las experiencias. A eso se debe que las motivaciones del creador señalen aspectos de su contexto cultural imperceptibles, amorfos, apenas en gestación. Aunque en muchos casos no lo sepan, esto los convierte en investigadores que, mediante sus intuiciones y sensaciones, revelan los imperfectos y las insuficiencias de su medio cultural. Sus respectivas obras serán tentativas de corrección, complementación o modificación de la realidad que en suerte o en desgracia les ha tocado vivir.

Por eso es lícito afirmar que el estudio de los procesos de creación va mucho más allá de señalar cómo surgen cuadros y novelas. Lo que está en juego al adentrarse en la fragua donde se enciende la actividad creadora, es la manera en que se construyen los sentidos que conforman la realidad cultural. El modo en que los occidentales conciben la vida y entienden su relación con el entorno está determinada, en gran medida, por los

³ Paz, O. Las peras del olmo. (1957) Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1984. Pag. 200.

brotos de la imaginación de quienes han dedicado su vida a crear los mundos que habitamos. Los creadores han ido cambiando la faz de la realidad mediante los nuevos caminos que abren para la comprensión de lo que acontece. Sus obras determinan modos de pensar, creer, valorar, sentir y experimentar la realidad. Podemos afirmar que nuestros estilos de vida y la manera en que asimilamos la experiencia son, en gran medida, el resultado de sus esfuerzos artísticos e intelectuales. Abordar el proceso por medio del cual crean el andamiaje que sostiene una nueva manera de acercarse a la experiencia humana, es explorar la forma en que se construyen nuevos significados que amplían el repertorio de emociones, ideas y valores de una cultura.

Como bien lo supo ver Vico a principios del siglo XVIII, la comprensión que tenemos de la realidad depende de esfuerzos imaginativos y creativos. Sólo llegamos a comprender aquello que previamente hemos inventado. Por eso los creadores, quienes con su imaginación proyectan sobre el mundo construcciones mentales que le van dando contornos fijos, nos muestran cómo se crean los significados culturales que permiten a una comunidad asimilar la experiencia con el exterior. Lo que todo creador fabrica, ya sea mediante imágenes, formas o ficciones, son entramados de significado. Esto es así se debe a que la labor que cumplen la imagen y la ficción en la vida humana va mucho más allá del mero divertimento. La literatura y el arte inventan, moldean y fijan aspectos de la realidad. Su necesidad cultural radica en que nos enseñan a desplegar nuestra vida emocional, a desear y a percibir. Compensan el raquitismo de nuestra carga instintiva mostrándonos maneras diversas de convertirnos en seres humanos. El soplo vital que da vida a la conciencia y que nos permite compartir una idea de lo que somos proviene de la narración, de la imagen y del símbolo; de los intermediarios que negocian la relación con el mundo y autorizan a decir <<yo>>.

<<aquí>>, <<he visto>>, <<esto ha ocurrido>>, <<esto he experimentado>>, <<esto hace parte de nuestra historia>>, <<esto somos>>, <<así vivimos>>.

Las creaciones, sin importar lo abstractas, surrealistas o fantasiosas, hablan en todo momento del contexto cultural en el que fueron concebidas. El indisoluble vínculo que une al creador con su obra y con su contexto, convierte el estudio de la actividad creadora en una aproximación etnográfica a la cultura.

II. Experiencias y creación

Un rasgo común en las trayectorias de los creadores entrevistados, es la fuente de la que han extraído el material para dar vida a sus respectivas obras. Este punto de partida no es, como en ocasiones suele creerse, recóndito ni arcano. No se esconde en las profundidades del alma ni en las encumbradas abstracciones de la mente. Por el contrario, está más cerca y es más palpable de lo que tras leer novelas y apreciar obras plásticas pareciera. El material bruto del que se sirven los artistas entrevistados para crear, es su propio caudal de experiencias y recuerdos. Los mismos informantes insisten una y otra vez en este punto:

Escribo sobre ciertos asuntos porque ciertas cosas me han pasado. Esa sí es una ley que no tiene excepciones. Ahora, también lo normal es que yo no sepa por qué ciertas experiencias tienen ese poder tan vivificante, diríamos, en la creación y otras no. Pero en todos los casos he escrito sobre ciertas historias porque ciertas experiencias me han dejado en la memoria unas imágenes que, poca a poco, de una manera inconsciente al principio, van generando un fantaseo, un núcleo que podríamos llamar el punto de partida de una historia. Y, generalmente, no empiezo nunca a tomar notas cuando

empieza esto, porque muchas veces ocurre y luego desaparece. Solamente cuando queda en la memoria una imagen o unas imágenes que se van convirtiendo en obsesiones, poco a poco entonces sí empiezo a tomar notas, cuando me doy cuenta que ya he estado trabajando inconscientemente en torno a un tema. Ese ha sido el proceso prácticamente en todas las historias que he escrito.

El punto de partida, para mí, es experiencias vividas, imágenes que resultan de experiencias vividas. Entonces ese es el material desnudo, que es el punto de partida de la creación, y luego ese material pues lógicamente se va revistiendo con añadidos, con invenciones, con fantasías, con imágenes que vienen de otras fuentes. Entonces, al final, cuando una experiencia está terminada, lo que era experiencia vivida, ese desnudo inicial, se ha convertido en una cosa muy arropada que yo mismo muchas veces no consigo desnudar ya. En ese sentido es un strip-tease invertido.

Otra artista, refiriéndose a su trabajo reciente, decía algo similar:

Todo esto sale de un rollo muy mío, digamos, muy ligado con mi vivencia de cuando era chiquita, incluso de ahora, podría ser, pero de una forma más sutil.

Y otro más, haciendo memoria de las etapas formativas en su carrera como pintor, rescata el haber vuelto sobre sus propias experiencias como un paso importante en la consolidación de su forma de hacer arte:

El hecho de haber viajado a España en una segunda etapa formativa, era como para estructurarme mejor, para tener una estructura de conocimiento mejor. Entonces allá

fue todo, digamos, el proceso de aprender a pintar a partir de mis propias experiencias, de mirar muchísima pintura y de reconocer sensiblemente qué era lo que me podían aportar las cosas. Y al regresar a Colombia en el año 91, 92, yo lo que hago es que recojo todo el material suelto que había hecho, cosas sueltas que no tenían coherencia unas con otras, y trato de estructurar ya un mundo propio en pintura.

Lo mismo ha encontrado Ricardo Sanmartín en su trabajo de campo con escritores:

Sea o no realista el estilo de la novela parte siempre de la observación de la realidad, de la experiencia vivida y, ni la más subjetiva de las poesías, ni la más automática de las pinturas carece de un disciplinado rigor, de la esforzada búsqueda de la exactitud y precisión de las que hace gala el más metódico de los científicos.⁴

También Rilke, reflexionando sobre la forma en que llegan al poeta los primeros versos de un poema, insiste en la importancia de las experiencias vividas como carburante para el acto de creación:

Se debería esperar y saquear toda una vida, a ser posible una larga vida; y después, por fin, más tarde, quizás se sabrían escribir las diez líneas que serían buenas. Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hace tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio no está aun aclarado; en los padres a los que se mortificaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan

⁴ Sanmartín, R. "De impura ficción" En: Antropología y literatura. Editado por C. Lisón Tolosana. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1995.

tan singularmente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en las habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas –y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto. Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. Es necesario aun haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos, es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues los recuerdos mismos no son aun esto. Hasta que se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que, en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.⁵

La materia prima de artistas y escritores son estas experiencias que luego transforman, adornan, trastocan y reelaboran. No puede ser de otra manera, debido a que la imaginación, la fantasía y el intelecto necesitan un punto de apoyo para desplegar sus recorridos. No hay ningún producto de la imaginación o del pensamiento que no revele sus vínculos con el mundo real. El punto cero de la creación no existe. No hay un vacío primigenio del que se extrae una imagen, un relato o un sistema teórico. La creación *ex nihilo*, inaugural, al estilo de lo perpetuado por el Dios del Antiguo Testamento, no es una posibilidad humana. Detrás de todo sistema teórico y de toda obra artística, hacen fila las muchas otras ideas, imágenes y vivencias que han hecho concebible y factible una nueva creación. Las experiencias con la realidad cultural y con las tradiciones son, por eso, fundamentales. Ellas son el combustible que pone en marcha los mecanismos de la producción artística.

⁵ Rilke, R. M. Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Océano Grupo Editorial, Barcelona, 1999. Pag. 33.

Ahora bien, aunque las experiencias que ha tenido una persona a lo largo de su vida constituyen el núcleo de sus temas, no toda experiencia resulta igualmente inspiradora y provocadora. Hay experiencias singulares que por algún motivo se convierten en recuerdos recurrentes, reacios al olvido y a la apatía. Esto no significa –como podría pensarse- que dichas remembranzas tengan que ser traumáticas o que deban evocar momentos coyunturales y decisivos en la historia del creador. Una experiencia de esta índole bien puede ser el material de un artista, lo cual no significa que sólo el carácter trágico y dramático de la existencia imprima el vigor para producir ficciones o imágenes. Las experiencias agradables, extáticas, inocentes, triviales o jocosas son tan buen material para el arte como las que destilan un humor amargo o gris. Lo que convierte a una experiencia en detonante para la creación es algo muy distinto, que no está determinado por su talante o su color.

Las experiencias que se convierten en el material para emprender un proyecto, aquellas que el artista rumia, desmenuza y articula para que germinen obras de arte, son las mismas que lo motivan a crear. Parece una paradoja pero no lo es. Lo que esto quiere decir es que las razones por las que alguien dedica su vida al arte o a la literatura y los temas o problemas que aborda en sus obras, son los mismos. Hay experiencias que estimulan con furor recalcitrante la curiosidad, la imaginación y la indagación. Experiencias que permanecen asidas a los recuerdos o que tienen un impacto efervescente, se convierten en el qué y en el porqué de la actividad artística. <<Obsesiones>> o <<penas>>, las llaman –como se observará más adelante- los informantes, una vez se convierten en ideas recurrentes sobre las que empiezan a investigar y fantasear. La curiosidad y el afán que avivan, siendo muchas veces ocultos o turbios los motivos, fuerzan a una persona a dedicar su tiempo descifrándolas y

domesticándolas. Cuando la motivación es poderosa, la indagación no podrá sino girar, de una u otra manera, en torno a este conjunto de experiencias. De lo contrario, la necesidad de pintar, esculpir, filmar, fotografiar o escribir no sería tan acuciante ni se antepondría, con vocación pertinaz, a cualquier otra necesidad o preocupación.

III. Desacomodo con la realidad

Ahora sabemos que son experiencias vividas las que se convierten en el material con que suele emprenderse una labor creativa. También sabemos sobre el poder de incitación que producen estas experiencias, capaces de despertar inquebrantables vocaciones artísticas y asombrosas hazañas literarias y plásticas. Sin embargo, aun resta comprender la razón por la cual ciertas experiencias, no necesariamente tiznadas por la tragedia, se incrustan en la memoria y constituyen el motor de procesos creativos.

Aquello que resulta excitante para la imaginación varía con cada persona. No hay nada intrínseco a una experiencia que determine una vocación artística. Ni el padecimiento, ni la infelicidad, ni las frustraciones, de por sí, conducen a la creación. Tampoco el bienestar, la abundancia o el éxito. Es otro el factor que influye para que una experiencia, o mejor, un conjunto de experiencias, aviven en la mente de una persona la pasión, el interés y la necesidad de instituir un universo de formas, colores, objetos o palabras de su invención.

Las experiencias que resultan determinantes en la formación de una vocación artística, a pesar de lo disímiles que pueden ser de creador a creador, comparten una misma característica. De una u otra manera debieron contradecir, discutir, poner en duda, incluso negar, las ideas y creencias acerca de lo que son las cosas guardadas con celo

durante esos años en los que se estructura una concepción de la realidad. El desencuentro con la realidad, que bien puede causar intriga, frustración, curiosidad o incomodidad, incuba el deseo de resignificar las experiencias que se viven día a día. Para eso se recurre a la imaginación.

El empeño de quien se embarca en una labor artística, será zanzar la distancia que separa la realidad tal como se la concibe de la forma en que la ha imaginado. De esta manera intenta dar sosiego a la insatisfacción, a la nostalgia o al desconcierto que dicha incongruencia le ha causado.⁶ Por eso las creaciones expresan una tentativa de reconciliación con la realidad. Encarnan el deseo de volver a encajar en un medio cultural que, por algún motivo, ha resultado inhóspito. La imaginación permite resistir la disonancia e impulsar transformaciones acordes con la manera en que se fantaseó un mundo. “El hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo”⁷, decía Octavio Paz, y señalaba a la imaginación como la capacidad de ir más allá de sí mismo, de proyectarse, trascenderse, para agrietar el cascarón de la realidad y reelaborarse a sí mismo y al mundo en que se vive. ¿Cómo lo hacen los artistas? Construyendo un mundo en el que la realidad es redefinida y reorganizada de acuerdo a sus valores. Esto se verá con más claridad en los dos últimos capítulos, en los que se

⁶ Al respecto, es sorprendente observar cómo un sociólogo como Bourdieu, cuya elaboración conceptual - como se vio en el capítulo anterior- está proponiendo una concepción de ser humano y un funcionamiento de la sociedad, explica en los mismo términos su vocación por la sociología. Dice Bourdieu: “dado lo que era socialmente, dada lo que podríamos llamar mis condiciones sociales de producción, la sociología era la opción que más me convenía, si no para experimentar un acuerdo con la vida, al menos para hallar al mundo más o menos aceptable. En este sentido restringido, creo que triunfé en mi trabajo: efectué una suerte de auto-terapia que, espero, haya al mismo tiempo producido herramientas que puedan ser de utilidad para otros.” (“*given what I was socially, given what we may call my social conditions of production, sociology was the best thing for me to do, if not to feel in agreement with life, then at least to find the world more or less acceptable. In this limited sense, I believe that I succeeded in my work: I effected a sort of self-therapy which, I hope, has at the same time produced tools that may be of use to others.*”) Bourdieu, P.; Wacquant, L. An invitation to reflexive sociology. The University of Chicago Press, Chicago, 1992. Pag. 211.

⁷ Paz, Op. Cit. Pag. 133.

analiza la manera en que dos artistas, partiendo de una realidad cultural semejante y de los mismos problemas sociales, han concebido mundos artísticos diferentes, impulsados por valores distintos.

En el campo de la filosofía, Charles Peirce se hizo las mismas preguntas: ¿por qué investigamos?, ¿por qué indagamos?, y la respuesta que obtuvo fue muy similar.⁸ Según el filósofo norteamericano –y también Ortega- nuestras vidas discurren en un estado de aquiescencia y fluidez con la realidad que nos permite amoldarnos a las demandas diarias y a los estímulos del exterior. A este estado lo denominó <<creencia>>. Las creencias son para Peirce hábitos de pensamiento y de acción que nos ayudan a satisfacer los deseos y a alcanzar las metas que nos proponemos. No tenemos conciencia de tan valiosa posesión, pues, como dice Ortega⁹, la creencia no es algo que se tiene - como las ideas- sino algo en lo que se está. Sólo cuando una creencia deja de cumplir sus propósitos y deviene obsoleta para alcanzar las metas, surge una particular irritación que Peirce llama <<duda>>. La duda, a diferencia de la creencia, trae consigo inquietud y angustia. Donde antes no había perplejidad ni demora en la acción, ahora surge la incertidumbre. La relación con el mundo queda viciada, y las concepciones que antes encajaban con nitidez se muestran ya inservibles. ¿Qué es lo que hace alguien que observa cómo ceden sus creencias ante el peso de la duda? Busca la manera de soldar las grietas que vulneran su concepción del mundo; realiza un esfuerzo intelectual para acceder nuevamente al estado de creencia. Indaga.

Ortega lo expresó con claridad y belleza en su libro *Ideas y creencias*:

⁸ Peirce, Ch. Philosophical Writings of Peirce. Dover Publications, Nueva York, 1955. Ver el artículo: “The fixation of belief”.

⁹ Ortega y Gasset, J. “Ideas y creencias”. En: Obras completas Vol. 4. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Los huecos de nuestras creencias son, pues, el lugar vital donde insertan su intervención las ideas. En ellas se trata siempre de sustituir el mundo inestable, ambiguo, de la duda, por un mundo en el que la ambigüedad desaparece. ¿Cómo se logra esto? Fantaseando, inventando mundos. La idea es imaginación. Al hombre no le es dado ningún mundo ya determinado. Sólo le son dadas las penalidades y alegrías de su vida. Orientado por ellas, tiene que inventar el mundo. La mayor porción de él la ha heredado de sus mayores y actúa en su vida como sistema de creencias firmes. Pero cada cual tiene que habérselas por su cuenta con todo lo dudoso, con todo lo que es cuestión. A este fin ensaya figuras imaginarias de mundos y de su posible conducta en ellos. Entre ellas, una le parece *idealmente* más firme y a eso llama verdad. Pero conste: lo verdadero, y aun lo *científicamente* verdadero, no es sino un caso particular de lo fantástico. No hay modo de entender bien al hombre si no se repara en que la matemática brota de la misma raíz que la poesía, del don imaginativo.¹⁰

Mientras hay creencia no hacen falta las respuestas. Pero cuando se percibe la irritación resulta imperante indagar y volver a reacomodar las creencias e ideas, de modo que vuelva a conseguirse un estado de conformidad con la realidad. Por eso, “plantear meramente una proposición en forma de interrogante no estimula la mente a ninguna lucha por la creencia. Debe haber una duda real y vital, sin esto toda discusión es ociosa”¹¹. Esta duda vital no puede ser otra que la surgida de experiencias que rompen el maridaje con la realidad. A partir de estas exigencias primordiales, y mediante empresas artísticas o intelectuales, se intentará volver a buenos términos con las circunstancias sociales e históricas en las que se habita.

¹⁰ Ibid. Pag. 394.

¹¹ Peirce, Ch. Op. Cit. Pag. 11. (*the mere putting of a proposition into the interrogative form does not stimulate the mind to any struggle after belief. There must be a real and living doubt, and without this all discussion is idle.*)

Aunque Peirce, al escribir su ensayo, tenía en mente la labor de filósofos y científicos, es lícito afirmar que lo mismo ocurre a escritores y artistas. Eso es lo que, implícitamente, hace Ortega al adjudicar a las matemáticas y a la poesía un mismo origen imaginativo. Cuando la vida real opone resistencias tenaces y lo que se pensó eran las cosas –la vida adulta, el amor, el sexo, la felicidad, el trabajo, la familia, la sociedad, los gobernantes, etcétera, etcétera-, se muestra como un espejismo quebradizo, surge la duda y la imperiosa urgencia de aplacarla. Este incordio con la realidad, que desata insatisfacción, desasosiego, expectativa, euforia, prurito o angustia, puede llegar a exaltar la vocación creadora. No la garantiza, desde luego; todos hemos vivido esa oposición que ejercen los hechos a nuestros anhelos, sueños y creencias. Varias veces nuestra alianza con la realidad se ha visto fracturada por experiencias que debilitan las convicciones y desinflan la ilusión. No por ello, sin embargo, nos lanzamos a una aventura creativa. Lo que predispone a una persona a encadenarse a una máquina de escribir o a permanecer horas fantaseando un proyecto plástico, depende de la fuerza del deseo y de la urgencia de la necesidad por legitimar una nueva forma de ver, un nuevo mundo posible.

Varios creadores entienden este intento por reordenar la realidad como un acto de rebeldía. Fernando Botero decía en una ocasión que:

Un artista creativo usualmente reacciona contra la tendencia actual en la que vive. Ese es su trabajo, por cierto, porque si simplemente prolonga o continua lo que otros ya han hecho, no está haciendo nada nuevo. Un artista verdadero debe reaccionar contra las formas de su tiempo. En ese sentido seguro que es un rebelde, y la fuerza de su trabajo depende de la fuerza de su rebelión.¹²

¹² Botero, J.C. "Interview with my father". En: Fernando Botero. Moderna Museet Stokholm. Moderna Museet, Stokholm, 2001. Pag. 34. (*A creative artist usually reacts against the current trends in which he lives. That is his job, by the way, because if he simply prolongs or continues what others have already*

Este sentir es compartido por uno de los informantes, quien afirmaba que:

uno reacciona al medio. Creo que como la alergia: una reacción alérgica a lo que lo rodea. Uno ve cosas y uno dice <<yo no quiero hacer eso ni a bala>>.

Mario Vargas Llosa también insiste sobre la rebeldía en ciernes que alberga todo proyecto literario:

¿Qué origen tiene esa predisposición precoz a inventar seres e historias que es el punto de partida de la vocación de escritor? Creo que la respuesta es: la rebeldía. Estoy convencido de que quien se abandona a la elucubración de vidas distintas a aquella que vive en la realidad manifiesta de esta indirecta manera su rechazo y crítica de la vida tal como es, del mundo real, y su deseo de sustituirlos por aquellos que fabrica con su imaginación y sus deseos.¹³

La fuerza de una trayectoria artística va a depender del ímpetu con que la duda irrumpa en la vida de un creador. De la urgencia de la duda dependerá la potencia y vehemencia de la búsqueda. Y los resultados serán de provecho común cada vez que, intentando resolverlas, amplíen las posibilidades que tenemos para comprender y relacionarnos con el mundo. El aporte que un artista o un escritor realiza consiste en la reelaboración que hace de la realidad, añadiendo deseos, valores y visiones opacadas por las versiones hegemónicas que regulan la vida de sus coterráneos.

done, he is not making anything new. A real artist must react against the forms of his time. In that sense he is a rebel, and the strength of his work depends upon the force of his rebellion.)

¹³ Vargas Llosa, M. Cartas a un joven novelista. Círculo de Lectores, Barcelona, 1997. Pags. 9-10.

La obra artística se convierte en un nuevo filtro a través del cual se observan las cosas. El fervor con el que pintores o escritores se entregan a sus oficios manifiesta el deseo de reelaborar todo lo existente desde valores y perspectivas diferentes. La empresa es interminable, pues supone la reproducción de toda la realidad, de todo lo que existe y ha existido, alterándolo con el estilo, las obsesiones o intereses del creador. Macondo, el mítico universo de fábula al que García Márquez ha dado vida en sus novelas, es un ejemplo esclarecedor. No es fortuito que Vargas Llosa, en su estudio sobre la obra del escritor colombiano¹⁴, haya llamado <<deicidio>> a lo perpetuado por el novelista. García Márquez reemplazó la realidad con un mundo inventado y fantaseado a partir de sus experiencias de infancia que, según Vargas Llosa, superan a la realidad real, a la Creación original, y convierten al artista en un suplantador de Dios. Algo similar se puede decir de Botero y sus lienzos poblados de formas voluminosas y exacerbadas. Su proyecto artístico muestra el intento de reproducir todo lo existente bajo una óptica diferente, cargada de sensualidad, voluptuosidad e inocencia. Este tipo de empresas no se agotan nunca, pues suponen volver a representarlo todo, la naturaleza, el ser humano, los objetos y la historia, desde un estilo y un lente particular. Este filtro, que transforma la realidad en una ficción ingenjada por el artista, le permite reacomodar los elementos que componen el mundo real de acuerdo a su valores; de acuerdo a lo que considere está afectando su contexto cultural y representa la fuente del malestar que ocasiona los conflictos sociales.

Por eso resulta de gran provecho para la investigación antropológica indagar, hasta donde sea posible, cuáles han sido esas experiencias desconcertantes que quedaron grabadas en la memoria de artistas y novelistas. Es enriquecedor debido a que las

¹⁴ Vargas Llosa, M. García Márquez: historia de un deicidio. Barral Editores, Barcelona, 1971.

obsesiones, preguntas, dudas e intereses que abordan los creadores ponen de manifiesto las grietas e imperfecciones de su cultura; desvelan las tensiones e insuficiencias que producen conflictos e incitan al cambio social. ¿Qué significa esto? Que cuando el creador, sin esperarlo, choca contra la realidad, hace visibles experiencias, sensaciones y emociones que su entorno aun no sabe cómo asimilar. Son sensaciones e impresiones para las que la cultura no ha creado medios de expresión. Por eso se experimentan como malestar, insatisfacción o desconcierto. El artista intentará construir tramas de sentido en las que estas experiencias incoadas encuentren significados posibles.

A eso se debe que los artistas y novelistas sean los primeros en sensibilizarse frente a ciertos problemas, dilemas y conflictos que marcan una época. Estos problemas son los que bullen, aun amorfos, en el seno de una cultura. Manifiestan el malestar y la insatisfacción de una generación ante lo que la realidad le tiene reservada. Son, de la misma manera, el reflejo de la pugna entre los valores establecidos y los que empiezan a legitimarse, gracias a las contingencias históricas y al relevo generacional. *Hay temas de época que están en el aire; el aire te contamina, te impone una cierta orientación,* afirmaba un entrevistado. Y son estos temas los que el artista, valiéndose de su sensibilidad y de sus intuiciones, percibe y aborda en su trabajo.

IV. Investigación y exploración en la realidad

Para erigir estos mundos paralelos los artistas deben llevar a cabo una exploración en la realidad. Puede decirse que son un tipo especial de investigadores, con motivaciones similares pero fines distintos a los que excita la curiosidad de los hombres y mujeres de ciencia. No pretenden dar cuenta de una realidad fáctica ni descifrar la organización del cosmos, de la naturaleza o de la sociedad. Tampoco saben con claridad qué buscan o

cuáles son los objetivos de la indagación. La única certeza es que la manera en que las cosas son, el recuento empírico, no es lo prioritario. Lo que persiguen al sumergirse en las tramas de sentido cultural es, justamente, lo contrario: mostrar todo lo que la realidad no es. Esa es la labor de la imaginación, partir de lo que existe, de lo real, para dar vida a lo ficticio, que si bien no corresponde con lo que se vive día a día, ofrece la clave de acceso al universo de lo posible. Son, todas estas, investigaciones que se inspiran en lo real para buscar lo desconocido, lo inexistente. Al referirse a sus propias investigaciones, un informante decía:

Hago investigación en un sentido muy general: leer cosas, o visitar sitios, o buscar a personas que me documenten un poco sobre el mundo que quiero inventar. Es una investigación muy sui generis; no es una investigación en busca de una fidelidad, ni mucho menos, sino de una ambientación para darme a mí unos pies e impulsarme a lo que es la invención.

Octavio Paz se refería a la realidad de manera semejante: “No un muro que hay que saltar sino un punto de apoyo para el vuelo.”¹⁵

El origen de todo lo que crean artistas y novelistas es real, así su aspecto último parezca tan caprichoso como los unicornios y las hadas. Los productos de la imaginación están muy cerca de aquello que en la mundanal rutina diaria nos hace sufrir y gozar. Por eso los artistas necesitan estar en contacto permanente con la cultura, con el exterior, del cual toman los elementos para fantasear y reelaborar lo que existe. Así lo explican dos de los informantes entrevistados:

¹⁵ Paz, O. Op. Cit. Pag. 195.

Uno solamente empieza a pensar cuando hay un contacto con el exterior, o sea, cuando te abres como afuera. Si tú estás metido con tus cosas y tus demonios y tus vainas, necesitas ese contacto con el afuera para poder comenzar. [...] Es conectarse con el afuera realmente el que te permite hacer arte.

Todo nuestro trabajo es práctico, es puramente pragmático, es del hacer. Más que pensar, es pensar haciendo, es decir, nosotros no pensamos en abstracto. A todo lo que llegamos y todo lo que encontramos es haciendo.

La imagen del artista aislado y encerrado en sí mismo, acompañado sólo por sus traumas y demonios, no se ajusta a la realidad. El creador necesita estar en contacto con la cultura porque es allí donde encuentra las motivaciones, los problemas y la materia prima para su trabajo plástico o literario. No es sólo cuestión de estar informado de lo que sucede, sino de atender a la manera en que reaccionan ante la realidad; ser sensible a la forma en que los sucesos los afectan, inquietan, importunan. Así se detectan los nudos ciegos de la cultura, las zonas oscuras, ambiguas, que identifica Ricardo Sanmartín¹⁶, en donde se perfilan los límites de la experiencia.

Hay un elemento más en las indagaciones de los artistas que las hace singulares. En ocasiones, al sumergirse en su medio cultural, procuran tensar las normas y valores implícitos que lo rigen para que se tornen visibles. El entramado de pautas culturales y de valores que dan dirección a los miembros de una comunidad no es siempre manifiesto. Sus miembros lo encarnan y actúan, pero, las más de las veces, lo

¹⁶ Sanmartín, R. Op. Cit. Pag. 168.

desconocen. Ocurre lo mismo que con la lengua materna: se sabe hablar sin dificultad pero se ignoran todas las reglas gramaticales que la regulan. Por eso cobra visibilidad sólo cuando se choca contra él, o cuando se le tienden trampas que lo elevan a la vista.

Algunos ejemplos extraídos de mi trabajo de campo ayudan a esclarecer esta característica de las exploraciones conducidas por artistas. En una ocasión participé en un experimento coordinado por uno de ellos, profesor de una facultad de Bellas Artes, para el que citó a sus alumnos en un centro comercial -el más grande y concurrido de Bogotá- con el fin de realizar una serie de actividades encaminadas a que los artistas en formación tuvieran “*experiencias con el exterior*”. Una de ellas consistió en dispersarnos por un sector del centro comercial hasta encontrar un lugar en el cual quedarnos inmóviles, en medio de la multitud, sosteniendo una servilleta bajo los labios que debíamos soplar hasta quedar sin aliento. No había otro propósito que tener una experiencia disonante. Este simple ejercicio permitía, sin embargo, observar la reacción de la gente al ver a un grupo de personas ejecutando un acto carente de sentido. ¿Qué propósito puede encerrar una acción tan descabellada y, a primera vista, insulsa, que parece más una niñería que la investigación de un artista serio?

Esta acción, en efecto, no tenía mayor importancia ni trascendencia. Tampoco estaba orientada hacia una meta definida ni mucho menos perseguía fines plásticos. Su propósito era otro: hacer ver al artista en formación que la cultura es un terreno lleno de convenciones y significados implícitos, que se hacen visibles sólo cuando algo inesperado los perturba o desafía. Este ejercicio podría describirse como un colisión premeditada contra la realidad, casi un experimento de laboratorio mediante el que se comprueba que hay experiencias que aun no pueden enmarcarse en los entramados de

sentido que ordenan la cultura. La experiencia que se estaba teniendo en el centro comercial no podía entenderse desde los significados culturales convencionales. No se hacía nada ilegal, no se violentaba la intimidad de nadie, no se arremetía contra ninguna creencia o institución; tampoco era una manifestación o una protesta. La extrañeza que causaba se debía a que el acto, así no contradijera ninguna norma cultural, bordeaba ese límite en el que la cultura se muestra ineficaz para asimilar y hacer inteligible ciertas experiencias. Un paso más allá descansa esa vasta zona inexplorada que hasta ahora sólo ha podido definirse, de manera escueta, como lo anormal o lo patológico.

Estas actividades no son extrañas ni excepcionales dentro del circuito de artistas contemporáneos. Otro profesor de la misma universidad hacía ejercicios similares. Salía con sus estudiantes, también a centros comerciales, y se sentaban en los pasillos a jugar ajedrez. A pesar de lo inocente de esta actividad, los vigilantes del establecimiento, sin saber muy bien cómo reaccionar, terminaban por expulsarlos. No porque estuvieran haciendo algo indebido, sino porque la acción que ejecutaban, así fuera inofensiva, no se enmarcaba dentro de una trama de sentido coherente.

Estos son sólo ejercicios sin ningún tipo de valor artístico que, sin embargo, van en procura de experiencias discordantes en las que el estudiante choca con su realidad cultural. Ninguna vocación creadora surgirá de ellos, desde luego, pero sí sensibilizan al artista en formación para que comprenda que en su medio social hay experiencias difíciles de asimilar, confusas, para las que hacen falta palabras, nombres, etiquetas que permitan su asimilación.

Otro de los rasgos de las investigaciones de los artistas es que no tienen un principio y un final preciso. Puede llegar a tardar toda una vida entender qué se ha estado buscando con tanta obstinación. Lo importante, sin embargo, no es llegar al núcleo de las motivaciones que incitan a crear, pues la incertidumbre y la inquietud son las que mantienen firme la empresa de un creador. En muchas ocasiones incluso dependen de estas zonas turbias para crear. Dos informantes insistían en este mismo punto:

La razón por la que ciertas experiencias se convierten en temas, es decir, en unos asuntos que al final me van incitando a fantasear, a crear, a escribir es muy oscura. La verdad es que yo no lo sé. Sospecho que si ciertos temas resultan tan apasionantes, estimulantes, es porque de alguna manera se asocian a algún centro neurálgico de tu personalidad; traumas de infancia, en fin, vaya usted a saber. Tampoco quiero averiguarlo mucho, porque si ese secreto se revelara probablemente ya no funcionaría el sistema.

En mi proceso creativo sería importante mantener la ilusión de no haber llegado todavía, mejor dicho, uno llega a lugares pero no llega al final, no llega al producto, sino que usted se localiza como en sensaciones que son muy gratificantes, pero luego tiene que volver a coger sus cosas e irse.

Es a lo largo del recorrido, durante esa búsqueda incesante, que van emergiendo obras plásticas o novelas. Debido a que los problemas abordados en las creaciones y las motivaciones que las soliviantan son los mismos, la trayectoria de un creador fuertemente motivado tiene una estructura orgánica. Así el aspecto o contenido de sus creaciones parezca cambiar de libro a libro o de cuadro a cuadro, el artista que explora

la realidad guiado por necesidades vitales estará siempre, así no se dé cuenta, girando en torno a los mismos problemas.

La indagación de un creador no es sistemática, como la de un científico, ni se sustenta en marcos teóricos o doctrinas filosóficas, como las de los humanistas. Es una exploración incierta, libre, en la que por brújula tienen la intuición, los presentimientos y las sensaciones. Buscan por tanteos, poco a poco, a la espera de encuentros importantes que despierten esa sensación de *click*¹⁷ a la que se refería Wittgenstein: un sentimiento de que algo ha enganchado, encajado; de que se ha mordido el anzuelo y es sólo cuestión de liberar la cuerda para ver lo que se ha atrapado. Por eso es frecuente oír en sus relatos expresiones que aluden a esa manera incierta y emotiva de acercarse al mundo:

“No sabía qué estaba buscando”; “Eso fue lo primero que me encontré: la posibilidad de ordenar el mapa”; “estaba haciendo una bitácora, cosas que uno va haciendo todo el tiempo, diciendo <<por aquí hay algo>>”; “solamente cuando te perdías en los matorrales podías hacer arte”; “hay obras maestras que son azarosas totalmente, y de hecho el azar juega un papel muy importante. Pero finalmente el azar es una hiperconciencia... tu inconsciente cuadra las cosas de tal manera que ¡ah!”; “de repente, las mejores ideas me llegan sin saber por qué. Creo que, de algún modo, se va quedando todo este trabajo que has hecho, se va quedando ahí, inconscientemente, como que aprendes a asociar de determinadas maneras”; “es que ahí está lo misterioso de la cosa, uno siempre sabe que algo se va a encontrar, pero no sabe qué es”.

¹⁷ Wittgenstein, L. Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa. (1966) Paidós, Barcelona. 1992. Pag. 86.

Los artistas dan importancia a la intuición, entendida como pálpitos o indicios que señalan por dónde buscar, cómo proseguir, qué hacer. Se entiende que sea la intuición la que se privilegie como guía y no unos objetivos claros y definidos, como sería el caso de una investigación empírica, ya que el impulso creativo no es del todo consciente. Se percibe el hormigueo, la ansiedad, el prurito o la necesidad física, pero las razones de su presencia yacen en esos desencuentros con la realidad que aun no son claros. Al no saber qué estimula la necesidad de imaginar y fantasear mundos, la intuición se convierte en la indicadora de caminos que, a partir de sensaciones, señala cómo encausar los procesos de creación. Esta es una idea que también aparece repetidamente en las explicaciones de los informantes:

“La intuición funciona en el momento en que usted hace giros, usted toma decisiones para girar la cosa hacia otro lugar, ese es un acto intuitivo.” “No sé, era como una intuición, o sea, cuando se ve la imagen uno dice <<ahí sí hay algo>>.” “La intuición también es una cosa que se va afinando con el tiempo, se va afinando, se va afinando.” “Hay un elemento sin el cual es imposible trabajar: la intuición.” “La intuición a su vez te dirige la investigación, o sea, estás en un lugar privilegiado que es un poco distinto a las investigaciones científicas.” “Me parece que hay cosas bien interesantes en el sentido de cómo tu intuición dirige la investigación, y cómo la investigación también te potencia la intuición.”

Todas estas afirmaciones de los artistas intentan mostrar que, dentro de la investigación artística, hay un espacio de indeterminación en el cual se van tomando decisiones a medida que se avanza. Las soluciones provisionales (imágenes, objetos, novelas) no son

lo fundamental; como dijo Valéry, “lo importante es la actividad creadora, no la obra”¹⁸. El proceso de investigación es mucho más importante que las concreciones particulares, que no serían más que etapas, momentos de un recorrido. George Steiner dice algo similar: “En la creación, *y desde luego ésta podría ser la diferencia cardinal con la invención*, las soluciones son mendigos comparadas con la riqueza del problema.”¹⁹ Lo que esto quiere decir es que el creador no soluciona problemas, los crea. Abre nuevas rutas sobre la realidad a partir de las formulaciones que lo intrigan. Tiene la agudeza para esgrimir una pregunta o precisar un campo de indagación que encuentre un lugar entre los problemas considerados relevantes y dignos de atención. Si así es, se debe a que muestra problemas humanos, preocupaciones, conflictos y deseos en los que antes no se había reparado o que hasta ahora eran desconocidos. Sus obras, por tanto, son subsidiarias de una carrera de largo aliento. Los procesos son maratones, inacabables intentos por definir una pregunta, por delimitar los linderos de un problema, por domar una obsesión o por dar a lo humano una nueva medida. Su natural desarrollo es la ramificación, la expansión progresiva, y no la conclusión o el cierre.

V. Interés por lo insignificante

Cuando un artista se embarca en un proceso de creación, toda su vida empieza a girar en torno a la labor artística. Sus experiencias cotidianas empiezan a ser insumos para el proyecto en el que están trabajando debido a que los intereses y las motivaciones que están en juego se convierten en los lentes a través de los cuales observan el mundo. La frontera entre vida cotidiana y el trabajo artístico se desdibuja, de modo que en todo momento el artista adopta una actitud receptiva hacia su medio cultural, sabiendo que en

¹⁸ Citado por: Marina, J. A. Elogio y refutación del ingenio. (1992) Anagrama, Barcelona, 1994. Pag. 236.

¹⁹ Steiner, G. Gramáticas de la creación. (2001) Siruela, Madrid, 2002. Pag. 140. Las cursivas son del original.

cualquier momento algún estímulo o alguna experiencia pueden contribuir a su trabajo creativo. Este acto intencional, mediante el que se disponen y coordinan todas las actividades mentales, es el que permite embarcarse en un proyecto del cual puede emerger un mundo surgido de la imaginación y el entendimiento. Así lo explican los informantes:

Lo que es interesante es que cuando yo comienzo una historia, cuando comienza ese proceso, al principio yo me siento bastante distanciado de la historia. Trabajo y luego que termino de trabajar la historia desaparece. Sólo poco a poco la historia va invadiéndome y además tomándose más tiempo e imponiéndose un poco a mi vida. Y eso es lo que me ha ocurrido todas las veces. Lo más interesante es que en un momento dado yo me doy cuenta que estoy prácticamente viviendo para la historia, es decir, aprovechando para la historia todo lo que me ocurre: todo lo que leo, todo lo que oigo, todo lo que hago. Muchas veces sin provocar yo mismo la experiencia, pero digamos, salgo de trabajar y en la conversación digo <<pues de pronto eso es lo que necesitaba, ese es el adjetivo, la palabra que me conviene para esta frase>>. Por eso yo hacía este juego con la solitaria, esa alegoría. Entonces, como yo lo veo, la vocación es como una solitaria que se lleva dentro de uno, que está comiéndose todo, alimentándose de todo, y esa es la sensación de que realmente, cuando ya estoy muy metido en una obra, todo lo que hago, de alguna manera, es aprovechado para la ficción. Pero yo no llego nunca, digamos, a ese estado desde el principio, jamás, es un proceso que se da poco a poco, por contaminación.

El concepto es como un período de experimentación, un período de investigación, un período de habitar realmente un problema [...] el concepto no es una palabra con

significado sino que es un período de experimentación, un período de vida, un período de preocupaciones que lo acomodan a usted para y echar carreta y darle al cuento, y usted tiene pleno derecho y libertad de indagar sobre temas diversos desde que estén dentro de esa preocupación.

No es la tarea, no es el trabajo final, es mucho más que eso. O sea, es una actitud, es una cosa que nos la hemos creído totalmente. Va más allá de los compromisos académicos. Es algo que de verdad hace parte de nuestra vida, de nuestra cotidianidad. Es algo que se ha apoderado, de verdad, de nuestro tiempo y de nosotros mismos. Es algo que ya nos maneja, nos está manejando a su antojo. Ese problema de la pipa nos está controlando la vida. Nosotros ya no tenemos control de las cosas, es esa cosa la que ya nos mueve a su manera.

En el momento en que el proyecto artístico se convierte en el eje a partir del cual se establece una relación con el mundo, se exagera la sensibilidad hacia elementos y aspectos del medio cultural que usualmente pasan desapercibidos para la mayoría. Esta sensibilización es la que permite a los artistas desvelar problemas y dilemas culturales que pasan desapercibidos para la mayoría. Al interpretar toda la experiencia a partir de un preocupación específica, les resulta posible reordenar y reacomodar el mundo real de acuerdo a sus preocupaciones y valores. Eso permite que los mundos artísticos obtengan la coherencia que no tiene el mundo real. Los artistas saben que una vez inmersos en un proyecto dejan de atender a las preocupaciones cotidianas por las que la mayoría siente interés, para centrarse, justamente, en lo que <<está al lado>>, en lo que, por parecer obvio y <<normal>>, no despierta curiosidad:

El artista es una persona curiosa. Hay gente que no tiene tiempo para dedicarle, no es que esté mal, ¿si me entiende?, sino que sienten curiosidad por otras cosas. Uno siente curiosidad es por las cosas más mínimas y más tontas del mundo, en lo que nadie más se fijaría porque no le encuentra ningún tipo de interés o sentido.

Pensar implica no ver lo obvio tal como es, sino ver que lo obvio no es tan obvio. Se trata como de dificultar el proceso de lo fácil de las cosas. Uno va por el mundo y entonces las desecha justamente porque son fáciles o porque tú supones que ya sabes cómo funcionan.

Eso también lo permite el hecho de poner atención a cosas que no han sido atendidas anteriormente, y que parecerían demasiado obvias y que no merecen la atención, y, por el contrario, sí están llenas de posibilidades.

Ver lo que nadie ha visto en eso que todos vemos, [...] Todo el mundo lo ve y todo el mundo sabe que está ahí, pero lo ven como tan insignificante que por eso mismo no le dan importancia. Pero no se dan cuenta que de verdad el chiste está en tener una experiencia con las cosas, con la realidad.

Esto es lo que finalmente les permite mostrar aquello que permanece oculto bajo los significados, categorías y modelos culturales que circulan por la sociedad. Gracias a este trabajo de investigación, logran comprender la manera en que se estructuran las tramas de significado en una sociedad, al igual que los problemas que ocasionan tensiones y roces entre sus miembros. Por eso insisten en que sus trabajos no pretenden abordar lo que ya se sabe, sino ver desde otra perspectiva, con otras luces, eso que a primera vista

resulta familiar. Es entonces cuando el artista puede ejercer una labor crítica sobre su contexto cultural:

Eso tiene que ver con un problema, por decirlo así, de luminotecnia. Tienes un objeto y hay diferentes formas de iluminarlo. Generalmente uno piensa que hay que iluminarlo de frente, al cien por cien, y resulta que este proyecto ilumina más bien como con luces laterales, como con medias luces, entonces comienzan a aparecer otra serie de cosas de ese lado tan medieval, por ejemplo, con respecto al tratamiento de las imágenes de este país. Por ejemplo, esta vaina del Reinado de Belleza es una cosa impresionante: un país que durante quince días sigue toda esa cosa de una manera tan ferviente, tan... alienante, esa es la palabra.

Uno ve lo que no es fácil ver. Es como algo así, y ojalá se pueda hacer ver eso que no es visible a los demás. Es hacer visible lo que no es visible. Repetir lo visible, lo normal, no lleva a mucho; es como un comentario ahí, pequeño.

VI. El carácter incoado de la cultura occidental

Después de haber indicado dónde pueden hallarse las motivaciones que nutren la obra de un creador, y de ilustrar algunos aspectos de la forma en que suelen relacionarse con la realidad, empleándola como punto de apoyo para imaginar y fantasear, es necesario volver al comienzo y preguntarse por qué la cultura occidental tiene en alta estima la actividad creadora y por qué guarda en calidad de tesoros las simientes de la imaginación. ¿A qué puede deberse que artistas y novelistas ocupen un lugar destacado en la sociedad, y que cuanto hagan sea acogido con expectativa por sus semejantes?

Lo primero que debe aclararse es que no todas las culturas están abiertas en igual grado al juego de posibilidades y a la transformación continua. En muchas de ellas no se espera que los artistas innoven o produzcan imágenes o ficciones originales, sino que perpetúen las tradiciones atávicas. El hecho de que la nuestra sea especialmente receptiva a lo insólito y permanezca a la espera de lo que creadores revolucionarios pueden lograr, habla más de sus imperfecciones que de su corrección. Las razones por las que en occidente se valora y enaltece la labor del creador, y por la que el trabajo plástico y literario es acogido con anhelo por el público, hay que buscarlas en ciertas particularidades de su funcionamiento como cultura que la diferencian de las no occidentales.

A diferencia de las culturas tradicionales, en Occidente los Estados se han secularizado, hay diferencias entre la moral religiosa y las éticas cívicas, y, debido a su carácter expansivo, en muchas ocasiones, especialmente en América Latina, surgen fricciones y conflictos en su intento por acoplar e integrar tradiciones y costumbres premodernas. A esto hay que sumar que los sistemas culturales, aquellos descritos y analizados por Geertz en *La interpretación de las culturas*²⁰ y en *Conocimiento local*²¹, no engranan con la misma armonía que en otras culturas en las que no hay diferencia entre el ámbito público y el privado.²² De ahí la apertura de la cultura occidental, la indeterminación y

²⁰ Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. (1973) Gedisa, Barcelona, 1992.

²¹ Geertz, C. *Conocimiento local*. Paidós, (1983) Barcelona, 1994.

²² Si se compara a cualquier sociedad occidental con un ejemplo clásico como el descrito por Evans-Pritchard en su trilogía sobre los Nuer -*Los Nuer*. (1940) Anagrama, Barcelona, 1977; *Kinship and marriage among the Nuer*. Oxford University Press, Londres, 1951; y *La religión Nuer*. (1956) Taurus, Madrid, 1980-, se observa cómo el sistema político, la ecología, las relaciones de parentesco, la filosofía y la religión de esta cultura, concuerdan estrechamente con la mitología, el sistema de valores, los procedimientos para garantizar la subsistencia, la relación con el mundo de los espíritus, los ritos de tránsito y las manifestaciones artísticas. Esta concordancia difícilmente se observa en la cultura occidental.

la ambigüedad que recubre todos los acontecimientos. Cuando los sistemas culturales encajan, todos dan una imagen coherente de lo que ocurre en el exterior, pero cuando hay grietas entre ellos, como en Occidente, todo puede ser interpretado desde múltiples puntos de vista. Los hechos, como dice Lisón Tolosana, “se venden al mejor postor, esto es, admiten pluralidad de perspectivas”²³. No tienen una naturaleza pétrea que hay que descubrir, sino que sus sentidos emergen dependiendo “del cristal a través del cual se mira”²⁴. Esto genera cierto grado de indeterminación y de incertidumbre que dificulta encontrar sentido para lo que se experimenta. La cultura parece ser insuficiente, inconclusa, incoada, lo cual obliga a los occidentales a revisar constantemente sus valores, sus ideologías, sus leyes, sus formas de pensar y, en general, sus estilos de vida.

Los artistas cumplen un papel importante en esta labor, debido a que ellos, dedicados a explorar la realidad, detectan con más rapidez las tensiones, conflictos y problemas que afronta el ser humano bajo contingencias sociales e históricas específicas. Sus obras se convierten en tramas de sentido, en sistemas culturales que ayudan a dar terminación y significado a las experiencias. Por eso los informantes adjudican al artista la tarea de fundar la realidad, de establecer las coordenadas del mundo.

Pues yo creo que [la función del artista] siempre ha sido crear la sociedad, hacer el mundo, nombrar, crear ese lenguaje o generar posibilidades, nuevas formas de comunicación de la realidad, de designación y, en consecuencia, de percepción de esa realidad. Siempre ha sido así. Siempre el arte se ha inscrito dentro de un mundo, siempre. Y lo seguirá haciendo, lo que pasa es que hay que tener conciencia de que ese

²³ Lisón Tolosana, C. “Antropología social”. En: Antropología: Horizontes teóricos. Editado por C. Lisón Tolosana. Editorial Comares, Granada, 1998. Pag. 6.

²⁴ Ibid. Pag. 6.

es el papel del artista, de que siempre ha sido el papel del artista: ver cuáles son sus posibilidades de desarrollo dentro de un contexto, como puede ser un contexto más de la institución del arte, o desde un contexto más abierto, como puede ser la cultura, que en estos momentos me interesa más.

Para mí el arte es un ejercicio de traducción, o sea, tu tienes en la cabeza un referente, tienes materiales, entonces, a través de tus estrategias y de tu versatilidad de materialización, hiperrealizas ese concepto, resemantizas un objeto. Construyes un referente que acerca un poco eso gris o eso transparente a quien no lo ve, es como una estrategia de visibilidad, es hacer visible, es re-presentar. El arte acerca, el arte es como un pódium en el que te subes y te escuchan más fuerte.

Las expresiones artísticas se convierten en los <<programas extragenéticos>> de los que habla Geertz, que median la relación del ser humano con el mundo y la hacen significativa. Itard, Lévy-Brhul, Vygotsky, Luria, Cassirer, Langer, Goodman y el mismo Geertz han mostrado, a partir de sus diferentes investigaciones, que el ser humano necesita de referentes externos, esto es, de una cultura que moldee sus procesos cognitivos y que proporcione significados a la experiencia. Además de la religión, la ideología, la ciencia, el mito y el sentido común, las artes también se encargan de mostrar caminos posibles, maneras de resolver dilemas existenciales, formas de percibir y de valorar. Mostrando todo aquello que no somos y que no vivimos, paradójicamente, ayudan a dar redondez a nuestra embrionaria condición humana, enriquecen la experiencia que tenemos con la realidad y ensanchan el repertorio de posibilidades para vivir las emociones, los sentimientos y los deseos, es decir, los medios por los cuales nos convertimos en seres humanos.

VII. El creador en una cultura imperfecta

Los artistas investigan en esos lugares donde los significados son difusos. Observan qué hay más allá de lo establecido, de lo que se da por descontado y hace parte del sentido común, para entender las causas de los prejuicios, odios, estereotipos y valores que circulan en una sociedad. Los informantes utilizan metáforas diferentes para referirse a estas lagunas de su cultura. Uno de ellos alude a la *zona*, el misterioso escenario donde transcurre *Stalker*, la película de Tarkovsky, donde –corre el rumor- se cumplen los deseos:

Para mí sería siempre más importante caminar en un lugar un poco azaroso, difícil. Por ejemplo Stalker, de Tarkovsky, para mí es un paradigma de lo que es el proceso creativo. Es siempre andar en un lugar incierto.

La *zona* es un lugar inexplorado y peligroso que muta de manera caprichosa e impredecible. Ejemplifica con claridad lo que sería el mundo no simbolizado en el que las cosas pierden consistencia y ya no pueden ser reconocidas. Stalker, el guía que conduce a un grupo de personas por la *zona*, tantea milímetro a milímetro el terreno mediante una piedra que, atada a una cuerda, arroja en la dirección que quiere tomar. De esta manera va colonizando un territorio que se desconoce y parece amenazador. El artista entiende el proceso de creación como la lenta exploración de un territorio oscuro e incierto, que se va despejando y aclarando a medida que se lo recorre.

Otro artista utilizaba la metáfora del matorral para decir algo parecido. Según su experiencia, crear es algo similar a perderse entre los arbustos confiando en que a lo

largo del recorrido por estos lugares indefinidos, de poca visibilidad, en donde es difícil comprender qué ocurre, se encontrará algo interesante:

Me ha dado mucha alegría el hecho de hacerlas [dos exposiciones simultaneas], y funcionó. Todo funciona; a eso me refiero cuando digo que uno se puede perder en los matorrales. Uno se pierde porque tiene fe de que algo va a pasar. La gente no se pierde porque no tiene fe.

Estos “matorrales” o “zonas”, en las que están en disputa significados, son los que intentan explorar. Con su trabajo, como se verá más adelante, tratan de mover las fronteras de la realidad para que los modos de vida y las formas de pensar, percibir y valorar vigentes en su sociedad, se transformen. Para eso imaginan, cambian el modo indicativo por el subjuntivo: el modo gramatical que abre las ventanas a la posibilidad y al deseo.

Introduciendo elementos que provienen de la imaginación, los artistas ponen de manifiesto que todo podría ser diferente a como es, que todo podría cambiar y que la realidad no es una celda que la historia impone a la humanidad, sino una trama de contingencias que se pueden reordenar y sobre las que se pueden efectuar transformaciones. Los mundos artísticos recuerdan a hombres y mujeres que son ellos quienes hacen del mundo su morada, y que el semblante de la realidad dependerá de los significados que sean capaces de adjudicar a los acontecimientos.

VIII. *Pensao* versus ocurrencia

Una obra de trascendencia, de aquellas que desafían la realidad moldeando sensaciones, emociones y nuevas maneras de expresar la problemática humana, de percibir y significar el las cosas, implica un esfuerzo sostenido y prolongado por parte del creador. No basta con descifrar la necesidad cultural que lo lanza a una aventura artística ni con encontrar un problema relevante que esté afectando la vida de los miembros de una cultura. Las creaciones que ofrecen nuevos referentes para concebir los sentimientos, las pasiones, los valores y los ideales, es decir, todo aquello que aleja a mujeres y hombres de su primigenio vínculo con la naturaleza y transforman la existencia en una ficción humana, son el resultado de una labor consumada, insistente e integradora. La mera creatividad o el simple ingenio no son suficientes. El artista, por hábil que sea para señalar aspectos de su contexto cultural hasta entonces desapercibidos, si no profundiza en las raíces de la problemática que aborda, nunca tendrá impacto duradero en su medio cultural. Una obra original, reveladora y contundente, capaz de construir nuevas percepciones y nuevas maneras dar sentido a la experiencia, más que ingenio, demanda la definición de un campo de indagación relevante. La insistencia en las investigaciones es la que proporciona coherencia a la obra un artista, y la que integra los diferentes cuadros, instalaciones o novelas en mundos que aportan conocimiento novedosos sobre la realidad y la existencia.

Por eso las empresas creadoras son inagotables y expansivas; se extienden y se ramifican para abordar, desde diferentes ángulos, los mismos problemas o las mismas preguntas. José Alejandro Restrepo, el artista cuya obra se analiza en detalle en el último capítulo, explica que la obra de un artista debe crecer de manera orgánica, manteniendo unas líneas de investigación y unas problemáticas constantes, para que logre profundizar en alguna problemática y arroje resultados valiosos. Critica –como se

verá- a los artistas que confían en la ocurrencia y en el chispazo, sin profundizar en alguna pregunta que les resulte inquietante. Apelando a una expresión de la Costa Pacífica de Colombia, explica que el artista debe lograr estructurar un *pensao*, es decir, un pensamiento que dura, que se elabora una y otra vez, y que se ramifica.

Para abrir nuevas sendas sobre la realidad o para crear un nuevo mundo que fracture las paredes en las que vivimos el día a día, debe haber dirección y persistencia en las búsquedas. De lo contrario, es posible que las obras plásticas o las novelas resulten productos interesantes, inteligentes o ingeniosos, pero no pasos en la carrera de largo aliento que es la creación.

Es de suma importancia hacer la diferencia entre *pensao* y ocurrencia debido a que uno y otro conducen a productos diferentes. A diferencia del *pensao*, la ocurrencia no está inserta en un contexto de exploración ni en una problemática. Es azarosa y surge de manera repentina. Su efecto, aunque con la fuerza pirotécnica para dar repentina lumbre a un fenómeno, se limita, por lo general, al fogonazo aislado que se consume sin lograr profundizar en ningún problema relevante que dé respuestas a los dilemas humanos. Las ocurrencias son joyas creativas en las que se concentran las más sofisticadas habilidades cognitivas. De ahí lo paradójico de su naturaleza, pues, aunque expresan agudeza y perspicacia, si no se aferran a contextos de indagación orientados y continuados, serán simples comentarios fugaces, sin trascendencia ni poder para transformar la realidad. La importancia de restar el ímpetu a la ocurrencia, de dilatarla para que se convierta en un aporte a búsquedas guiadas, también lo ha visto Ricardo Sanmartín a lo largo de su trabajo de campo con creadores. Sanmartín ha hecho explícita la importancia de dilatar

el acto creador “ralentizando el contexto de descubrimiento”²⁵. De la misma manera, después de hacer un elogio del ingenio -el máximo productor de ocurrencias- José Antonio Marina concluye que se debe “prolongar el *momento creador*”²⁶ para que los brotes imaginativos no se queden en meros chispazos, capaces de divertir, animar y señalar, pero no de moldear la experiencia humana.

Lo que este análisis nos muestra es que un *pensao* pretende ser una empresa creadora, y la ocurrencia un apunte creativo. Por eso un *pensao* está siempre ligado a la realidad cultural, a un contexto de exploración y a unas problemáticas humanas, mientras que la ocurrencia no es más que el resultado de la sofisticación de los procesos cognitivos que permiten hacer asociaciones rápidas y novedosas, refinar la percepción y agudizar la memoria ante cualquier estímulo y en cualquier situación. Aunque un creador necesita ser creativo, lo que establece una diferencia entre su labor y la del publicista o el humorista –los actores más ingeniosos y creativos en nuestra sociedad- es su posibilidad de establecer un campo de indagación propio, que responda a sus necesidades y a los problemas que detecta en su cultura mediante su intuición y su escala de valores.

²⁵ Sanmartín, R. “Antropología creativa”. En: Antropología: Horizontes teóricos. Editado por C. Lisón Tolosana. Editorial Comares, Granada, 1998. Pag. 188.

²⁶ Marina, J.A. Op. Cit. Pag. 237. Las cursivas son del original.

CAPÍTULO 3. ORDENAMIENTO DE LA EXPERIENCIA Y CREACIÓN

Así como el lenguaje da realmente forma a nuestra experiencia sensorial, agrupando nuestras impresiones en torno a las cosas que tienen nombres y ajustando las sensaciones a las cualidades que tienen nombres adjetivos, y así sucesivamente, las artes con que vivimos –nuestros libros de pintura y de narraciones, la música que escuchamos- moldean realmente nuestras experiencias emotivas. Cada generación tiene sus peculiares estilos de sentimiento. Una época se sonroja, tiembla, se desvanece. Otra fanfarronea. Otra, en fin, está sumida en una indiferencia universal a la manera de un dios. Estos estilos de emoción real no son insinceros. Son en gran parte inconscientes, determinados por muchas causas sociales, pero *moldeados* por artistas, por lo común artistas populares de la pantalla, la canción, la decoración de escaparates, las revistas gráficas, etc.

Sussane Langer

I. Caos y horror

El ser humano ha intentado descifrar la naturaleza de sus temores plasmándolos en obras de arte. A la angustia y al terror se les intenta dar un rostro para hacerlas controlables. Así, las emociones dejan de ser difusas y obtienen un referente externo al cual asociarse. Una de las imágenes, quizá la más común, a través de la cual se ha

plasmado el terror, es la del infierno. En ella se observa la debacle humana, los castigos que esperan a quienes durante su vida terrenal frecuentaron el camino del vicio. Sin embargo, lo que atemoriza en estas representaciones no son los cuerpos macerados ni las amenazadoras llamas. Lo que expresa el terror humano es la pérdida de control sobre el mundo, la subordinación total a fuerzas externas cuya lógica se desconoce, provocando que los confines de la realidad se desdibujen. Sin dominio sobre lo que acontece, todo se torna caótico e indescifrable. El infierno simboliza, precisamente, un lugar no alumbrado por el intelecto humano, un territorio no simbolizado, ajeno, extraño, en el que las víctimas se ven sujetas a una lógica que no comprenden.

La representación más importante e influyente de este lugar maléfico quizá sea la que imaginó y plasmó Dante en las páginas de la *Divina Comedia*, aún inmerso en la fantasmagoría medieval. En ella describe los diferentes castigos que esperan al intemperante que ha pecado durante su vida terrenal, y nos muestra “que el <<orden>> del Infierno está basado en el desorden, el engaño y la falsedad”¹. Las representaciones iconográficas de esta espiral maléfica también han sido muchas. Una de ellas, la que escenificó El Bosco en su tríptico *El Jardín de las Delicias*, concibe el desastre de la cultura y de la humanidad como la irrupción de fuerzas indomables que imponen la misma lógica del desorden y el caos. Los espeluznantes sucesos que dibuja entre la penumbra de parajes ignotos, reflejan lo que para El Bosco simbolizó la entropía y el <<orden desordenado>> al que se refería Dante. La liebre caza al cazador, los instrumentos tocan a los músicos y los pecados capitales se castigan invirtiendo la falta: al goloso se le impide comer, al perezoso se le fuerza a oír las Escrituras y al iracundo lo devoran rabiosas bestias. Podemos suponer la amenaza que sus contemporáneos

¹ Alighieri, D. *Divina Comedia*. El Mundo, Madrid, 1999. Pag. 75.

percibieron en este tríptico moralizante. En él vieron –y seguimos viendo hoy en día- la fuente de los más profundos terrores: el triunfo del caos que arrebató al hombre el control de las cosas.



Fig. 1. El Bosco, El Jardín de las Delicias. El Infierno, 1510

Tras la pérdida de orden y sentido acecha el miedo a la deshumanización, a que la realidad se torne amenazadora. En los infiernos que pinta El Bosco, los hombres y las mujeres son sólo amasijos de carne dispuestos a los caprichos de bestias y demonios.

Inermes, son mutilados, herrados, quemados y torturados. El Infierno como destino simboliza la pérdida de ese hábitat humano en el que se comprende lo que acontece y se puede incidir sobre los acontecimientos. Sin control sobre los sucesos, asoman la locura, el caos o la barbarie.

La manera en que el <<orden desordenado>> reflejado en la lógica infernal de Dante se convierte en una estrategia para propagar el terror, se ve con claridad en la historia de las prácticas violentas en Colombia. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta -la denominada Época de la Violencia que estalla con el asesinato, el 9 de abril de 1948, del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán- en la que los partidos políticos predominantes –el Liberal y el Conservador- se enfrentaron con sevicia por el control político y territorial del país, las prácticas del terror se sirvieron del <<orden desordenado>> para difundir el pánico. Cuando algún miembro de cualquiera de los dos bandos era asesinado, se imprimían sobre el cadáver rituales siniestros que implicaban la mutilación según modelos estandarizados. Se recuerdan con especial ignominia el <<corte de corbata>>, que suponía hacer un tajo en la garganta del fallecido por donde se extraía su lengua; el <<corte de florero>>, para el que se cortaban las extremidades y se las introducía en el tronco del mutilado; o el <<corte de mica>>, consistente en decapitar el cuerpo y reubicar la cabeza entre las manos de la propia víctima, a la altura del pubis. Si se observa con atención, todas estos rituales consisten en afectar el orden natural de los cuerpos. El victimario, presumiendo de su poder para desordenar la realidad e imponer una lógica diferente, redistribuye a su antojo las partes que componen el cuerpo del acribillado. Como afirma Luis Carlos Restrepo, Alto Comisionado para la Paz, “los cadáveres de los enemigos masacrados eran desmembrados, poniéndose abajo lo que

normalmente estaba arriba y afuera lo que estaba adentro”². Con esta reubicación, que reproduce el <<orden desordenado>>, se pretendía alardear del poder obtenido sobre el adversario. El verdugo podía alterar la naturaleza, el orden atribuido al mundo por Dios, invirtiéndolo al igual que el Diablo en el infierno. El testimonio de esta imagen del terror ha quedado consignado en obras de artistas importantes (en el último capítulo se volverá sobre este punto), como Alejandro Obregón. En su cuadro *Masacre 10 de abril*, pintado en 1948, se observa el <<orden desordenado>> aplicado sobre los cuerpos acribillados un día después del asesinato de Gaitán, replicando la dinámica infernal que aterrorizó a los contemporáneos de Dante y de El Bosco.



Fig. 2. Alejandro Obregón. Masacre 10 de Abril, 1948

² Restrepo, L. C. Más allá del terror. Abordaje cultural de la violencia en Colombia. Aguilar, Bogotá 2002. Pag. 70.

Los ejemplos traídos ayudan a comprender por qué la duda, según se argumentaba en el capítulo anterior, genera una irritación que debe aplacarse al instante. La duda advierte sobre la asechanza del caos. Dispara la alarma que anuncia la amenaza del sinsentido y de la pérdida de control sobre los acontecimientos. Este llamado de alerta impele a indagar y a sellar las grietas por las que asoma la incertidumbre. La preocupación por mantener intacto el cascarón de la realidad, radica en que de él depende que la vida continúe siendo humana. La amenaza del caos es, en último término, la amenaza a perder la vestidura humana que nos recubre, de vernos imposibilitados para dar sentido a la experiencia y quedar sujetos a las fuerzas del azar. Es este temor el que se combate indagando, investigando, modificando y creando la realidad.

II. Ordenamiento de la experiencia y humanización

Desde los tiempos de Bastian y su noción de <<unidad psíquica>>, cuando aún el evolucionismo estaba en auge, la pregunta por la forma en que el *homo sapiens* se transforma en ser humano no ha dejado de rondar las discusiones antropológicas. De manera implícita, este interrogante estimula el acercamiento a comunidades lejanas, espejo en el cual buscamos la imagen que nos permita entendernos a nosotros mismos. ¿Cómo llega el hombre a convertirse en un ser que valora, experimenta emociones, establece vínculos sociales, sostiene creencias y se sobrepone a las demandas biológicas con su imaginación? ¿Acaso viene al mundo con alguna suerte de “programa” interno que durante el crecimiento y la maduración lo convierte, poco a poco, en un ser humano? O, por el contrario, ¿será que nada en él, ni en su mente ni en sus genes, le está indicando cómo transformar sus pulsiones en una forma de vida humana?

Evolucionistas, difusionistas, estructuralistas y simbolistas, de una u otra manera, han dado vueltas en torno a esta pregunta. No debe extrañar que así haya sido, pues lo humano, la gran incógnita que estimula la imaginación antropológica, se presenta siempre a manera de enigma. Desde los años setenta, sin embargo, parece haber consenso sobre la idea de que la humanidad no es algo que brota espontáneamente en el *homo sapiens*, sino aquello en lo que se convierte al entrar en contacto con sistemas simbólicos. Se puede delimitar el mapa del genoma humano o identificar todas las funciones cerebrales y, aún así, avanzar poco en la comprensión de aquello que transforma al *homo sapiens* en un ser que desea, valora y cree. Esto se debe a que ni los genes ni las neuronas, la dotación fisiológica que nos vincula a la naturaleza, contienen esa información. La humanidad es algo que acontece a mujeres y hombres, un suceder paulatino y contingente, que está lejos de ser el desarrollo lógico de una dotación genética o neuronal.

Hay antecedentes que demuestran que lo humano no es un componente intrínseco que madura con el crecimiento físico. Las incidencias de niños que fueron criados en los bosques, al margen de toda cultura, son uno de ellos. El caso de Victor de Aveyron, encontrado en el sur de Francia en 1799 siendo un preadolescente, demostró que no basta con tener el genotipo humano para que la vida mental de una persona se diferencie cualitativamente de la animal. Este niño no desarrolló por su cuenta un lenguaje, ni siquiera uno de su propia invención; tampoco alguna de las otras actividades que suponemos propiedad de los humanos, como las creencias, los ritos, las artes, la cocina o el vestido. Lo más revelador del caso de Victor es que, al no aprender un lenguaje ni comprender su función -pasados unos años las cuerdas vocales sin entrenamiento niegan la facultad del habla-, le fue imposible asimilar la experiencia con el mundo en términos

simbólicos. Los procesos mentales como la representación, la referencia y la imaginación, que requieren del procesamiento de símbolos, le fueron ajenos. Sin posibilidad de fijar la variabilidad del mundo ni de evocar, comparar y planear, Victor quedó subyugado, como cualquier animal, a las vicisitudes inmediatas del ambiente. Por ensayo y error aprendió a reaccionar ante los estímulos para adaptarse al medio y sobrevivir, pero nunca logró pensar sobre lo que hacía ni proyectar sus actos futuros para postergar la reacción y sobreponerse a las condiciones inmediatas del entorno. En el informe que su tutor, el devoto Jean Itard, realizó sobre los progresos en la educación de Victor, se observa cómo la posibilidad de simbolizar el mundo le fue negada después de pasado cierto tiempo sin estimulación por parte de otro ser humano. A pesar de vencer la mudez absoluta en la que fue encontrado y de llegar a balbucear ruidos -que el optimismo hacía sonar como palabras-, en ningún momento se le revelaron los poderes ocultos del lenguaje. Profería palabras en señal de júbilo, reaccionando a los estímulos que alcanzaba a percibir, pero estos actos tenían el mismo significado que los saltos febriles de una mascota cuando presiente que su amo lo va a sacar al parque. Itard describía así los logros que, en un primer momento, vislumbró como el alumbrar del espíritu humano:

La palabra emitida no era, a juzgar por el momento de su aparición, más que una vana exclamación de júbilo, en vez de ser la señal de la necesidad. Si hubiese salido de su boca antes de la concesión del objeto deseado habríamos llegado a puerto: Victor habría captado el verdadero empleo de la palabra, se habría establecido entre nosotros un comienzo de comunicación y se habrían ido sucediendo los más rápidos progresos; pero en vez de esto no había conseguido sino una expresión, tan insignificante para él como inútil para ambos, del placer experimentado.³

³ Itard, J. Memoria e informe sobre Victor de l'Aveyron. (1801) Alianza Editorial, Madrid, 1982. Pag. 37.

Abandonados en el mundo a nuestra suerte son pocas las oportunidades que tenemos de sobrevivir. Si por un azar casi milagroso despertamos el instinto materno de un animal salvaje, cabe la posibilidad de que salvemos la vida. Su cuidado y protección pueden perpetuar nuestra subsistencia. Sin embargo, el potencial que aguarda bajo la fisonomía humana, susceptible de ser vestido con innumerables ropajes culturales, puede nunca emerger. Esa habilidad, propiedad exclusiva de hombres y mujeres, que permite concebir las cosas en lugar de reaccionar a ellas, no llega nunca a desarrollarse. La diferencia entre concebir el mundo y reaccionar a él consiste en que, concibiéndolo, podemos hacernos una idea de cuanto en él ocurre; en otras palabras, podemos representarlo. De esta manera los fenómenos empiezan a tener una explicación y las cosas un orden. La experiencia con el mundo deja de estar sujeta a los caprichos instintivos o al aleatorio ritmo de la naturaleza, y pasa a insertarse en redes de significado establecidas. Es, en definitiva, el momento en que la mente humana empieza a apropiarse de la realidad y a levantar los cimientos del mundo que será su morada.

Parece haber una relación muy cercana entre el proceso de humanización y la posibilidad de cargar de sentido a la realidad. Cuando el exterior empieza a ser simbolizado, el comportamiento deja de ser una cadena de respuestas adaptativas y comienza a tener dirección e intención. La faz del mundo cobra un semblante definido y estable que puede ser asimilado. De esa manera se neutraliza la arbitrariedad de los estímulos, logrando control sobre la experiencia. Para conseguir esto, desde luego, es necesario contar con una estructura cerebral privilegiada y un código genético humano. No obstante, aunque lo que entendemos por vida humana depende de ello, la posibilidad de cargar con sentidos al mundo no recae exclusivamente en factores fisiológicos o biológicos.

La sorprendente historia de Helen Keller, ciega y sorda a causa de una enfermedad que la condenó a la oscuridad y al silencio antes de cumplir los dos años de edad, ayuda a entender cómo el símbolo abre las puertas para la comprensión y el control del mundo exterior. Durante sus primeros siete años, Helen vivió en un mundo de signos que sólo le permitían hacer asociaciones, esperar eventos y reconocer personas y sitios. Todo su conocimiento era adaptativo, pues dependía de estímulos externos para activar estas rudimentarias funciones mentales. Por ejemplo, cuando la señorita Sullivan, su profesora, le daba un sombrero, la asaltaba una amable sensación de saber que saldría al aire libre. Una “sensación sin palabras” que la hacía saltar y brincar con placer.⁴ Sin embargo, le era imposible evocar el recuerdo de alguna tarde bajo el sol ni imaginar qué podría ocurrir durante el transcurso de un paseo por el jardín. Reaccionaba ante signos que había aprendido a identificar, pero los malabares mentales que constituyen el pensamiento se le negaban en conjunto.

La vida de esta mujer tuvo un giro repentino cuando entendió la función denotativa de las palabras. Ocurrió un día, dando su paseo habitual, cuando atraídas por la fragancia de las flores se dirigieron hacia un pozo. Aprovechando que alguien sacaba agua, la señorita Sullivan tomó la mano de Helen y la puso bajo el chorro. La revelación se dio en el momento en que Helen logró asociar la sensación causada por el contacto de este “algo” refrescante y la palabra <<agua>>, que la profesora escribía, como solía hacer cuando intentaba enseñarle un término, en la palma de su mano contraria. De un momento a otro, entendió que las cosas tenían nombre y que al nombrarlas eran ellas las que empezaban a estar bajo su control. Dejó de reaccionar ante los objetos y despejó el

⁴ Keller, H. The story of my life. Hodder and Stoughton, Londres, 1958.

camino para el pensamiento. Al mismo tiempo, la función secreta del lenguaje le fue desvelada. Ahora podía recordar, concebir o referirse al agua en su ausencia, y se liberaba de las urgencias biológicas que la hacían reaccionar solicitándola. El mundo ganaba una apariencia estable que podía ser evocada, concebida o imaginada con la nueva facultad que le daba el pensamiento.

La enseñanza que revela el caso de Helen Keller es que el pensamiento simbólico otorga a la especie humana la posibilidad de controlar el mundo externo. Al designarlo, además de proporcionar nombres y contorno estable a las cosas, también lo ordena para comprenderlo. Por eso es lícito afirmar que el lenguaje, más que un medio de comunicación, es un instrumento para analizar la realidad. Los conceptos establecen divisiones, relaciones y conjunciones que moldean el mundo de una manera determinada. De ahí que el rostro de la realidad tenga facciones humanas y que sus huellas queden plasmadas en la manera como clasifica el mundo. La famosa frase de Wittgenstein, “imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida”⁵, cobra ahora sentido. Dependiendo de cómo se clasifique, conceptualice, divida y jerarquice la realidad, la relación entre el ser humano y el mundo tendrá sus características particulares. La representación lingüística del mundo no sólo determina cómo es la realidad, sino cómo ha de vivir en ella una comunidad que la ha cargado con símbolos y significados.

No sólo Wittgenstein advirtió sobre la función troqueladora del lenguaje. Antes de él, Cassirer había entendido que el lenguaje, en lugar de señalar o identificar las cosas

⁵ Wittgenstein, L. Investigaciones filosóficas. (1953) Editorial Crítica, Barcelona, 1988. Pag. 31.

existentes, establece las distinciones que contribuyen a la organización, por medio del entendimiento, del caos de impresiones que provienen del exterior:

La tarea del lenguaje no es la de *repetir* meramente determinaciones y distinciones ya presentes en el entendimiento, sino la de establecerlos y hacerlos inteligibles como tales. Así pues, por doquier se halla la libertad de la actividad espiritual a través de la cual empieza a aclararse el caos de las impresiones sensibles, empezando a adoptar para nosotros una forma fija.⁶

Ahora se entiende mejor la situación de Helen Keller y de Victor de Aveyron, para quienes, en ausencia de recursos simbólicos que fijaran el contorno de la realidad, el mundo se mostraba como una entidad ingobernable y cambiante, similar al infierno de El Bosco.

Una vez se entendió la importancia de los sistemas simbólicos -especialmente la del lenguaje- en la estructuración del mundo y de las formas de vida, hubo un gran número de investigaciones antropológicas destinadas a comprender cómo las diferentes culturas clasificaban el mundo, y cómo las diferencias en dichas clasificaciones configuraban mundos y seres humanos diferentes. Estas “exigencias intelectuales”⁷, como definió Lévi-Strauss a la necesidad de ordenar el mundo para poder habitarlo, además de presentarse por igual en todas las culturas, determinan el estilo que adopta una forma de vida y la manera en que el *homo sapiens* se convierte en humano.

III. Simbolización y realidad: el hábitat humano

⁶ Cassirer, E. Filosofía de las formas simbólicas. Vol I. (1923) Fondo de Cultura Económica, México, 1998. Pag. 52. La cursiva es del original.

⁷ Lévi-Strauss, C. El pensamiento salvaje. (1962) Fondo de cultura económica, México, 1972. Pag. 24.

Después de examinar estos dos casos parece claro que, en ausencia de sistemas simbólicos, es imposible pensar y ordenar la realidad, y que dicha ordenación y significación de las cosas son consubstanciales a lo que entendemos por vida humana. Es este ordenamiento el que nos ha permitido distanciarnos de las otras especies biológicas y transformar la realidad y a nosotros mismos de acuerdo a las necesidades, deseos y aspiraciones que asaltan nuestro espíritu. A estas alturas, todo esto parece bastante claro, sin embargo, aún queda por responder el interrogante señalado en el apartado anterior. Si lo humano sólo se encuentra parcialmente en las neuronas y en los genes, si la fisiología es tan sólo un soporte, ¿de dónde provienen entonces los símbolos y los significados con los que la experiencia deja de ser un simple capricho del azar, o un estímulo ante el que sólo cabe responder, para convertirse en un fenómeno susceptible de ser interpretado?

Clifford Geertz -como ya se había advertido en el capítulo anterior- ha dado pistas valiosas para comprender cómo la posibilidad de cargar de significado al mundo y adquirir ese tipo de control de la vida estrictamente humano, depende de los sistemas simbólicos que operan y regulan una cultura. La importancia de la cultura en el proceso mediante el que nos convertimos en humanos, aflora de forma rotunda. Helen Keller –antes de encontrar la clave de acceso al lenguaje- y Victor de Aveyron, habitaron un mundo reducido e ingobernable debido a que no fueron introducidos en tramas de sentido estables y coherentes. Estuvieron al margen del legado de la historia y del arsenal de estrategias decantadas para asimilar y comprender la realidad. Carecieron, por tanto, de conjuntos de significados con los cuales interpretar los fenómenos y darles una explicación humana –sin importar si era de tipo mítico, religioso, científico o artístico-.

La cultura organiza la realidad, proporciona sentidos, escalas de valores y repertorios emotivos para darle un semblante y una tonalidad a los acontecimientos. La experiencia es un continuo que sólo puede ser digerida fraccionándola mediante clasificaciones, vistiéndola con significados e imponiéndole cargas valorativas. Sin sistemas de símbolos que permitan esta labor de diferenciación y ordenación, el mundo permanece inescrutable. El caos de impresiones sensibles inundarían los sentidos, obstaculizando cualquier intento por orientarse. Por eso, siendo que la naturaleza no tiene ningún tipo de orden intrínseco, los esfuerzos por dar coherencia, unidad y sentido, ya sea mediante el lenguaje, la ciencia, la religión, el rito o el arte, implican un acto de creación. Todo esfuerzo humano por organizar y dar sentido es un intento por crear y legitimar una manera de entender y asimilar lo que ocurre.

Es en ese sentido que Cassirer ha afirmado que

todos los sistemas de clasificación son artificiales. La naturaleza, en cuanto tal, no contiene más que fenómenos individuales y diversificados. Al subsumirlos bajo conceptos genéricos y leyes generales no describimos hechos de la naturaleza. Todo sistema es una obra de arte, un resultado de una actividad creadora consciente.⁸

Cassirer está afirmando que la realidad no es una entidad estable y ordenada. Por el contrario, en ella todo fluye y cambia a cada parpadeo. De ahí que para pensar y ordenar el flujo de impresiones necesitemos del símbolo, cuya virtud es permitir que en un referente concreto y reconocible se condensen las muchas formas y los muchos matices

⁸ Cassirer, E. Antropología filosófica. (1944) Fondo de Cultura Económica, México, 1997. Pag. 308.

que pueden obtener las cosas. El símbolo se convierte en la pieza clave del proceso mediante el cual representamos la realidad.

Este artefacto que los humanos antepone a la realidad para comprenderlo, conforma las coordenadas de los mundos. En lugar de afirmar que vivimos en la realidad, es más exacto decir que habitamos sus versiones, los mundos que hemos sido capaces de crear. La sentencia de Bateson se aplica aquí con precisión: “el mapa no es el territorio”⁹; el mapa es nuestro hábitat, el mundo construido, y el territorio una entidad magmática, variable, voluble, que puede ser organizada de múltiples maneras. Las diversas culturas y su afluencia de ritos, creencias, religiones, valores, mitos y costumbres, son prueba de que cada cultura es una metáfora de la condición humana que ha especificado un modo particular de reafirmarse sobre la realidad. La vida, para que sea enteramente humana, necesita uno de estos hábitats, uno de estos mapas demarcados sobre el vasto e informe territorio.

IV. Las artes y la experiencia humana

La literatura y el arte son unos de los medios con los que el ser humano imprime orden a sus percepciones de la realidad, contextura a sus sentimientos y emociones, jerarquías a sus escalas valorativas y rostro a sus deseos y temores. No hay una respuesta específica para los problemas radicales de la existencia. Esto es algo en lo que insiste Lisón Tolosana, advirtiéndolo, también, que todo esfuerzo por hacerles frente implica un acto imaginativo y creador. Además de estar sometidos al tiempo, al espacio y a la causalidad como cualquier otro elemento de los que se compone el mundo natural,

⁹ Bateson, G. Espíritu y naturaleza. (1979) Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997. Pag. 40.

podemos –como señala la corriente de pensamiento inaugurada por Brentano- dar dirección y propósito a los actos mentales. Podemos pensar e imaginar acerca de lo que nos afecta y sobre lo que, como especie, debemos enfrentar. Estas actividades permiten a hombres y mujeres intervenir y afectar su medio ambiente, poniendo las resistencias de la naturaleza a su favor.

La imaginación, la creación, el juego y el ritual son fundamentales a la vida humana, debido a que la satisfacción de las necesidades y la solución a los problemas de la existencia tienen que ser inventados. Los impulsos instintivos, los requerimientos del cuerpo, las sensaciones placenteras y desagradables deben descifrarse experimentando, imaginando, ensayando. Los llamados del organismo son un coro polifónico. No hay una voz predominante ni un conductor de orquesta que imponga a la especie humana estrategias para llegar a términos con la naturaleza y consigo mismos. Es mediante la acción intencional y la intervención consciente sobre la realidad como se privilegia, de las muchas respuestas posibles, algunas cuantas que dan un curso a los acontecimientos.

Todo lo que rodea la adjudicación de patrones de conducta y respuesta a las exigencias del ambiente y a las urgencias biológicas, adquiere la forma del juego y del ritual. Huizinga lo vio con nitidez: el germen de la cultura es el juego debido a que “crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada”¹⁰. Mediante el juego y el ritual se ordena la polifonía, adjudicando una partitura concreta que ajuste y refine una manera de ser en el mundo. Las formas artísticas son los canales por excelencia mediante los cuales el ser humano busca la manera de representar y expresar las necesidades que percibe en un momento

¹⁰ Huizinga, J. Homo ludens. (1938) Alianza, Madrid 1972. Pag. 23.

dato. La incipiente humanidad abandona su estado embrionario cuando las manifestaciones artísticas, los rituales y los significados le proporcionan un semblante definido. La incoada naturaleza de lo humano deja mucho campo a la imaginación para que intervenga en las respuestas que dan cierre y forma a un modo de vida. Los artistas buscan dar este tipo de soluciones con sus obras, mediando la relación entre el ser humano y la realidad.

Los artistas con los que sostuve conversaciones durante mi trabajo de campo, consideran que su labor y función dentro de la sociedad es, precisamente, ésta. El artista sigue siendo quien desvela los problemas existenciales generados por las contingencias históricas, los cambios sociales y la tensión de fuerzas políticas e ideológicas, y quienes ponen nombre a una realidad cambiante para que siga siendo comprensible:

[El artista consigue] *nombrar una realidad, poner un nombre a un hecho y ese nombre pues es una novedad, ese nombre es poético, es una revelación, una realidad que no tenía un papel en el mundo claramente y ya la entiendes.*

Me gusta lo que dice Beuys del arte, que en realidad lo está tomando de Kant y de la cultura alemana: que la función del arte es ampliar la conciencia, la voluntad y la percepción. Y en ese sentido, yo creo que por eso me quise dedicar a esto, y por eso me dedico, y por eso me enriquece: porque es sorprendente siempre el resultado, y siempre te saca de lugar y te obliga a vivir las cosas de otras maneras.

[El arte permite] *ver que algo de verdad genera sentido, o hace un quiebre, o muestra algo que no sabíamos [...]* Pienso que el arte sí es pensamiento, es decir, altera de alguna manera lo que usted creía que era el mundo.

Yo creo que el arte es eso: el arte tiene que despertar ese plano que tu no alcanzas a ver, como ese: <<jhey, yo nunca había visto esto; nunca! ¿Cómo se le ocurrió a este tipo?>>.

El problema del arte no es oficio. El sistema del arte es un problema de pensamiento totalmente estructurado, y puede que uno haga analogías con otras estructuras de pensamiento de otras ciencias o de otras disciplinas, que curiosamente son las ciencias humanas, porque la pregunta es la misma: ¿Qué es lo humano?

Todos estos testimonios prueban que para los artistas ni la realidad ni lo humano está planamente inventado. Tanto la realidad como lo humano se negocian permanentemente. En las sociedades occidentales siempre hay conflicto, tensión, fuerzas, poderes encontrados que se disputan la definición y el nombre de los acontecimientos. Hay valores que colisionan en su intento por moldear actitudes, comportamientos y formas de pensar, y son los artistas unos de los actores sociales que participan activamente en la ordenación del mundo, fijando significados y moldeando la percepción. Impulsando y promulgando corrientes estéticas, gustos y actitudes, se constituyen en una fuerza cultural que lucha por legitimar determinados valores. Forzando las fronteras de lo estéticamente valioso, las obras de arte participan en las transformaciones sociales. ¿Cómo se dan estos fenómenos en un contexto específico

como Bogotá, y cómo intervienen en ellos los artistas que viven y trabajan en dicha ciudad?

V. Reordenación de lo <<culto>> y lo <<popular>>

El espacio de investigación de la mayoría de los artistas entrevistados es la ciudad de Bogotá. Sus desplazamientos por las calles y avenidas los aprovechan para hacer una búsqueda activa de elementos, en su mayoría iconográficos, que hacen parte de la cultura urbana y que, por extrañas o particulares, les resultan interesantes. Son imágenes –aunque también objetos y conductas- que han observado siempre pero que sólo ahora, afinando la mirada, les parecen intrigantes. Estos elementos nacen del tejido urbano de Bogotá en el que, como suele ocurrir en las grandes ciudades latinoamericanas, se mezclan y combinan tradiciones rurales, indígenas y occidentales. El término con el que se conocen estas expresiones es <<cultura popular>>, y se aplica a los objetos e imágenes concebidos con una estética muy definida, que resulta de la mezcla de aspectos de Occidente y de la imaginería tradicional.¹¹ Quizá sería más exacto decir que la cultura popular expresa la manera en que los sectores de la población, que no están del todo integrados a occidente, asimilan e incorporan a su forma de vida las imágenes, modas y actitudes que llegan a través de los medios de comunicación, la publicidad y la industria del entretenimiento. Como resultado de esta asimilación aparecen, por

¹¹ El concepto de <<arte popular>> tiene una larga historia en Colombia. Como señala el historiador de arte, Francisco Gil Tovar, “durante el siglo XVIII existía en la Nueva Granada –como en todo el imperio de los Borbones- una línea de arte oficial y otra de resistencia a la oficial. Esta última era sobre todo la popular piadosa, cobijada por la iglesia y albergada en templos, casas y conventos de ámbito provincial, al margen de esas aspiraciones a Europa y a la Academia que representan los nombres de artistas reconocidos.” Gil Tovar, F. Colombia en las artes. Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Bogotá, 1997. Pag. 251. Estas manifestaciones artísticas, alejadas de las pretensiones academicistas cultivadas en Europa –e incluso en Cuzco y Quito, centros de mayor relevancia durante la Colonia-, fueron acogidas con beneplácito debido a la efectividad que demostraron para comunicar la visión del mundo que los conquistadores españoles quisieron implantar en la Nueva Granada. Desde entonces, las manifestaciones populares han logrado un alto carácter expresivo y una gigantesca difusión a través de estampas, carteles, calendarios y demás objetos religiosos, que sirven, a la vez, como artículos de devoción y como elementos decorativos.

ejemplo, imágenes religiosas locales acompañadas de símbolos occidentales (como se observa en la figura número 3¹²); diseños que abstraen las formas de los logotipos de marcas norteamericanas y europeas para crear decorados nuevos; y ornamentos y mobiliarios que juntan rasgos estéticos de diferentes épocas y tradiciones.



Fig. 3. Billeto Divino Niño

¹² Esta imagen fue recolectada en una de las tiendas de iconografía religiosas del barrio Veinte de Julio, famoso por su iglesia que rinde culto al Divino Niño. El Divino Niño es uno de los iconos religiosos más reverenciados de Colombia, y el ejemplo por excelencia de imaginería popular. Debido a sus ojos azules brillantes y sus bucles de oro, el Divino Niño recuerda a los amorcillos de los cuadros clásicos. También se dice que parece un <<gringuito>>, pues su fenotipo corresponde a la idea que se tiene del norteamericano (hay una tendencia a asociar el pelo rubio con lo <<gringo>>). Esta imagen reúne al icono religioso y la imagen del dólar en billetes-amuleto que prometen dar protección o éxito en los negocios.

Estos artistas populares distribuyen sus imágenes alrededor de la ciudad en muebles y enseres, indumentaria, avisos comerciales, vitrinas, artículos de decoración y, especialmente, a través de los buses y busetas del servicio público, que se han convertido en museos rodantes, ricos en material decorativo, iconografía religiosa, indígena y mediática, y en objetos y ornamentos que llegan a transformar la cabina del conductor en monumentos o altares. Aunque no tienen reconocimiento como artistas, los decoradores populares difunden sus imágenes con mucha mayor eficacia que los artistas “cultos”, formados en universidades e interesados en conquistar las galerías y museos, no el espacio urbano. A la estética popular, sin embargo, nunca se le ha adjudicado ningún valor plástico. Por el contrario, ha sido una marca divisoria que distancia a los sectores populares y a los sectores occidentales.

Esta división está cargada de valores. Mientras lo que hacen los artistas formados en la academia, empapados de la historia del arte, de las vanguardias y del origen de las corrientes plásticas, se denomina <<arte culto>> y se celebran en él cualidades estéticas y valor cultural, las imágenes que invaden el espacio público son relegadas a la categoría de <<arte popular>> y suelen ser catalogadas como ejemplos de mal gusto. Esta diferencia estética se carga de juicios de valor que abren un abismo entre los sectores de la sociedad. Los artistas entrevistados son sensibles a la incomunicación que hay entre las clases sociales bogotanas, y por eso han manifestado interés especial por las expresiones populares. Sus trabajos artísticos anulan las connotaciones negativas que revisten a lo popular, poniéndolo en diálogo con las corrientes del arte contemporáneo.

a. Bauhaus Tropical

Dos informantes se han especializado en el estudio del universo iconográfico que adorna las busetas. Las busetas son un medio de transporte, por excelencia latinoamericano, que no tiene un equivalente preciso en Europa. La buseta es un bus pequeño, pensado para transportar entre 20 y 25 pasajeros, cuyo propietario suele ser el mismo chofer y no una compañía estatal o privada. El hecho de que cada buseta tenga un dueño diferente da campo a que, dentro de unos parámetros semejantes, cada cual las decore a su gusto. Esto los convierten en museos rodantes que exhiben muestras de iconografía popular, como imágenes de santos y vírgenes, de personajes de tiras cómicas, de equipos de fútbol, de fauna y flora tropical y andina, etc. Estos medio de transporte también son escenarios improvisados por donde desfilan vendedores ambulantes, músicos de todos los géneros y exdrogadictos que hablan del poder de la fe; además de curanderos, culebreros, teatreros, poetas, exconvictos y personas aquejadas por todos lo males conocidos, que piden limosna para costear tratamientos y medicinas milagrosas. Son universos ambulantes en los que pasajeros de todos los niveles y estratos culturales y económicos entran en contacto con el tejido de las fantasías populares.

De la magmática oferta iconográfica que ofrecen las busetas, los artistas se han apropiado de dos imágenes para realizar sus obras: los diseños que cubren la carrocería y las imágenes de pipas usadas como elementos decorativos en las ventanas. No es extraño que hayan privilegiado estos dos elementos, dado que, gracias a Magritte y su cuadro *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa), la pipa se ha convertido en un icono cargado de referencias al surrealismo y, por tanto, a la historia del arte occidental. Para los artistas, cuyos esquemas mentales han sido forjados por occidente y sus corrientes plásticas, encontrar que la pipa es un elemento decorativo que aparece con

reiteración inusitada –y enigmática- en la mayoría de las busetas, resulta llamativo. La primera vez que, subiéndose a una de ellas, repararon en la presencia de las pipas, uno de ellos exclamó: *¡Esto sí es una pipa!*, con lo que deja ver los referentes, es decir, la tradición plástica de Occidente y sus vanguardias artísticas (el surrealismo), desde los que observa el mundo.

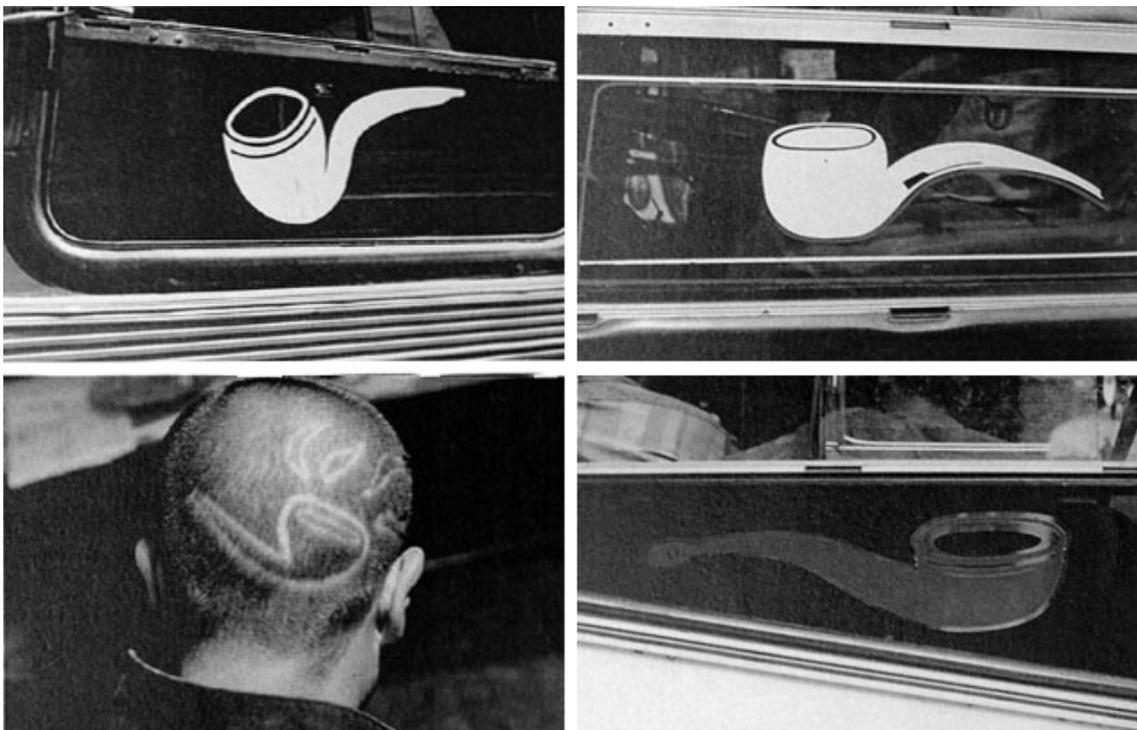


Fig. 4. Imágenes recolectadas para el proyecto Todopipas

El otro elemento, los diseños de las carrocerías, les resulta llamativo porque lo asocian con imágenes, también occidentales, que reconocen fácilmente: los logotipos de las marcas extranjeras de artículos deportivos más importantes más importantes. Les llama la atención la habilidad con que los decoradores han descompuesto estas imágenes para producir sus propios diseños:

Estos artistas populares son, desde mi punto de vista, muy ingeniosos, muy pilos¹³. O sea, ellos tienen una sabiduría impresionante. Este decorado que está aquí es muy pilo: es coger [los logotipos de] Nike y Adidas y transformarlos. O sea, hacer una variación, hacer algo nuevo a partir de eso.

En la figura 5 se observan los iconos de *Adidas* y *Nike* fusionados y modificados para producir estos diseños que adornan las carrocerías.

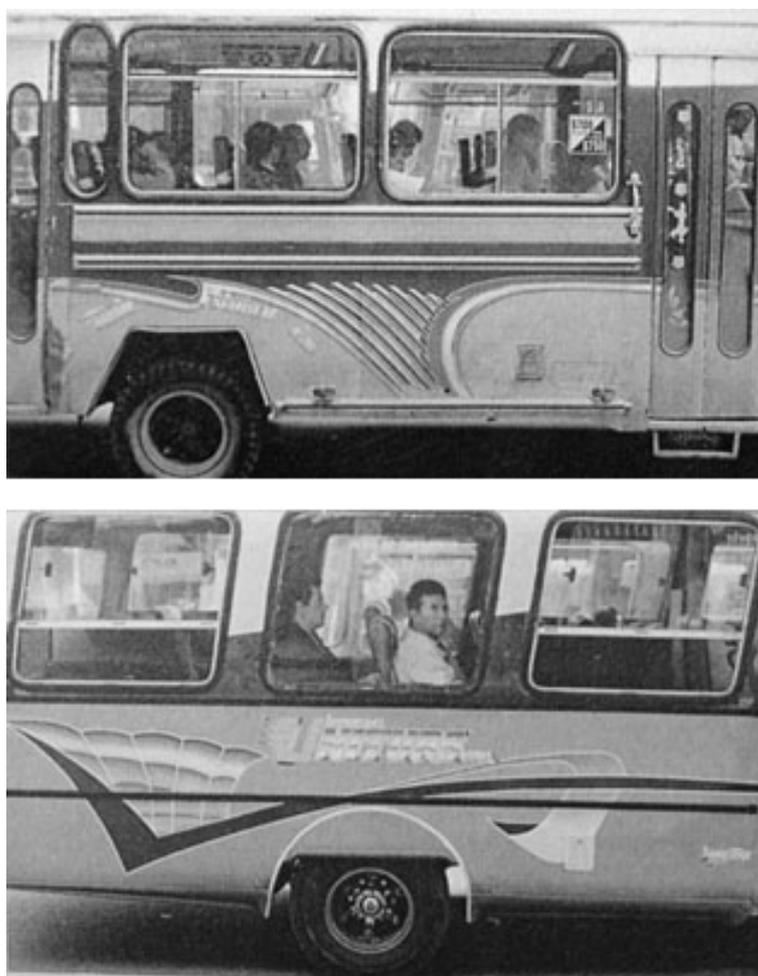


Fig. 5. Imágenes recolectadas para el proyecto Todopipas

¹³ Una persona pila es quien, además de demostrar interés, compromiso y entusiasmo por lo que hace, es inteligente y capaz.

Este testimonio es significativo porque revela la actitud con que los artistas están percibiendo y valorando motivos populares, que usualmente pasan desapercibidos debido a que de antemano se presumen vulgares e insulsos. Estos artistas critican esta postura “oficial”, atribuyéndole valor estético a la iconografía popular y reconociendo el virtuosismo que despliegan los decoradores urbanos en sus motivos. En lugar de mantener la distancia que separa lo culto de lo popular y lo occidental de lo local, los artistas están intentando comprender, libres de los prejuicios usuales –o mejor, en contraposición a ellos-, la manera en que los decoradores conciben sus imágenes. Quieren participar en el circuito al que por formación pertenecen, el del arte occidental, pero también en el popular, que hasta ahora ha sido ignorado por los círculos académicos y culturales:

Somos decoradores que de alguna manera estamos tomando prestado lo que proviene de lo popular, es decir, de la imaginería popular (que a su vez esa imaginería popular retoma lo culto, y otra vez lo culto toma lo popular; es como un círculo). Pero sí nos interesa ir más allá, es decir, nos interesa un tipo de imagen que no sea elitista. Jugamos en una zona que es la del arte, ese circuito donde tenemos un público especializado y que va a ver esto que estamos haciendo, pero también nos interesa insertarnos en otro circuito, en el popular, y seguir siendo, o pertenecer a ese grupo de artistas anónimos que ponen a circular sus imágenes por Bogotá y que nadie los conoce.

Este tipo de interés por la iconografía local no es del todo novedoso. Desde finales de los años veinte, inspirados por el escritor peruano José Carlos Mariátegui, muchos artistas en Colombia han dirigido su mirada hacia lo autóctono, <<hacia la tierra>>, para consolidar un arte nacional. El fenómeno que en el Perú se conoció como indigenismo –y que, como se verá en el capítulo siguiente, es un movimiento de corte nacionalista que pretende reivindicar las raíces indígenas de la identidad peruana, al que Vargas Llosa se opone con vehemencia- en Colombia inspiró el bachueísmo, un movimiento de artistas que, en casos como el de su mayor exponente, Rómulo Rozo, desde el corazón de Occidente –París- empiezan a crear obras basadas en las imágenes de dioses indígenas como Bachué.¹⁴

Un caso similar, aunque, si se lo observa con atención, opuesto, es el fenómeno más reciente del *kitsch*. Los artistas que han realizado arte *kitsch* en América Latina, también recogen elementos de la cultura popular pero con un propósito muy distinto. No intentan, como los movimientos indigenistas o nacionalistas, reivindicar las culturas locales o las tradiciones autóctonas, sino insertar lo popular, los objetos <<de mal gusto>>, dentro de la tradición occidental. Estas estrategias, aunque dan a conocer otras sensibilidades y otra iconografía, parten del supuesto implícito de que el popular es un arte inferior, que solamente bajo la gracia del artista culto que lo introduce en la tradición occidental adquiere interés estético.

Los informantes se encuentran en un punto medio entre los <<bachués>> y los artistas *kitsch*, debido a que, sin pretender reivindicar la cultura local sobre la occidental, reconocen que el arte popular es valioso en sí mismo, sin necesidad de que el artista

¹⁴ Medina, A. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Colcultura, Bogotá, 1995.

occidental descubra sus cualidades. El rechazo de los informantes al *kitsch* muestra el interés por poner en diálogo a los dos sectores de la población:

No nos interesa lo popular kitsch o lo que está bordeando el mal gusto. El arte kitsch que está hecho en Latinoamérica consiste en llevar [a la galería] lo que la élite considera de mal gusto, y, llevado a la élite, convertirlo en algo de buen gusto. No, nosotros cogemos lo que ¡es de buen gusto!. [...] A lo que quiero llegar es que nosotros no estamos reconociendo, o no queremos que la gente reconozca eso como algo de buen gusto [una vez lo vean en una galería], sino que nosotros estamos reconociendo que eso, efectivamente, es de muy buen gusto. Nosotros no queremos subirle el estatus. No. Es que eso [la iconografía popular] ya, de por sí, tiene muy buen gusto, y además tiene una complejidad impresionante.

Las obras de estos artistas consisten en prendas de vestir y objetos de decoración que realizan a partir de los diseños e imágenes extraídas de las busetas. Al igual que los decoradores anónimos, los informantes están haciendo que sus imágenes circulen por la ciudad en la vestimenta de las personas (también en la cabeza, como se observa en las imágenes). Los informantes asocian esta estrategia, nuevamente, con las usadas por corrientes artísticas que influyeron de manera decisiva en el arte occidental:

Hemos establecido relación con el diseño, o sea, con el arte que va a las masas. El arte que tiene una conciencia social y que es para todos. A eso llegaron La Bauhaus y la Dij Still. Ellos decían: <<tenemos que hacer un arte para el pueblo, para el proletariado, para que ellos tengan la posibilidad de vivir rodeados de cosas bellas, agradables, de arte; que el arte no sea una cosa exclusiva, para una élite, sino que el arte sea para

todos>>. [...] Lo que nosotros hacemos es una Bauhaus Tropical, busetera, de lo que usted ve, de lo popular en Bogotá.



Fig. 6. Producto Todopipas

b. Elegance de Paris

Estos dos artistas no son los únicos que hacen este tipo de reordenamientos con las categorías de lo popular y lo culto. De la misma forma, otro informante crea obras en las que los dos elementos entablan un diálogo semejante. Sus obras también surgen a partir de la exploración del medio urbano y de la iconografía popular, y expresan un claro

interés por rescatar todas las manifestaciones estéticas usualmente consideradas de mal gusto desde la perspectiva occidental:

Es lo que veo todos los días, lo que recorro todos los días. Yo por qué tengo que decir no y obligarme a pensar dentro de la academia. ¡No! Eso es belleza.

Este artista también ha realizado trabajos a partir de la estética de las busetas y de los moteles. Los moteles -establecimientos destinadas al encuentro sexual- y las busetas comparten características comunes. Ambos son lugares recargados, en los que se congregan gran cantidad de elementos decorativos usualmente asociados con el mal gusto o, como la denomina el artista, con *una estética de lo lobo*¹⁵. Sus trabajos, que surgen de estas búsquedas iconográficas, pretenden reivindicar el valor de las expresiones artísticas que permanecen al margen de Occidente. Su actitud es mucho más decidida que la de los otros dos informantes:

Si no somos occidentales, por qué se le hace el feo, el quite, a todo lo que es la cultura, mal llamada, popular. Son esos títulos de nobleza cultural que aquí funcionan, como el esnobismo de esta cuestión de Atlantis.

El propósito de este artista es reordenar las escalas valorativas con las que se observa lo que se produce dentro del país y lo que proviene del exterior. Atlantis es un centro comercial construido hace pocos años en una de las zonas más costosas de Bogotá, que es una copia exacta de un establecimiento homólogo localizado en Miami. El artista trae a cuento este centro comercial debido a que, para un amplio sector de la población,

¹⁵ <<Lobo>> significa hortera, aquello que intenta ser distinguido sin lograrlo; lo que cae en lo ordinario y cursi intentando ser sofisticado.

mientras la estética de Miami representa el paradigma del buen gusto, del progreso, de la elegancia y de la sofisticación, las imágenes populares encarnan chabacanería, vulgaridad y atraso. Para el artista, esta apreciación desmedida por el gusto extranjero es prueba del esnobismo que afecta la sociedad colombiana. Sus obras ejercen una crítica al contexto social y al esnobismo, a la complacencia desmedida e injustificada por todo lo que viene del exterior, exaltando la estética popular.

Para una de sus exposiciones, realizada en la galería de la Alianza Francesa, el artista aprovechó el material que había recolectado en su travesía por los moteles bogotanos y transformó la sala de exhibiciones en un cuarto de motel. Pegó en las paredes registros fotográficos en los que mostraba los elementos recurrentes que aparecen en estos hotelitos, y tituló su instalación *Elegance de Paris*¹⁶. Aprovechando la institución en que estaba exponiendo y la asociación que existe entre París, la elegancia y la sofisticación, es decir, entre París, el buen gusto y los valores occidentales, instaló una muestra de lo que, desde los valores estéticos predominantes, no merece reconocimiento estético o artístico.

¹⁶ Tanto <<élégance de Paris>> como <<!qué elegancia la de Francia!>> son expresiones populares que relacionan lo sofisticado y lo nuevo (estrenar una prenda) con el país europeo y su capital.



Fig. 7. Elegance de Paris

En este trabajo se observa un esfuerzo por reinvertir las cargas de fuerza e imponer los esquemas populares a las instituciones de Occidente. En ese sentido es significativo que haya usado el espacio de la Alianza Francesa, que representa la huella e influencia de la civilización occidental -con sus gustos y valores- en los países latinoamericanos, para hacer alarde de una estética diferente, asociada a lo vulgar y al mal gusto. Esta obra se diferencia del proyecto anterior debido a su peso ideológico. Ya no se observa la fusión de lo culto y lo popular, sino una especie de <<colonización>> de los espacios cultos con la estética urbana de Bogotá.

c. La Bienal de Venecia

Otro informante ha conducido un proyecto que guarda parecidos con el anterior, en la medida en que también se sirve de una prestigiosa institución europea para exaltar lo popular. Aprovechando el nombre de un populoso barrio de Bogotá, Venecia, y luego de haber hecho revisión a los certámenes de arte contemporáneo más importantes en el

ámbito internacional, se le ocurrió hacer un certamen de arte local en este barrio que emulara al importante certamen veneciano. En un primer momento, reconoce el artista, la propuesta era

totalmente sarcástica, partiendo de lo sagrado de la Bienal de Venecia pero en el barrio Venecia de Bogotá, o sea, como una vuelta de 180°, una revisión, una reinterpretación, una resemantización de esos contextos y esos contenidos en algo más local, más controlable, más particular y más divertido, lo confieso.

El proyecto surgió animado por la idea de hacer una analogía entre los certámenes y los lugares occidentales más importantes con los barrios populares de Bogotá y sus artistas locales. En un principio dio la impresión de ser una propuesta similar a la de los artistas *kitsch*, en la que se resalta lo pintoresco y extravagante de la realidad local, pero no se le otorga ningún otro valor que el de ser divertido, recargado y exuberante. El proyecto, finalmente, tomó otra dirección que evitó se convirtiera en una burla de la idiosincrasia local, y no pasara de ser otro caso en el que el artista culto señala el mal gusto de los sectores populares. Por el contrario, el informante se encargó de que la bienal se convirtiera en un pretexto para que los artistas investigaran y conocieran la realidad social del barrio Venecia, ignorada para la mayoría de ellos, y propusiera una obra que abordara alguna problemática relacionada con el contexto social:

Eso tenía la clara intención de que las obras que estuvieran en la Bienal no fueran preconcebidas ni preelaboradas, sino que surgieran a partir de la relación del artista con el contexto. Entonces, el artista iba al barrio, hablaba con la gente, hacía entrevistas, tomaba fotografías, hacía lo que quisiera y, a partir de ese referente y de su

trabajo personal, planteaba una obra que la persona que la evaluaba finalmente era el espectador desprevenido del barrio, que nunca había tenido contacto con el arte. Entonces fue maravilloso, o sea, inspiraciones directas que cambiaron el curso de los trabajos de muchos de los artistas a nivel personal.

Este contacto con la población tiene como propósito el enriquecimiento mutuo: por un lado, el artista se ve obligado a trabajar, a la manera de un antropólogo, con la comunidad y a integrar su experiencia en el barrio popular dentro de sus intereses plásticos; por el otro, quien participa se compromete a realizar talleres y visitas guiadas con la comunidad para que se familiaricen con el mundo del arte occidental y con las instituciones que lo albergan. Como toda experiencia hermenéutica en la que dos horizontes entran en contacto, se espera que el vínculo que se forja entre los artistas y la comunidad transforme positivamente a ambas partes. El informante recalca la importancia de este intercambio:

La otra ventaja de la Bienal es lo que los espectadores del barrio obtienen a cambio, es decir, ellos le han dado referentes, le han dado material a los artistas para que hagan sus obras, y los artistas tienen que retribuirle de alguna manera eso. Entonces ellos hacen conferencias, visitas guiadas y talleres gratuitos. Entonces la intención es totalmente didáctica y muchas personas del barrio, casi todas, nunca han entrado a una galería en su vida ni a un museo, a excepción, pues, del colegio, que los llevan al Museo Nacional.

La Bienal de Venecia ha ido involucrando a artistas locales, que no pertenecen al circuito de arte universitario o culto, para que expongan sus trabajos al lado de los

artistas que han tenido formación académica. Esto convierte a la misma Bienal -o al espacio en donde se exhibe- en una instalación colectiva, que congrega elementos afiliados a la tradición del arte occidental y elementos que surgen de la idiosincrasia local. Lo popular y lo culto vuelven a coexistir sin fricciones y sin el habitual orden jerárquico que elogia las expresiones cultas y condena las populares. En ese sentido, la Bienal de Venecia se convierte en un mundo ficticio en el que se reordena el sistema jerárquico y valorativo que regula la realidad.

d. Analogías entre lo local y lo foráneo

Dos informantes más se han valido de la analogía para comparar lo popular y local con lo culto y foráneo. Uno de ellos retomó piezas de los artistas contemporáneos más sobresalientes de la escena internacional de los noventa, cuya obra tuvo un fuerte impacto en los estudiantes de bellas artes en Colombia, y los puso en relación con objetos extraídos del escenario urbano de Bogotá. Entre los artistas escogidos estaban Rachel Whiteread y Damian Hirst, pertenecientes a la famosa generación de artistas británicos patrocinados por el publicista Charles Saatchi. De Hirst, por ejemplo, retomó la imagen de una conocida escultura que causó gran controversia dentro de la crítica e inmensa acogida entre los artistas jóvenes bogotanos, en la que un tiburón muerto yace flotando en medio de un azulado tanque de formol¹⁷, y la ubicó junto a un escaparate de menor tamaño pero con la misma forma e igual tonalidad, destinado a mantener caliente la fritanga en cualquier comedero del centro de Bogotá. Mientras el tanque de Hirst sirve para conservar un tiburón tigre, el del informante se presta para conservar chorizos, arepas y empanadas. Con este tipo de analogías, el informante estaba desacralizando las obras occidentales que llegan a Colombia, desligadas de su contexto

¹⁷ La obra se llama *The physical impossibility of death in the mind of someone living*.

de origen y envueltas en un aura de genialidad, influyendo marcadamente la obra de los artistas jóvenes por el simple hecho de ser trabajos que triunfaron en Londres o Nueva York.

En el trabajo de este informante, como en el de los otros ya reseñados, se reúnen obras de los artistas occidentales que causan furor y objetos de la cultura popular. Pero en el de este artista hay un claro propósito por mostrar la arbitrariedad con que se asume valor en obras aparentemente revolucionarias, sólo por el hecho de provenir de los epicentros donde se produce y consume arte contemporáneo. Los objetos populares estaban ridiculizando las imágenes de estas obras célebres, dejando ver, de paso, que las manifestaciones artísticas están enraizadas en contextos culturales y que su valor está determinado por la manera en que logren integrarse a la experiencia de sus espectadores, y no por el éxito comercial o mediático. Su trabajo es una crítica moral al contexto, que muestra los prejuicios con los que se observa y valora lo extranjero y lo local.

Otro de los artistas entrevistados también hace obras en las que relaciona imágenes de procedencias diferentes. Lo hace a través de la pintura, estableciendo analogías entre modelos culturales extranjeros y locales. En uno de sus cuadros fundió, en un sólo personaje, al Divino Niño con un superhéroe de tira cómica para crear un híbrido similar a la figura 3. La analogía que establece entre los dos personajes es ilustrativa, debido a que ambos son los depositarios de esperanzas, anhelos y deseos similares. La diferencia es que el héroe responde a los ideales y valores estadounidense, mientras que el santo milagroso es una imagen que expresa concepciones de la vida latinoamericanas.

El único héroe latinoamericano ha sido el Chapulín Colorado¹⁸, que, justamente, es un antihéroe mediante el que se hace una sátira de los valores que encarna este modelo cultural. En cambio, los sectores populares de toda latinoamericana han demostrado una imaginación ilimitada para crear iconos religiosos de santos, vírgenes y curanderos de múltiple naturaleza. El contraste con los productos culturales norteamericanos es evidente: los sueños de Hollywood están plagados de hazañas y de superhombres de toda índole, desde los héroes policiales, militares y la plétora que colma las tiras cómicas, hasta los héroes del deporte, la ciencia y la expedición. Contrasta esto con la escasa prolijidad de su imaginación mística, que no suele producir santos de ningún tipo.

Con esta comparación, el artista realiza un tipo de crítica diferente a su contexto cultural, mediante la que contrasta los valores norteamericanos y los latinoamericanos y resalta la falta de autonomía y el victimismo que afectan a quien espera ser salvado por un milagro:

Yo venia como buscando cosas culturales, como lo de la ovejita. Bueno, es como la vaina esa del cordero sacrificado y la víctima, que es muy de la cultura católica y es un concepto que pesa mucho sobre la sociedad nuestra. Y lo del Divino Niño era porque yo siempre, no sé, tú vas viendo cosas que te van interesando y ves cómo el Divino Niño es la misma cosa, algo del otro mundo con super poderes, la misma cosa que Super Man. Yo no creo en esa cosa de que llegue algo externo [a resolverlo todo], sino que es más bien que tú lo hagas.

¹⁸ El Chapulín Colorado es una de las creaciones del mexicano Roberto Gómez Bolaños, cuyos personajes y programas de televisión han sido un hito para generaciones enteras de latinoamericanos debido a la precisión con que ha sabido encarnar los valores, costumbres, dilemas y maneras de enfrentar la vida de sus habitantes.

Para ser héroe hay que desafiar el peligro, lanzarse a lo desconocido enfrentando la adversidad y lograr grandes gestas que parecen inalcanzables para el ser humano normal. Los valores que están implicados son la fe en sí mismo, el coraje, la valentía y el riesgo empeñado en hazañas que beneficien a una nación o a un pueblo. El santo milagroso es un modelo que responde a otras características y a otros valores de corte religioso. Sus logros no son el resultado del coraje ni de la fuerza, sino de la piedad y la misericordia. Mientras el héroe se lanza a la conquista del mundo, el santo renuncia a sus propias necesidades y se entrega por completo a las de los otros. A la postre, ambos logran cosas sorprendentes: el héroe cambia el curso de la historia, libera del mal o conquista lo inconquistable; y el santo cura enfermedades, cumple deseos y redime de la adversidad. Sin embargo, su rol como modelos culturales en los que se condensan significados y expectativas frente a la vida, muestra una gran diferencia entre el carácter del latinoamericano y el del estadounidense. Son los dos modelos en los que distintas sociedades plasman sus ideales, ilusiones y esperanzas de salvación. Al latinoamericano lo salvará un milagro concedido gracias a su fe o actos de penitencia, y al norteamericano lo salvará un acto heroico que erradique las amenazas potenciales. Con este cuadro el informante vuelve a reunir lo local y lo occidental de la misma manera en que lo han venido haciendo los otros informantes, pero en este caso su crítica no es al esnobismo o a la desvalorización de las manifestaciones populares, sino a la falta de iniciativa y a la manera en que se afronta la vida cuando los santos y los milagros median la relación con el mundo. Una crítica semejante se verá en el próximo capítulo cuando se analice el mundo literario de Vargas Llosa.

VI. Reparación, cuidado y respeto

A diferencia de los artistas reseñados arriba, el trabajo de otros dos informantes no se basa en la creación de mundos en los que elementos locales y occidentales entran en diálogo, sino en intervenciones sobre objetos y espacios a través de las cuales expresan las necesidades y dolencias que han detectado en su contexto cultural.

a. La costura como medio para reparar y cuidar

El primer proyecto artístico al que me referiré, ha sido desarrollado durante los últimos cuatro años por una joven artista en la capital colombiana. Toda la obra, que no puede definirse como pintura, escultura o video-arte, aunque se sirve de todos estos medio de expresión, está unificado por un sólo elemento: la costura. La artista toma objetos que han sufrido deterioros y los interviene con bordados y remiendos. Además de reparar las rotura, introduce palabras y símbolos.

El interés por la costura surge a partir de una experiencia personal que la artista describe como su primer encuentro amoroso: *el primer beso que me dieron no me lo dio un hombre sino un perro*. Un mordisco canino le dejó una cicatriz en el labio superior y el recuerdo de una vivencia traumática:

Eso a mí me marcó muchísimo, primero, porque yo era adolescente, segundo, yo no era una mamacita y lo único que rescataba en esa época de mi cuerpo era mi cara. Usted no se imagina el trauma, yo iba al colegio con un pañuelo y cuando le mostraba a la gente qué era lo que me había pasado: claro, pues el monstruo.

La herida sanó sin problemas después de una intervención quirúrgica, y hoy sólo hay una pequeña cicatriz como rastro del desdichado encuentro. Desde que, como parte de

su proceso creativo, hizo memoria de esta experiencia, la cicatriz ha ocupado un lugar importante en su obra, transformándose en costura y en la manera de reparar y demostrar preocupación e interés por el sufrimiento ajeno.

Las primeras piezas en las que emplea la costura como medio para reparar y aliviar son sus propias prendas, que, debido al uso y a tropezones, se habían deteriorado. Luego lo hizo con ropa de sus amigos. En estos casos, como conocía a la persona, bordaba la prenda de acuerdo a los malestares físicos y psicológicos del propietario:

Este trabajo [...] está ligado a un contexto muy afectivo. Como a mi amigo yo lo quiero, yo sé de qué sufre.

Las intervenciones que hacía sobre la prenda procuraban señalar puntos del cuerpo en los que se concentraban los padecimientos:

Lo que yo hice fue, por medio del trabajo, aliviar sus cargas. Entonces, por ejemplo, aquí en la parte del cuello escribí <<distensión>>; acá le puse unos puntos grandísimos en toda la parte en donde él se queja tanto y al ladito escribí <<masaje>>.



Fig. 8. Marcas registradas

En este tipo de intervenciones sobresale el carácter afectivo de la costura. Coser entraña el deseo de reparar y de velar por el otro; la costura es una labor que demuestra interés por la otra persona, cuidado y protección. Acciones de este tipo en un contexto como el colombiano, afectado por una lógica masculina, agresiva y violenta, no son gratuitas. Como señala Luis Carlos Restrepo, “somos una sociedad fascinada con la fuerza, donde se tiene en gran estima la bravuconada, modelo de identidad que forja las pasiones para la guerra”¹⁹. En este contexto, sacudido por prácticas violentas y actitudes de indiferencia hacia el dolor ajeno, se acrecientan las sensaciones de soledad, desamparo e indefensión. La artista ha sido sensible al malestar que ocasiona esta

¹⁹ Restrepo, L. C. Op. Cit. Pag. 154.

situación y lo ha reflejado en su trabajo, asumiendo la responsabilidad de aliviar el dolor del otro.²⁰

Este problema –la actitud de abandono, descuido y desinterés por la suerte de los demás- que muestra su obra, aparece con más transparencia en las intervenciones que siguieron a las prendas de vestir. El mismo ejercicio de reparación que realizó a través de prendas de sus amigos cercanos, lo reprodujo en el espacio público, en las busetas que surcan el tramado urbano de Bogotá. Estos vehículos suelen ser víctimas de vándalos que expresan su ira en los cojines; de improvisados poetas que dejan el fruto de sus musas embadurnado en los asientos; de enamorados que los impregnan de corazones atravesados por flechas; y de graffiteros que encuentran el servicio de transporte tan propicio como una blanca pared para consignar sus proclamas. Por lo general, el estado de los forros de las sillas es lamentable y, dentro del orden de prioridades del propietario, son la última reparación para la que destinan dinero. La sensación de abandono y desamparo que se experimenta al subir a uno de estos vehículos es contradictoria. A pesar de que prestan un servicio público, nadie se siente responsable ni responsable por las busetas. Son tierra de nadie en la que cualquier persona hace cuanto se le antoja.

²⁰ El trabajo artístico de Doris Salcedo, una de las artistas colombianas más importantes actualmente, comparte preocupaciones similares. El interés que subyace a las esculturas que realiza con pertenencias de víctimas de la violencia, es hacer evidente el sufrimiento que genera la situación actual del país, pasado por alto en los estudios sociológicos y en los informes televisivos que analizan o reportan los hechos violentos. Ver: Villaveces-Izquierdo, S. “Art and Media-Tion: Reflections on violence and representation”. En: Marcus, E. (Ed.). Cultural producers in perilous states. The University of Chicago Press, Chicago, 1997.



Fig. 9. Plano Transitorio

Subirse a las busetas con la actitud de reparar y sanar las heridas que han sufrido las sillas a causa de accidentes, del uso o de la irresponsabilidad ciudadana, manifiesta el deseo de cuidar y proteger al otro. Ya no a las personas cercanas, sino al otro generalizado y abstracto. Esta acción descabellada, cuya esterilidad le da más fuerza y vigor a lo que intenta comunicar, desvela la necesidad de sentir que alguien, una gran madre, se preocupa por el bienestar de todos. Hace visible la necesidad que se experimenta en la sociedad colombiana de sentir que alguien se preocupa y se responsabiliza por el malestar colectivo. “La gran tragedia de la sociedad colombiana – como afirma Restrepo e ilustra García Márquez en su obra- es su sentimiento de soledad y abandono.”²¹ La informante ha sido sensible a estos sentimientos y, mediante sus obras, intenta exorcizarlas.

²¹ Restrepo, L. C. Op. Cit. Pag. 174.

La etapa que seguirá a la intervención en las busetas (si se dirimen obstáculos legales) consistirá en intervenir, de la misma manera, los uniformes de soldados que hayan sufrido heridas en los enfrentamientos contra la guerrilla y los paramilitares. Con estas piezas se establece una relación mucho más estrecha entre la violencia generalizada y la necesidad de iniciar actos de reparación y alivio, que no reproduzcan los odios ni aviven el perpetuo círculo del terror.

b. El arte como manifestación de respeto por la vida

El arte abstracto y constructivo, que en apariencia resulta de la pura imaginación del creador, muestra, en el caso de otro de los artistas entrevistados, que incluso las reglas de construcción y composición, las que determinan la estructura del arte concreto, no figurativo, son el resultado de la reacción del artista frente a la realidad que vive día a día. La respuesta expresada en las obras de arte se da a partir de las sensaciones, las intuiciones y los valores del artista que chocan con los que predominan en su medio cultural. El resultado es una obra en la que, de una u otra forma, ya sea a partir del contenido o de la forma, se vislumbra la percepción del creador sobre los problemas del medio que lo rodea.

Tratándose del tipo de arte abstracto que realiza el informante, en donde lo predominante no son las imágenes sino las reglas de formación que las estructuran, la manera en que el contexto cultural afecta su producción plástica hay que buscarla no tanto en el contenido de su obra como en la manera en que concibe el proceso de creación. Al respecto, dice el informante:

Para mí es muy importante mantener una distancia con respecto a los eventos que suceden. Entonces, tú no vas a ilustrar esos eventos porque la pintura va a otra velocidad, que es muy distinta de la que pasa en la realidad. A las personas que dicen <<voy a hacer violencia porque hay violencia>>: se me hace que no es así como pasan las cosas. Uno debe mantener cierta distancia de los eventos políticos, sociales y económicos que están sucediendo en el momento, porque uno no tiene la verraquera, la cabeza para poderlos pensar bien. Eso es con el tiempo que se dan las cosas; no es ahí mismo que reaccionas.

Eso explica su escepticismo frente a la noción generalizada según la cual los artistas, por estar inmersos y trabajar en un contexto violento, deben asumir como tema de sus obras el conflicto que corroe la sociedad. Para él, la influencia que ejercen ciertas condiciones de vida, ciertos problemas y ciertas necesidades que malean la atmósfera cultural, se refleja de manera diferente, en los mismo procesos de creación, en la forma como el artista asume su oficio, en la manera en que interviene la realidad para reordenarla y generar obras de arte, no en la temática.

¿Cómo aborda este artista los procesos de creación y cómo sus valores intervienen en ellos? La manera en que enfrenta la empresa creadora está en estrecha relación con su concepción del arte: *El arte es el respeto por la vida, es todo lo que significa*. Esta afirmación, para que resulte comprensible, hay que ubicarla en el contexto colombiano actual. La violencia en Colombia –y no sólo la que supura como resultado del conflicto entre gobierno, guerrilla, paramilitares y narcotráfico- tiene sus raíces en la imposibilidad para mediar los conflictos mediante el diálogo y la negociación de intereses. La población está armada y pistolas, cuchillos y explosivos son los medios a

través de los cuales se dirimen posiciones. Lo que ha mostrado la historia del conflicto armado y las numerosas muertes que resulta de altercados triviales, es la falta de canales que permitan resolver los problemas sin recurrir a las armas. Cada parte intenta imponerse a la otra mediante el uso de la fuerza, ya sea a nivel macro, en materia de asuntos políticos o ideológicos, o a nivel micro, al tratarse de disidencias o reyertas personales. Se ha perdido la posibilidad de dejar que el otro influya en las opiniones e ideas propias. El resultado es el endurecimiento radical de las posturas y arsenales de armas que ruedan por las calles para hacer frente a cualquier contradicción u objeción. La comprensión, la escucha atenta y la sorpresa de la alteridad que, como señala Sanmartín²², son los elementos fundamentales tanto en la creación antropológica como en la artística, quedan negados de plano, y con ellos la posibilidad de analizar y movilizar los conflictos.

Es con relación a este contexto que el artista ha definido su concepción acerca del arte y del proceso de creación, que supone el enfrentarse a la realidad poniendo en suspenso los prejuicios y categorías para intentar, en la medida de lo posible, no imponerlas sobre el mundo.

El informante interviene lugares –galerías y museos principalmente- con núcleos constructivos que elabora en su taller, para crear instalaciones que involucran al espacio físico de la exhibición. El trabajo que ha realizado previamente, lo pone en diálogo con el espacio exterior. Así explica su manera de proceder:

²² Sanmartín, R. “Antropología creativa”. En: Antropología: Horizontes teóricos. Editado por C. Lisón Tolosana. Editorial Comares, Granada, 1998.

Llegas a un espacio y, no sé, reaccionas al espacio. Antes hablaba de la necesidad del artista de separarse del espacio social, un espacio donde todo está determinado, donde hay un sí y un no, un bien y un mal, y cada cosa que tú haces está enmarcada dentro de esas categorías. Pero decía que el espacio físico, o sea, lo que nos rodea, es mucho más interesante porque allí se permite el movimiento caprichoso, y este movimiento caprichoso es bien importante para el arte. [...] Hay unas condiciones y esas son las que determinan las cosas. [...] Yo no trabajo con base en una exposición que venga, o algo así. Siempre trabajo, siempre tengo cosas listas. Entonces, cuando llega el momento de una determinada exposición, llego al lugar [la galería o el museo] y ahí reaccionas; ahí es cuando las cosas se posan, con tu bagaje, lo que te acompaña. Pero no es que la vida personal sea suficiente para el artista. Entonces, uno no crea con sus memorias, ni con su ego, ni con sus enfermedades, ni con nada de eso, sino con el afuera. Entonces, por eso te digo: espero a estar en el lugar, y con base en eso surgen una cantidad de cosas. [...] En ese sentido es muy importante que uno no tenga ideas fijas sobre las cosas.

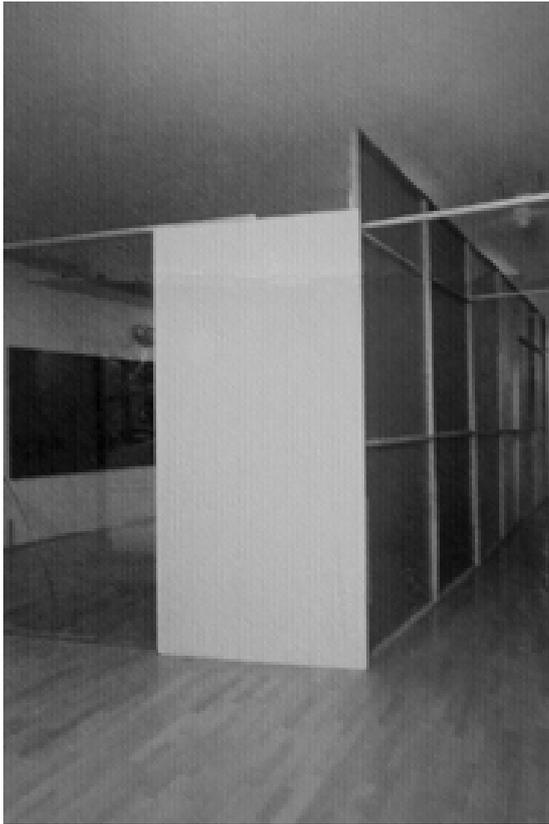


Fig. 10. Espacio preservado II (vista)



Fig. 11. Trailer exhibition (vista)

Para el informante, en el momento en que se tienen ideas fijas sobre las cosas y se intenta imponerlas sobre el mundo, es cuando empiezan a incubarse problemas sociales como la intolerancia, la exclusión y la dominación. Por eso insiste en que:

En ese sentido, para ser consecuentes con el arte, implica esa actitud de no llevar demasiadas ideas por dentro, sino que es, más bien, el contacto con el afuera lo que permite pensar.

Crear –para el artista- es dejarse afectar por el espacio físico, reaccionar a él a partir de la propia subjetividad. No se trata de imponer nociones preconcebidas ni de corroborar a toda costa las hipótesis que se tienen sobre la realidad, sino de dialogar con las circunstancias externas -con el espacio- y a través de este proceso definir las estructuras

que compondrán una exposición. A través del proceso artístico, el informante vive, manifiesta y pone en práctica los valores de tolerancia y comprensión que hecha en falta en su contexto cultural. Su obra y su actitud como artista representan la antítesis de la intolerancia y de la imposición arbitraria de ideas y categorías que silencian las de los demás. Invitan, por el contrario, a dejarse afectar por el exterior, y a fundir el horizonte cultural desde donde se observa y experimenta la realidad con otros horizontes que moldean la realidad de maneras diferentes. Este mismo interés se observa en la obra de José Alejandro Restrepo, artista cuyo mundo se observará detalladamente en el capítulo quinto.

VII. El estilo de vida de los informantes

Los informantes llevan un estilo de vida acorde con sus ideas sobre el arte, el proceso creativo y con las motivaciones e intereses que plasman en sus trabajos. El ochenta por ciento de los entrevistados, además de desempeñarse como artistas, enseñan en alguna facultad de artes. Esa es la manera que tienen de obtener ingresos, pues el trabajo de la mayoría no pretende ser comercial ni tiene el formato habitual –cuadros o esculturas– con el que se puede entrar en el mercado. Sus obras circulan por un circuito de galerías y espacios de exposición especializados en arte contemporáneo, y en los certámenes y concursos, como bienales y premios patrocinados por los sectores privado y público, más prestigiosos de la ciudad. El dinero de los premios –más de la mitad de los informantes han recibido algún tipo de mención por su obra– y las becas de creación que consiguen a través del Ministerio de Cultura o mediante convenios internacionales, compensa la dificultad que supone vender su trabajo. Las obras que circulan en este circuito son las seleccionadas para exposiciones internacionales, lo cual le ha dado la

oportunidad a varios de ellos de mostrar su trabajo en Bienales y certámenes en el extranjero.

Al no esperar entrar en el mercado del arte colombiano, que, debido a la pobreza y a los problemas sociales del país, es reducido, los informantes sienten que han ganado mayor libertad para conducir las investigaciones y proyectos que les interesa, sin hacer el tipo de concesiones que preocupan a quien espera el veredicto del comprador. Uno de los informantes lo expresaba en estos términos:

Hay una cosa que me gusta de ser artista en Colombia, me fascina, y es que en Colombia no hay mercado para el arte, y la gente que pertenece al mercado del arte es muy poca, es muy conservadora, muy goda, se vende, es decir, hacen con ellos lo que quieren y son personas que, digamos, ofrecen muchas concesiones. Se venden. [...] Entonces yo, por ejemplo, el otro día, pensando, encontré dos categorías: encontré el arte o el artista comercial y el artista comerciante. El artista que se vende y el artista que hace sus rollos, o sea, que se proyecta como un comerciante.

Permanecer al margen de un mercado que, además, consideran conservador, les permite adoptar una posición decididamente crítica con respecto al contexto cultural. La manera de expresar esta crítica ha sido, principalmente, afectando los gustos y los parámetros estéticos mediante el rescate de expresiones artísticas que no encajan con las expectativas y criterios de los compradores de arte. Es claro que si pretendieran ser protagonistas del mercado, no se arriesgarían a trabajar con estéticas consideradas vulgares y ordinarias.

Otro informante, reconociendo el gusto del mercado, ha tenido que disociar su obra para sobrevivir, debido a que él no tiene otras fuentes de ingreso:

No, eso [un cuadro que me señala en su taller] es que empecé a hacerlo porque necesitaba conseguir billete y aquí la gente es muy convencional. Eso es para la venta, para la subsistencia. Yo en general busco que todo lo venda; no tengo ningún problema con el hecho de que las cosas se vendan. Pero esto en concreto sí es sólo por vender, porque esas son las cosas que se venden. [...] Cuando pinto estos [otro tipo de cuadros] estoy poniendo a funcionar una parte que a mí me interesa mucho que funcione, que es mamar gallo²³, porque aquí hay mamadera de gallo, eso se nota. El hecho de jugar también me agrada. Entonces, pienso que eso tiene que ver más con ello. Independientemente de que te den o no dinero, en un momento determinado el humor te paga de alguna forma, te produce risa; a mí me produce cierta simpatía. Además, la sensación orgánica de eso es ya como un pago. Tal vez el problema de vender es cuando se hace solamente por dinero: se vuelve un trabajo mercenario: sólo por la plata. Entonces es muy vacano cuando uno hace algo por algo más que el dinero, sea el motivo que cada quien tenga, pero, desde ese punto de vista, yo creo que el elemento lúdico tiene algo importante para mí.

Las instituciones que controlan el mercado, como las galerías que contratan pintores para que produzcan cuadros, despiertan desagrado entre los entrevistados. Pactar con una de estas galerías, solamente para contar con un sitio de exhibición y una infraestructura promocional, resulta, como lo relata uno de ellos, entregarle el alma al diablo:

²³ <<Mamar gallo>> significa bromear, adoptar una actitud juguetona mediante la que se hacen burlas o sarcasmos sin llegar a la ofensa.

Cuando yo trabajaba con la galería X, yo sabía más o menos que le había vendido mi alma al diablo, en un sentido muy burlón, es decir, yo hacía cosas, se las entregaba y ellos hacían la conexión con el mundo o decían que yo era de tal manera, o de esta o de aquella forma. Mejor dicho, construían mi imagen; el galerista construía mi imagen y yo simplemente aparecía y decía: <<sí, ese soy yo>>. Cuando entré en crisis con esa representación del artista que se había creado, cuando dije: <<miércoles, de pronto no soy así>>, yo tuve un giro muy importante.

El desprecio hacia un mercado famélico y casi inexistente se ha traducido en la valoración de lo que ellos denominan <<la actitud del artista>>, es decir el compromiso que asumen con los procesos creativos y con los problemas que abordan. El arte debe ser algo integral, fundamental en la vida del creador, y no un simple medio para enriquecerse o para cultivar el ego. Uno de los entrevistados se refería enérgicamente en contra de los artistas que no asumen esta <<actitud>> y que, por el simple hecho de pertenecer al mercado, producen obras mecánicamente, sólo por el dinero, descuidando los procesos de gestación:

Yo estoy convencido de que una pintura no tiene porqué costar veinte mil dólares. ¡Por qué hijueputas! ¡No, eso es una especulación asquerosa! No estoy de acuerdo. Eso es un engaño absurdo. Igual usted vende una pintura de Bacon, pues está bien que cueste siete millones de dólares, no importa, pero hoy en día un tipo que coge y hace pinturas como si estuviera haciendo pan y las vende cada una, y las hace de una manera, o sea, es muy mediocre, los procedimientos, es muy mediocre, es decir, hace veinte pinturas para exhibir mañana en una galería, ¿si me entiende?: todas fueron medio hechas,

medio mal hechas y las venden simplemente porque el tipo ya tiene fama, pertenece al mercado, ya se ha establecido dentro del mercado y su firma vale. Pero el man no se exige, no es un trabajo exigente.

La <<actitud>> del artista, lo que le da el valor a su actividad y a su producción, se reconoce *a través de la obra pero no está en la obra*. El trabajo que se exhibe debe remitir al proceso de creación, a los valores que está defendiendo o a los problemas sociales que pretende ilustrar, antes que a sus cualidades visuales o estéticas. Debe ser un objeto que facilite procesos de abducción, mediante los cuales se infieran la intención, las capacidades, la dedicación y los intereses del artista. La manera en que los informantes utilizan el concepto de <<actitud>>, al igual que el modo en que perciben y evalúan trabajos de otros artistas a través de él, se observa en el siguiente testimonio:

Hay un artista que en este momento me interesa mirar, precisamente, por su actitud, y se llama Wolfgang Laib. Yo creo que hay una cosa que me impactó la primera vez que yo vi una obra de él, y era ver unos montoncitos de polen hechos así. Yo vi esa obra y dije: <<¡Wau! Una obra minimal chévere, y el color y no se qué...>> Y luego me enteré de cómo se había construido la obra, que el tipo había salido al campo y había recogido en unos trapitos el polen y tan, tan, tan. Y yo no sé cuánto tiempo se había demorado para hacer una montañita así de grande. Entonces yo dije: <<¡Miércoles! Aquí hay algo pero impresionante>>. Mejor dicho, quiere decir que la cosa no está aquí [en la obra], la cosa está en otro lado.

La idea de que la obra no está en lo visible, en el objeto que se tiene enfrente, sino en el proceso y la <<actitud>> que condensan, es de suma importancia para los entrevistados

debido a que para ellos el acto creativo y el hecho de ser artista no se limita a producir objetos que serán contemplados en una galería, sino que demanda un modo de vida, una manera de relacionarse con la realidad. Por eso el valor de la obra de un artista está en su <<actitud>>:

Yo pienso que la cosa está más como en la actitud y como en lo que usted, no sé, como en la manera en que usted realiza su vida y se mueve con ella. [...] Es más como un llamado vital, o sea, de la cotidianidad.

Una obra desligada de esta <<actitud>> en la que no se pueda ver el compromiso integral del artista con su oficio y la problemática que aborda, se asume como un producto comercial que bien puede tener éxito en el mercado pero que no genera ningún tipo de reflexión en la sociedad. Los artistas buscan que sus trabajos sean pretextos para analizar el medio social, que congreguen a la gente y les señalen problemas sobre los cuales pensar. Una obra que sale de las manos del artista y que llega a la sala de un comprador, pierde su función como marco para comprender problemas y generar una crítica social. Eso hace que algunos informantes se muestren reticentes ante la idea de comerciar con sus obras:

Yo creo que el hecho comercial en mi trabajo sería como una especie de contradicción, precisamente, con lo que yo estoy reflexionando ahora en torno al arte. Y no es una actitud romántica de no vender; yo sé que el artista tiene que vivir de alguna cosa, ¿si me entiende?; pero en esa medida, yo preferiría generar como otra estrategia para vender, y no es por quedarme con el objeto, sino porque me siento absurdo vendiendo un radio roto [el informante se refiere a una de sus instalaciones, compuesta por un

radio despedazado], *es decir, preferiría venderle las instrucciones para hacer vasos Oasis para anoréxica [título de otro de sus trabajos], preferiría venderle el kit o vender las instrucciones. Pero venderlo como objeto sería... no, a no ser que sea un coleccionista donde tenga la opción de permitir un espacio de reflexión. Si yo le vendo a Pepito Pérez ese objeto, va y lo pone en la sala de su casa y no tuve la opción de pasar un texto para un catálogo, no tuve la opción de generar una charla, una conferencia, no tuve la opción de nada más.*

La manera en que conciben y valoran la actividad artística explica por qué los informantes privilegian el proceso de investigación y reflexión, y no el objeto o la obra final. El mensaje que quieren transmitir, las críticas al contexto social o los problemas que les interesa señalar, más que en su trabajo plástico, se observan en su forma de vida y en la manera en que utilizan el arte como estrategia para permanecer en los márgenes de la sociedad, lugar desde donde la pueden observar sin presiones ni constreñimientos. Desde este espacio, a mitad de camino entre el sistema y sus márgenes, reordenan la realidad de acuerdo a los valores que están defendiendo, y luchan bien sea por promover cambios en los gustos, en los juicios valorativos, en las categorías de percepción y en los prejuicios sociales; o por ejemplificar los valores y la actitud que consideran debe adoptarse para empezar a dar solución a los problemas que han detectado en su contexto social.

PARTE II

CAPÍTULO 4. EL PODER DE LA FICCIÓN Y LA OBRA NARRATIVA DE MARIO VARGAS LLOSA

La búsqueda de El Dorado o la Fuente de la Eterna Juventud sólo eran posibles en un mundo embellecido por la libertad de la imaginación. Lo triste es que la literatura latinoamericana se hubiera olvidado tan pronto de estos orígenes maravillosos. Se han necesitado cuatro siglos para que Mario Vargas Llosa encontrara el cabo de esa tradición interrumpida y llamara la atención sobre el raro parecido que tienen las novelas de caballería y nuestra vida cotidiana.

Gabriel García Márquez

I. La literatura y la realidad

En el prólogo a la edición que reúne sus relatos cortos¹, Vargas Llosa hace una clasificación de los escritores -entre las muchas posibles- según la manera en que despliegan los temas y preocupaciones que componen sus respectivas obras. Hay unos – dice el escritor peruano-, como Kafka, Faulkner o Virginia Wolf, que profundizan y enriquecen en sus ficciones un mismo tema o problema medular, y otros, como Melville, Tolstoi o Balzac, que se aventuran por distintos ámbitos y ramifican con cada libro sus intereses. Aunque expresa predilección por el primer grupo, Vargas Llosa se ubica en el segundo debido a la –presunta- heterogeneidad de sus relatos, a cuya base parecería no haber una estructura común que los hermane. En este análisis se desafiará

¹ Vargas Llosa, M. Prólogo. En: Obra Reunida. Narrativa breve. Alfagura, Barcelona, 1997.

la designación taxonómica del autor, mostrando que sus distintas ficciones constituyen un universo coherente, articulado en torno a problemáticas o –según él los llama– demonios y obsesiones que reaparecen de novela a novela con distintos rostros y matices. Desde sus inicios como escritor, hace más de cuarenta años, cada nueva ficción se ha ido integrando en una órbita conexas, que ha ahondado en unas líneas de indagación definidas.

Tanto como las obsesiones y problemáticas que aborda, su concepción de la literatura, la manera en que entiende su función en la historia y en la cultura, es un elemento decisivo que le da unidad a su obra. Si novelas en apariencia diferentes como *La ciudad y los perros*, *Lituma en los Andes* y *El paraíso en la otra esquina*, que hablan, respectivamente, de un internado militar en Lima, de un misterioso asesinato triple en las cimas de los Andes y de la búsqueda de la utopía a través de las vidas de Paul Gauguin y Flora Tristán, abordan dilemas humanos similares, se debe a que las tres, aunque escritas en un lapso de casi cuarenta años, responden a una misma idea de lo que es la literatura. Para Vargas Llosa, la literatura surge como muestra de insatisfacción, como una manera de criticar y de rebelarse contra una realidad que nunca es suficiente. A través de ella y gracias a las facultades humanas por antonomasia, la imaginación y la fantasía, es posible mostrar las deficiencias y vicios de la –por llamarla de algún modo– realidad real, proponiendo sustitutos ficticios que corrigen y superan al modelo en el que se inspiran. La literatura, por esto mismo, es una fuerza cultural que encarna ideales progresistas, modernizadores y libertarios, capaces de alterar la vida de una sociedad y de tener impacto directo en la historia. Estos valores que el escritor encuentra en la literatura son los mismos que, durante las cuatro décadas en que ha escrito ficciones y artículos de opinión, le han servido como lente para observar e interpretar el mundo, y

como instrumento con el cual construir una imagen de la realidad. Vargas Llosa es consciente del lugar primigenio que la literatura tiene en su vida y de la forma en que, a la manera de un sistema simbólico, le ayuda a entender y a organizar el mundo:

La literatura –dice el autor- te ayuda mucho a eso, te ayuda mucho a identificar, a clasificar. Yo creo que nosotros vivimos en un mundo que es caos, entonces la manera de encontrar un orden de allí te lo da, bueno, te lo da la religión, pero yo no soy religioso, yo no creo, entonces la religión a mí no me ayuda para nada en eso. En cambio la literatura a mí me ayuda muchísimo. La literatura me permite establecer tipos humanos, jerarquías, un orden. Me da un orden, así que: sí, la literatura debe ser, en mí caso mucho más, por supuesto, que la religión o que la filosofía o que las ideologías, un elemento organizador de la realidad, de la existencia. [...] El arte también, por supuesto; pero yo estoy seguro que en mí caso, primordialmente la literatura. No creo que sea un proceso consciente siempre; creo que no es consciente, pero sí creo que ese orden que la literatura te crea, al final tú lo aplicas al mundo en el que vives y eso te permite situarte un poco en el mundo en el que estás.

Estas afirmaciones cobran mayor significado si se tiene en cuenta que Vargas Llosa ha seguido de cerca, interpretando y evaluando, los sucesos de mayor trascendencia en Occidente, especialmente para América Latina. Fiel a la imagen del *intellectuel engagé* que encontró en autores como Sartre y Camus, su rol como escritor no se ha limitado a la del observador pasivo. Desde mediados del siglo XX ha participado activamente, mediante reportajes y artículos de opinión, en los debates que han trazado el curso de las sociedades occidentales. Con el mismo entusiasmo siguió la ascensión de Fidel Castro al poder en Cuba, a finales de los cincuenta, y el derrocamiento de Sadam Hussein en

Irak, en el despertar del siglo XXI. Su opinión ha quedado registrada al lado del acontecer de la historia y, sin importar lo espinosos y dilemáticos, todos los grandes problemas culturales, sociales y políticos que afectan la vida de Occidente han pasado por su escrutinio, y sobre todos ha dado un juicio acorde a los valores y a la concepción del mundo que la literatura le ha ayudado a erigir.

Esta noción de la literatura no se ha modificado a pesar de los cambios en su pensamiento político. Desde los sesenta hasta ahora, los valores que representan la actividad literaria han sido la piedra de toque con la que Vargas Llosa ha juzgado los incidentes mundiales. En un artículo de 1966, fecha en la que aun simpatizaba con el socialismo, muestra sus reservas ante la condena que el partido comunista soviético impuso a Andrei Siniavski y Yuli Daniel, dos escritores cuyas obras fueron recibidas como críticas al sistema. En este artículo, Vargas Llosa pone sobre la mesa las ideas que mantendrá inamovibles a lo largo de los años en relación a la literatura y al lugar del escritor en la sociedad:

Al pan pan y al vino vino: o el socialismo decide suprimir para siempre esa facultad humana que es la creación artística y eliminar de una vez por todas a ese espécimen social que se llama el escritor, o admite la literatura en su seno y, en ese caso, no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de ironías, sátiras y críticas que irán de lo adjetivo a los sustantivo, de lo pasajero a lo permanente, de las superestructuras a la estructura, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: no hay creación artística sin inconformismo y rebelión. La razón de ser de la literatura es la protesta, la contradicción y la crítica.²

² Vargas Llosa, M. "Una insurrección permanente" (1966) En: Contra viento y marea (1962-1982). Seix Barral, Barcelona, 1983. Pag. 86.

La literatura contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo la recesión espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis, el reblandecimiento intelectual y moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos, su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora aun cuando para ello debe emplear las armas más hirientes. [...] Compréndanlo todos de una vez: mientras más duros sean los escritos de un autor contra su país, más intensa es la pasión que arde en el corazón de aquel por su patria. La violencia, en el dominio de la literatura, es una prueba de amor.³

Casi cuarenta años después sigue defendiendo la misma concepción de la literatura y los mismos valores que encontró con el despertar de su vocación:

Otra razón para dar a la literatura una plaza importante en la vida de las naciones es que, sin ella, el espíritu crítico, motor del cambio histórico y el mejor valedor de su libertad con que cuentan los pueblos, sufrirá una merma irremediable. Porque toda buena literatura es un cuestionamiento radical del mundo en que vivimos. En todo gran texto literario, y, sin que muchas veces lo hayan querido sus autores, alienta una predisposición sediciosa.⁴

Esa es, acaso, más incluso que la de mantener la continuidad de la cultura y la de enriquecer el lenguaje, la mejor contribución de la literatura al progreso humano: recordarnos (sin proponérselo en la mayoría de los casos) que el mundo está mal hecho, que mienten quienes pretenden lo contrario –por ejemplo, los poderes que lo gobiernan-, y que podría estar mejor, más cerca de los mundos que nuestra imaginación y nuestro verbo son capaces de inventar.⁵

Los ideales que desde sus inicios como escritor Vargas Llosa ha visto encarnados en la literatura, son los que siempre ha defendido en la vida pública. Su afiliación política ha

³ Ibid. Pag 87.

⁴ Vargas Llosa, M. La verdad de las mentiras. Alfaguara, Madrid, 2002. Pag. 393.

⁵ Ibid. Pag. 394-395.

variado según qué ideología los represente. En los años cincuenta y sesenta, especialmente en Latinoamérica, el ideal progresista, la modernización y la libertad se asociaron al socialismo, que prometía erradicar los vicios heredados de la Colonia, como la injusta distribución de la riqueza y el poder, derrocar las dictaduras –de derecha en su mayoría- y emancipar a los países de la región del imperialismo norteamericano; además de promover la educación, abrirse al mundo, participar de la ciencia y de la tecnología y combatir el dogmatismo de la Iglesia y las prácticas premodernas de las que se servían las clases privilegiadas para perpetuarse en el poder. Durante esos años, Vargas Llosa simpatizó con el socialismo y confió en que el ejemplo de Cuba se extendiera al resto del continente para que la élite adueñada del poder cesara de enriquecerse a costa del subdesarrollo, miseria, ignorancia y atraso de las gentes de sus respectivos países. Mientras los valores que definen a la literatura se replicaron en las propuestas políticas, la adhesión del escritor a la izquierda fue incondicional. Pero en el momento en que la revolución cubana, símbolo del socialismo latinoamericano, pareció alejarse de dichos ideales progresistas y, por el contrario, dio muestras de ser un sistema autoritario y opresor, Vargas Llosa empieza a desconfiar de sus promesas. El campanazo de alerta lo dio la restricción de la libertad creativa a los escritores amparados bajo sistemas comunistas. Como se verá más adelante, en el momento en que el socialismo y la literatura empezaron a enemistarse, Vargas Llosa optó por la segunda.

La función moral que encuentra Vargas Llosa en la literatura es fundamental para comprender la manera en que ha escrito sus ficciones. La literatura es una actividad que surge en estrecha relación con los problemas humanos, los conflictos sociales y los entuertos de la historia. Cada una de sus novelas es, por eso, una aproximación a la

realidad social del Perú, en las que aborda problemas y conflictos sociales que contradicen los valores expresados por la literatura. Si la literatura es la encargada de animar la vida espiritual mostrando que las cosas pueden ser mejores a como son, fomentando la curiosidad y el desarrollo personal, los problemas a los que se enfrenta son, justamente, los que momifican y animalizan la existencia. La obra de Vargas Llosa tiene unidad debido a que, en el contexto peruano, problemas en los que se manifiestan estas taras no han encontrado soluciones reales durante estas cuatro décadas. Cada nueva obra vuelve a repasar alguna de las problemáticas culturales que, a ojos del autor, siguen entorpeciendo el desarrollo del Perú, y que muestran las amenazas que persiguen al espíritu humano en las sociedades latinoamericanas.

Aunque los problemas son los mismos, hay algo que ha cambiado a lo largo de su trayectoria: la manera en que el autor percibe las causas que los perpetúan y las soluciones que pueden remediarlos. En los sesenta, Vargas Llosa interpretó las causas de la parálisis espiritual como resultado de las dictaduras y de una sociedad estratificada y corrupta. La crítica de escritor consistió en retratar esa realidad, esos círculos viciosos que conducen a la traición de los propios valores, para que se diera –como suponen las estrategias marxistas- el despertar de conciencia que altera las conductas y cambia la mentalidad. Sus primeras tres novelas –*La ciudad y los perros*, *La Casa verde* y *Conversación en La Catedral*-, escritas durante esta década, ponen en práctica esta concepción de la literatura con el fin de analizar el manto de hipocresía, corrupción y obnubilación que cubría la sociedad peruana, haciendo de sus miembros seres apáticos, condenados a perpetuar, quisiéranlo o no, la espiral de inmundicias y vicios que enterraban al Perú en el subdesarrollo. Durante este período percibió las causas del debilitamiento moral y de la falta de iniciativa como resultado de sistemas asfixiantes y

perversos. Ni la libertad individual ni la imaginación ni la creatividad llegarían a cumplir el papel fundamental que tienen en la vida humana, hasta que las estructuras sociales no fueran minadas por su base. Vargas Llosa sostuvo esta convicción hasta que se desencantó de la revolución cubana y de las propuestas que suponen una reestructuración global de la sociedad.

En las décadas posteriores, distanciado de la izquierda, las ficciones que tejió y que continúa tejiendo permanecen ligadas a las mismas preocupaciones y a la misma concepción de literatura; siguen siendo un antídoto para el agostamiento espiritual, fuente de insatisfacción y rebeldía, una crítica incesante a la sociedad contemporánea y un intento por transfigurar la realidad para que se acerque más a los artificios de la imaginación y la fantasía. Pero la crítica ya no recae sobre las estructuras sociales, la corrupción institucional ni el adormecimiento que produce el autoritarismo, sino sobre el individuo. Desde mediados de los setenta, cada una de sus novelas ha dado vida a personajes que llevan sus convicciones e ideales hasta las últimas consecuencias, ejemplificando el ideal moral que hecha en falta en la sociedad peruana. A partir de este quiebre en su trayectoria vital ya no justificará el letargo espiritual en sistemas corruptos y estáticos, sino que, por el contrario, depositará la responsabilidad moral en el lector para que dichos círculos viciosos que maltratan la existencia se interrumpan. La solución deja de hallarse en reformas profundas de la sociedad y empieza a depender de transformaciones personales.

II. Desacomodo con el mundo: experiencias que avivan la imaginación literaria

Los problemas a los que es sensible un artista se relacionan de cerca con las vivencias que sentenciaron su vocación creadora. Si Vargas Llosa ha explorado en sus novelas las consecuencias del autoritarismo y las dictaduras, las visiones tenaces y fanáticas de la realidad, los desequilibrios sociales, las tensiones entre el Perú arcaico y el Perú moderno, la frustración y los complejos sociales, es porque ciertas experiencias en las que se manifestaban estas anomalías se fijaron con intensidad a sus recuerdos.

En su caso, debido a la manera en que su biografía y su obra se han trenzado y alimentado mutuamente, es fácil señalar ciertas experiencias que determinaron el rumbo de su vocación literaria. El abrupto encuentro con su padre, a quien apenas conoció en 1946, cuando cumplía 10 años, significó perder los privilegios de un niño engreído y mimado, y pasar, repentinamente, a vivir bajo la observancia de un padre severo y autoritario. El recuento que Vargas Llosa hace de dicha experiencia revela la mezcla de repugnancia y fascinación que desde entonces expresa por los sistemas empeñados, de forma arbitraria y sistemática, en sofocar la iniciativa y el deseo individual:

La relación con mi padre fue muy mala, por el autoritarismo que yo viví en carne propia en la relación. Como lo conocí tarde, eso lo sentí como una imposición muy violenta. Si hubiera nacido con él, quizá hubiera aceptado eso como la forma normal de vivir; pero no, yo hasta los diez años fui muy mimado, muy consentido por la familia de mi madre. Y a los diez años, de pronto, entré a vivir en un mundo totalmente autoritario, a obedecer a la fuerza a una autoridad con la que no había negociación posible. Entonces, desde esa época, yo tengo claro el rechazo, la repugnancia, un asco y, al mismo, tiempo una fascinación por ese tipo de relación, de sistema.

Las contingencias individuales en la vida de Vargas Llosa se enmarcan en un contexto social igualmente afectado por el autoritarismo. Vargas Llosa nació en 1936, durante la dictadura de Oscar Benavides (1933-1939), a la que sucedieron la semidictadura de Manuel Prado (1941-1945), la de Manuel Odría (1948-1956), la de los generales Ricardo Pérez Godoy y Nicolás Lindley (1962-1963), la de Juan Velasco (1968-1975) y el reciente intrínquilis político de Alberto Fujimori, entre 1992 y 2001, que bajo la apariencia democrática socavó la legitimidad y la legalidad institucional. Esto explica su interés –y el de muchos otros artistas latinoamericanos de su generación, que padecieron dictador tras dictador en sus respectivas naciones- por comprender los efectos sobre el espíritu humano de sistemas aplastantes y coercitivos. Su propia experiencia como latinoamericano, sometido a un contexto social subyugante y a una situación familiar que, en la esfera privada, replicó la realidad pública, fueron un aliciente para indagar los perjuicios que ocasiona el despotismo en la mentalidad y en el carácter:

El tema de las dictaduras, por ejemplo, es recurrente también. Y no solamente porque escribí Conversación en La Catedral y La fiesta del Chivo. Yo creo que desde La ciudad y los perros, Historia de Mayta, Lituma en los Andes el tema de la dictadura, del autoritarismo, de la represión del espíritu está muy presente, y eso sólo puede venir, lógicamente, de mi experiencia de peruano, de latinoamericano.

Las consecuencias de tantas décadas bajo regímenes autoritarios son palpables, según Vargas Llosa, en los trastornos que maltratan la existencia de los peruanos. Desde los años sesenta, los temas que le preocupan y que se han transformado en material literario

son la resignación, el conformismo, la sensación de que todo esfuerzo por cambiar las condiciones de vida será estéril; y los resentimientos, complejos, prejuicios y rencores que se incuban en esta atmósfera de derrotismo y frustración. En 1964, comentando el libro de su amigo Luis Loayza, Vargas Llosa analiza la condición existencial de personas que, como las de su generación, crecieron a la sombra de una dictadura:

Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de si mismos, o haciendo de ellos conformistas o cachorros de tigre, solo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos.

Dentro de diez, veinte o cincuenta años, en un Perú distinto, emancipado de la injusticia radical que hoy lo corroe, jóvenes lectores abrirán *Una piel de serpientes* y se sentirán perplejos y confusos: ¿Hubo gentes así? Sí, nosotros fuimos ese vacío y ese desgano visceral que corrompía anticipadamente todos nuestros actos. Contradicciones vivientes, detestábamos nuestro mundillo, sus prejuicios, su hipocresía y su buena conciencia, pero no hacíamos nada para romper con él, y, al contrario, nos preparábamos a ser buenos abogados.⁶

Casi treinta años después, en la reflexión que hace sobre las taras sociales del Perú, alude a los sentimientos degradados que se han reproducido en el tiempo a causa de problemas que nunca han encontrado solución. La frustración y la inercia han facilitado la aparición de resentimientos y prejuicios, que se alimentan de las dificultades, objetivas y subjetivas, que encuentran los peruanos para mejorar sus condiciones de vida. Ante la imposibilidad de buscar solución a la apatía y al desgano con la iniciativa individual, aniquilada por el autoritarismo, el único consuelo es saber que hay alguien

⁶ “En torno a un dictador y el libro de un amigo” (1964) En: Contra viento y marea (1962-1982). Seix Barral, Barcelona, 1983. Pag 65.

en peores circunstancias a quien se puede dominar o culpar por los problemas sociales o que puede ser el blanco de la rabia contenida:

Siempre [en el Perú] se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales, mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esta selvática nomenclatura que decide buena parte de los destinos individuales se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos –desdén, desprecio, envidia, rencor, admiración, emulación- que es, muchas veces, por debajo de las ideologías, valores y desvalores, la explicación rotunda de los conflictos y frustraciones de la vida peruana.⁷

El dilema social que ha significado para el Perú, igual que para la mayoría de los países latinoamericanos que se encuentran a medio camino entre la Modernidad y las tradiciones indígenas, la convivencia de múltiples culturas es el otro gran tema que Vargas Llosa, desde el inicio de su trayectoria, ha venido explorando en sus ficciones. Al igual que con el autoritarismo y la asfixia del espíritu, su preocupación por la situación de las comunidades indígenas que subsisten en el Perú surge de una experiencia radical en la que los acontecimientos volvieron a poner en jaque su concepción del mundo. En 1958 realizó un viaje por la selva amazónica que le mostró una realidad desconocida, impermeable a los adelantos científicos, tecnológicos y sociales con los que el Perú urbano, mal que bien, comulgaba, que se transformaría en el material de ficciones y ensayos, y en un interrogante moral primordial: ¿cuál es el destino de las comunidades indígenas que, en los albores del siglo XXI, en países como Perú y Colombia, permanecen al margen del mundo occidental?

⁷ Vargas Llosa, M. El pez en el agua. Seix Barral, Barcelona, 1993. Pags. 11-12.

El impacto que produjo este viaje a Vargas Llosa, en el que se encontró cara a cara con una realidad que contradecía los modos de vida y las costumbres urbanas que habían moldeado su sensibilidad, se observa en la manera como aparece, con obsesiva reiteración, en sus escritos:

Allí [en el Amazonas] descubrí que el Perú no sólo era un país del siglo XX, con abundantes problemas, desde luego, pero que participaba, aunque fuera de manera caótica y desigual, de los adelantos sociales, científicos y técnicos de nuestro tiempo, como puede uno creerlo si no se mueve de Lima o de la costa, sino que el Perú era también la Edad Media y la Edad de Piedra.⁸

Nunca en mi vida, y vaya que me he movido por el mundo, he hecho un viaje mas fértil, que me suscitara luego tantos recuerdos e imágenes estimulantes para fantasear historias. Treinta y cuatro años después todavía me vienen de tanto en tanto a la memoria algunas anécdotas e historias de aquella expedición por territorios entonces casi vírgenes y por remotas aldeas, donde la existencia era muy diferente de las otras regiones del Perú que yo conocía, o, como en los pequeños acercamientos de huambisas, shapras y aguarunas donde llegamos, la prehistoria estaba aun viva, se reducían cabezas y se practicaba el animismo.⁹

La sociedad peruana vive ardorosamente la tensión entre el Perú arcano y remoto de los huambisas, machiguengas, aguarunas e incas, y la modernización acelerada de sus costumbres, ciudades y mercados. Aunque las ciudades, principalmente Lima, miran a Occidente y están en contacto con sus avances tecnológicos y sociales, en las cimas de

⁸ Vargas Llosa, M. Historia secreta de una novela. (1971) Tusquets Editores, Barcelona, 2001. Pag. 29.

⁹ Vargas Llosa, M. El pez en el agua. Pag. 471.

los Andes y en la hondura de la selva subsisten formas de vida tradicionales, distantes en la geografía y en el tiempo a las costumbres y formas de vida modernas. Esta situación genera conflictos y tensiones, debido a que el contacto entre los dos mundos es inevitable. Los procesos de colonización, las migraciones a la ciudad y la violencia política han hecho que el Perú moderno y el Perú arcaico se enfrenten continuamente. Por lo general, los indígenas son los que más han sufrido en estos encuentros, ya sea en la selva, con los colonos que los esclavizaron para explotar el caucho, o en la sierra, sitiados en medio de la lucha entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares. Desde la Colonia, la situación de los indígenas ha sido penosa. Han tenido que soportar la pobreza, la indiferencia del Estado, las luchas políticas y la explotación de los gamonales de turno. Este panorama hace ineludible la pregunta por el destino de estas comunidades tradicionales. ¿Qué debe hacerse para frenar el maltrato y la explotación de las poblaciones indígenas? ¿Cómo se debe organizar el país para que estas diferencias armonicen? ¿Deben las comunidades indígenas integrarse a Occidente, o, por el contrario, debe Occidente preservarlas evitando que su influencia perturbe sus tradiciones y costumbres?

La tensión entre “la utopía arcaica”¹⁰, es decir, el anhelo por reencontrar el pasado indígena y frenar el avance de Occidente, y la globalización de la economía, la cultura y las costumbres, representados hoy en día por las políticas liberales, es una preocupación constante que Vargas Llosa aborda a lo largo de toda su trayectoria literaria.

¹⁰ Vargas Llosa ha explorado este problema a fondo en el análisis de la obra de José María Arguedas, novelista y antropólogo peruano defensor del movimiento indigenista, que alimentó y promovió una utopía arcaica: el anhelo de reencontrar las formas de vida prehispánicas, ligadas a la naturaleza y a valores colectivistas. Vargas Llosa, M. La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Fondo de Cultura económica, México, 1996.

Los temas que el autor peruano ha abordado en sus ficciones, provienen de experiencias personales en las que se han manifestado los problemas que más afectan a la sociedad peruana. Los causantes del malestar son la opresión del espíritu, que ha arrastrado consigo la inercia, la apatía, la frustración, el resentimiento, los complejos, el rencor y la corrupción; y las fricciones producidas en el encuentro entre Occidente y las culturas indígenas. Aunque Vargas Llosa condena cualquier forma de nacionalismo y nunca ha manifestado apego patrioterico por el Perú, su obra literaria está influida enteramente por los conflictos de sus sociedades. Su obra es un intento por diagnosticar, entender y solucionar aquellos males a los que ha sido sensible. A eso se debe que el mundo artístico que ha creado en estos cuarenta años, al igual que sus ideas políticas, tengan como referente estas experiencias de juventud que influyeron en su vocación literaria. Vargas Llosa lo explica en estos términos:

Hay ciertas experiencias básicas de formación de la personalidad que luego te alimentan toda la vida. Yo he vivido más tiempo fuera del Perú que en el Perú. Mi formación, digamos, intelectual, literaria, debe muchísimo más al extranjero que al Perú, muchísimo más, y, sin embargo, la presencia del Perú yo creo que es abrumadora en todo lo que he escrito, y que está incluso en obras que no ocurren en el Perú, pero que no las hubiera escrito como las he escrito si no hubiera tenido la experiencia peruana. Eso no es algo que yo me imponga. [...] eso creo que tiene que ver básicamente con mis años de formación, con esos años que son la infancia, la juventud, que es dónde, creo, se marca la personalidad de un escritor y donde seguramente se gesta ese núcleo básico del que salen sus temas.

III. Los sesenta: la trampa social

La trayectoria literaria de Vargas Llosa empieza a tomar forma en los sesenta, después de la exitosa publicación de *La ciudad y los perros* (1963). En esta novela, al igual que en las dos que le siguieron, *La Casa Verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), el autor logra recrear un escenario social, sin duda inspirado en los ambientes limeños y piuranos donde transcurrió su juventud, en el que los individuos, por más que lo deseen e intenten, no pueden evitar convertirse en aquello que no quieren ser. Lo más interesante de estas novelas es que los personajes saben cuales son los vicios sociales que no quieren perpetuar. No son ingenuos ni inocentes: han visto de cerca, encarnadas en sus padres, amigos y allegados, las lacras que envilecen el ambiente de la ciudad. El gran dilema existencial al que se enfrentan consiste en soportar las presiones sociales, las demandas familiares, la amenaza de la frustración y el miedo a perder los privilegios que en una sociedad corrupta e hipócrita disfrutaban las clases dominantes, e interrumpir el círculo de podredumbre y falsedad en donde saben se incuban los males del Perú.

a. La ciudad y los perros¹¹

La ciudad y los perros tiene como escenario principal al colegio militar Leoncio Prado, institución en la que el autor estudió durante dos años, y como telón de fondo a Lima, la compleja y estratificada sociedad que amenaza con envolver a Alberto Fernández, el protagonista de la novela, en la corruptela de privilegios mal habidos que desprecia. Una de las principales líneas de fuerza que atraviesan la novela es la relación entre Alberto y su padre, un burgués limeño de buena familia, mujeriego, jaranista e hipócrita, que mantiene la pantomima de un matrimonio desahuciado para no levantar

¹¹ Dado que no trato de hacer un análisis literario de la obra de Vargas Llosa, no me detendré en la trama de las novelas ni en sus estructuras narrativas. Sólo mencionaré los hechos que sean relevantes para el comprender la manera en que el contexto social –aquellos malestares que el autor ha detectado- aparecen reflejados en sus escritos, o aquellos episodios que ejemplifican vicios o virtudes de carácter que el autor está interesado en mostrar.

habladurías. Después de un fracaso amoroso con una niña de su misma clase social, Alberto cede a la presión de su padre e ingresa a la academia militar. El Leoncio Prado parece ser la solución a las flaquezas en el carácter de Alberto, que intranquilizaban a su padre. La disciplina militar aparece como el remedio que lo enderezaría y le daría fortaleza para enfrentar el mundo real. En un ambiente machista en el que primaba la ley del más fuerte, la estrategia adaptativa de Alberto fue alimentar la ilusión de seguir una carrera como escritor, quizá como modo de vida alternativo que le evitaría tener que pactar con el sistema que repudia. Su manera de ganar dinero y fama entre los estudiantes -que lo empezaron a llamar “el poeta”- fue escribiendo folletines pornográficos y cartas de amor. Con la incipiente vocación de Alberto y sus escritos, Vargas Llosa insinúa por primera vez un tema que seguirá profundizando a lo largo de toda su trayectoria literaria: el poder de la ficción y de la fantasía para hacer soportables realidades nauseabundas.

La trama de la novela decide la suerte de Alberto. Otro recluta, Ricardo Arana, por quien Alberto sentía una extraña afección, mezcla de simpatía, pesar y solidaridad, recibe un balazo mortal en la cabeza durante una práctica de tiro. Alberto duda que haya sido un accidente. Sus sospechas recaen inmediatamente sobre el Jaguar, líder del Círculo, un grupúsculo que imponía el terror en el plantel. Bajo las órdenes del Jaguar, Cava, otro miembro del Círculo, días antes había robado un examen de química. Se aventuró por los pasillos nocturnos del colegio hasta dar con el salón en el que guardaban el examen. Lo extrajo, pero a su paso dejó evidencias del delito y un testigo presencial: Arana, que estaba de guardia esa noche. Al descubrirse el delito se prohibieron las salidas de los fines de semana hasta que se hallara al culpable. Quien más sufrió el castigo fue Arana, agobiado por la imagen de una niña -Teresa- que había

conocido hacía poco y a quien no había podido ver desde hacía varias semanas. Abatido por el miedo de perderla, se convierte en delator. A los pocos días, Cava es expulsado del colegio y Arana muere de un disparo en la cabeza.

Convencido de que el Jaguar había ajusticiado a Arana por delator, Alberto acude al teniente Gamboa, único oficial honesto y comprometido con los ideales castrenses, y lo acusa formalmente. Para probarle a Gamboa que en el colegio ocurrían muchas cosas por debajo del reglamento, lo pone al tanto de todas las actividades del Círculo, de la manera en que los estudiantes se escapaban por las noches, de las apuestas, la bebida, los cigarrillos y de todas las demás faltas que la cúpula del colegio ignoraba o prefería no ver. Gamboa decide abrir una investigación para aclarar los hechos, pero encuentra resistencia por parte de la institución, preocupada por el escándalo y el mal nombre que levantaría el proceso. Se decide, finalmente, que fue el mismo Arana quien tropezó y disparó el proyectil que perforó su cráneo, a pesar de que la bala había impactado la parte posterior de su cabeza. Gamboa, por su parte, es trasladado y degradado por intentar aclarar la verdad. Al mismo tiempo, Alberto empieza a darse cuenta que el Jaguar es el único que se mantiene fiel a sus principios. A pesar de que ahora los estudiantes lo odian, pues suponen que fue él quien reveló las actividades del Círculo, el Jaguar no lo delató. Es ahora Alberto quien empieza a sentirse mal, pues durante las semanas previas al castigo en que Arana no pudo visitar a Teresa, él estuvo enamorándola a sus espaldas. En ese momento Alberto deja de luchar por impedir lo inevitable y asume resignado la lección del Leoncio Prado:

Estudiaré mucho y seré un buen ingeniero. Cuando regrese, trabajaré con mi papá, tendré un carro convertible, una gran casa grande con piscina. Me casaré con Marcela [su nueva conquista, del

mismo nivel social] y seré un don Juan. Iré todos los sábados al Grill Bolívar y viajaré mucho. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado.¹²

El padre de Alberto supo desde el principio que el Leoncio Prado, con su pedagogía subterránea, en la que sólo el más fuerte, el más vivo, el más cínico, el más farsante, el más insensible es quien sobrevive, aprovisionarían a su hijo de las herramientas para sobrevivir en la sociedad limeña. Cierta dosis de cinismo e impostura son fundamentales para tener éxito en sociedades corruptas e hipócritas. El Leoncio Prado, con sus lecciones implícitas, cumple cabalmente su función pedagógica: muestra a sus alumnos cómo ajustarse y reproducir el sistema.

El precio que Alberto tuvo que pagar para garantizar una buena posición social y una vida desenfadada, fue la renuncia a sus ilusiones literarias. Declinó sus propias ambiciones para convertirse en lo que no quería ser: una réplica de su padre. Con esta novela, Vargas Llosa muestra cómo el funcionamiento de una sociedad ulcerada aniquila los deseos individuales e inserta a las personas en una dinámica de la que no pueden escapar. La institución educativa no es el lugar en el que los estudiantes forjan los valores que pueden enmendar la corrupción social, sino el lugar en el que se inculcan los vicios que la perpetúan. La novela critica la complacencia con la cual se acepta este sistema, pues se sabe —o al menos el padre de Alberto lo sabe— que para sobrevivir en el mundo real hay que ser un “perro”, un cínico acostumbrado a la mentira, dispuesto a hacer cualquier cosa para obtener privilegios sociales.

¹² Vargas Llosa, M. La ciudad y los perros. En: Obras escogidas. Vol. I. Aguilar, Madrid, 1973. Pag. 426.

b. La Casa Verde

*La Casa Verde*¹³ traslada al lector a otros escenarios, al Amazonas y a la costa norte del Perú, para recrear, entre las muchas historias que componen la novela, una situación en la que un personaje se ve atrapado en tramas sociales que lo convierten en una imagen degradada de sí mismo. El personaje en cuestión es Bonifacia, una indígena al servicio de monjas misioneras españolas instaladas en el Alto Marañón con el bienintencionado -pero fatídico- propósito de “civilizar” a las tribus salvajes. Bonifacia fue raptada de su comunidad por las monjas misioneras con la ayuda del ejército. Arrancada de su cultura y de sus familiares, creció como una niña occidental. Se le enseñó a despreciar sus antiguas costumbres y creencias, a venerar al “verdadero Dios”, a usar ropas y a hablar español. Un día, sin embargo, decide liberar a otras niñas indígenas recién capturadas. Como castigo es expulsada de la misión. Sin poder regresar a su comunidad de origen, Bonifacia no tiene más remedio que ceder a los avances de Lituma, un sargento del ejército con quien se casa y traslada a Piura, ciudad costera, alejada de todo lo que había conocido y escenario en el que su esposo y sus compinches, los Inconquistables, habían hecho carrera de juguistas y alborotadores. Ya en Piura y de nuevo en andanzas con sus amigotes, Lituma se ve envuelto en una riña que le cuesta la libertad. Es enviado a Lima a cumplir sentencia, dejando a Bonifacia a merced de Josefino, otro de los Inconquistables, que, aprovechándose de su soledad e indefensión, la seduce y convierte en prostituta. A su regreso a Piura, Lituma encuentra a su esposa trabajando en la Casa Verde. Se venga de Josefino por la ofensa, pero el resentimiento que guarda hacia Bonifacia le impide rescatarla del prostíbulo. Por el contrario, la obliga a seguir vendiéndose para costear sus parrandas nocturna.

¹³ Vargas Llosa, M. La Casa Verde. Seix Barral, Barcelona, 1966.

La historia de Bonifacia, como la de otras niñas indígenas raptadas de sus tribus y transformadas en adolescentes cuasi occidentales, revela el interés de Vargas Llosa por las instituciones y los sistemas autoritarios que domestican a las personas para adaptarlas a la sociedad. Alberto soportó una conversión similar, sólo que su adiestramiento le permitiría ocupar los estratos más altos de la sociedad. A Bonifacia, lejos de la misión, la esperarían los oficios más degradados. ¿Cuál es el destino de estas niñas a quienes les enseñaban a abominar su cultura, sus familiares y sus costumbres, pero que al cumplir la mayoría de edad debían salir de la institución para dar campo a otras indígenas? El sacrificado esfuerzo de las monjas en la selva estaba poblando las ciudades de sirvientas y prostitutas.

Bonifacia está inspirada en una indígena que Vargas Llosa conoció durante su viaje a la selva, y sobre quien escribió en la crónica que redactó en 1958:

Esther Chuwik es una niña de diez años. Es alta, frágil, de ojos claros y voz suave. Conversamos con ella después de la actuación escolar. Esta niña, como otras niñas de la selva, fue raptada tres años atrás. Sus raptos la llevaron primero a Chiclayo y luego a Lima, donde se la utilizaba como sirvienta... El rapto de niños es frecuente en la selva. Sólo en Chicais se ha constatado 29 raptos. Los patrones, los ingenieros que hacen trabajos de exploración en el interior de la Amazonía, los oficiales de la guarnición e incluso los misioneros suelen llevarse una niña para dedicarla a las labores domésticas. Algunos se llevan varias, para regalarlas a sus amigos. Esto me hubiera parecido, si alguien me lo hubiera contado, demasiado monstruoso para creerlo.¹⁴

¹⁴ Citado en: Oviedo, J. M. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barral Editores, Barcelona, 1990. Pag. 138.

El personaje de *La Casa verde*, al igual que el protagonista de *La ciudad y los perros*, acaba convertida en lo que no quiere ser: en una pseudo occidental cuyo destino será la explotación sexual por parte de su esposo machista.

En *La Casa Verde*, Vargas Llosa inicia una investigación –que continúa en *El Hablador*, *Lituma en los Andes* y en ensayos como *Historia secreta de una novela* y *La utopía arcaica*- sobre la condición actual de las comunidades indígenas en el Perú. Este es un problema fundamental hoy en día en Latinoamérica, especialmente para el Perú en donde más de las tres cuartas partes de la población tienen ascendencia indígena y están en tránsito hacia la occidentalización. ¿Cuál debe ser la posición de los países latinoamericanos frente a Occidente? ¿Deben fomentar el mestizaje, abrir las fronteras comerciales y promover los valores occidentales? ¿O deben adoptar legislaturas proteccionistas, dar excepciones culturales y jurídicas a las comunidades indígenas, evitar la influencia del mercado y defender las tradiciones autóctonas? Las ideas que Vargas Llosa sostiene con respecto a este dilema tomaron forma a partir de lo que vio y escuchó en el viaje por el Amazonas. La situación que encontró en la selva a finales de los cincuenta y, décadas después, en las sierras de los Andes, responde a la estela de segregación y marginación del indígena que se instauró en el Perú a partir de la Colonia. Desde entonces, sus necesidades y su bienestar han sido desatendidos por los gobiernos centrales, apartando a estas comunidades no sólo en el espacio -debido a la carencia de vías de comunicación- sino en el tiempo -a causa del aislamiento que les ha negado acceso a los adelantos tecnológicos y al sistema educativo-. Este descuido ha propiciado la explotación de los indígenas a manos de gamonales, colonos, políticos, señores feudales, grupos guerrilleros y las fuerzas militares.

¿Cómo combatir estas monstruosidades? ¿Cómo zanjar ese abismo temporal que separa a los habitantes de la ciudad y a los indígenas de los Andes y del Amazonas? Aunque durante los años cincuenta y sesenta, cuando viajó a la selva y escribió *La Casa Verde*, Vargas Llosa compartía las ideas socialistas, nunca optó por la militancia indigenista. A diferencia de otros escritores, que profetizaban un Perú basado en la identidad indígena y que abogaban por la conservación de su raza, tradición y modo de vida, Vargas Llosa se llevó una impresión desencantada de la condición del indio; lo único que vio fue atraso y subdesarrollo: la “Edad Media y la Edad de Piedra”, un lugar en donde “la prehistoria estaba aun viva”.

Prueba de este desencanto es la impresión que le causaron, además del infortunio de las niñas indígenas raptadas, dos historias que escuchó en la selva: la de un cacique aguaruna, torturado y humillado por intentar organizar a los indígenas para vender el caucho directamente en Iquitos, esquivando a los colonos que controlaban el negocio, y la de Tushía, un aventurero japonés que construyó un fortín en el río Santiago, desde donde se dedicó al pillaje, al rapto de mujeres y a sembrar el terror entre los habitantes de la zona. Estos dos relatos, que Vargas Llosa incorpora a su novela, le mostraron la selva como un lugar sin ley, en el que se cometían los atropellos más infames y en el que los valores occidentales aun no mediaban las relaciones interpersonales.

El marco mental desde el que Vargas Llosa observa e inventa la selva amazónica le muestran decadencia y barbarie. Este marco, netamente occidental y estructurado a partir de categorías y valores modernos como progreso, justicia, libertad y desarrollo técnico, moldean una imagen inhóspita y salvaje de estas zonas remotas de la geografía

latinoamericana. Lo que resalta a sus ojos está impregnado de injusticia, barbarie y atraso, y por eso la realidad que inventa en su ficción retrata la crueldad que impera en lugares “sin ley”, donde los adelantos y modos de vida modernos no han germinado.

Esta imagen desencantada de las zonas marginales del Perú y de las condiciones de vida del indígena, convenció a Vargas Llosa de que lo mejor para estas comunidades es la integración a Occidente, así esto signifique perder autenticidad y amalgamarse culturalmente con la población mestiza. En varias ocasiones –que se comentarán más adelante- ha dicho que a los indígenas en el Perú les conviene participar de los adelantos de Occidente, y no seguir en el aislamiento que los hace vulnerables a la explotación y al autoritarismo. A diferencia de otros artistas –como Restrepo, analizado en el capítulo 5- que ven en la integración de las culturas minoritarias una manera de dominación, Vargas Llosa considera que dicho proceso protege a las comunidades indígenas de los abusos y de la injusticia.

El ideal que Vargas Llosa ha defendido siempre –mediante la ideología socialista en los sesenta y la liberal en a partir de los setenta- supone la integración de Latinoamérica, incluida su población indígena, a Occidente, vara con la que mide el nivel de civilidad y desarrollo de un pueblo. A eso se debe que, tanto en la academia militar Leoncio Prado como en la selva amazónica, en donde ni la sensibilidad ni las relaciones sociales ni el trato entre las personas están moldeados por los valores modernos, Vargas Llosa haya visto un peldaño inferior en el proceso de civilización.

c. Conversación en La Catedral

La novela que siguió a *La Casa Verde*, *Conversación en La Catedral*, cambia de escenario para contar la historia de fracasos de Santiago Zavala -Zavalita-, y los avatares de la sociedad peruana en los años cincuenta bajo la dictadura de Odría, que la llevaron al desplome moral, a la apatía y al derrotismo congénito. La trayectoria de Zavalita es sólo una de las historias que componen la novela (son más de sesenta los personajes que participan), a través de la cual el autor explora las fuentes de uno de los problemas que -desde su perspectiva- más afectan a la sociedad: *esa cosa autodestructiva de los peruanos, ese masoquismo*; y el derrotismo y falta de convicción que infecta hasta la muerte cualquier intento por mejorar las condiciones de vida. Desde la primera página de la novela el lector sabe que Zavalita y el Perú comparten algo en común: en algún momento “se jodieron”¹⁵, algo pasó en sus respectivas historias, inevitablemente entrelazadas, que los sentenció al abandono moral y a la frustración.

Al igual que Alberto en *La ciudad y los perros*, Zavalita pertenece al mundo burgués limeño. Su padre es un oportunista prosélito de la dictadura de Odría, poderoso, culto refinado, en apariencia un respetabilísimo señor, que silencia un secreto sabido por todos menos por su hijo. Fermín Zavala es homosexual e intenta disfrazar su inclinación bajo la máscara del matrimonio. La víctima de sus apetitos es Ambrosio, un zambo que trabaja a sus servicios como conductor, quien, sin ser homosexual, se presta sumisamente a los avances de su patrón. La historia comienza cuando, después de muchos años, Zavalita encuentra por casualidad a Ambrosio y empiezan a conversar – en un establecimiento llamado La Catedral- acerca del pasado. Durante el diálogo se van aclarando los episodios determinantes en la vida de Zavalita y las intriga políticas

¹⁵ Desde la primera página de la novela, el autor se pregunta <<en qué momento se jodió el Perú>>, latiguillo que aparece en toda la novela entremezclándose con las reflexiones del protagonista.

de la dictadura de Odría. Poco a poco nos vamos enterando cómo fue que Zavalita se jodió, y cómo la atmósfera autoritaria y corrupta socavó la moral y las esperanzas de los peruanos.

Zavalita, como Alberto, ve claramente la hipocresía y la ruindad moral del medio social burgués en que creció. Aborrece de él e intenta distanciarse del camino trazado para todo “niño bien” de Lima, estudiando en la universidad pública –la San Marcos-, militando en células revolucionarias, trabajando para un diario amarillista -La Crónica- y casándose con una enfermera de extracción social inferior. Pero romper con el mundo de privilegios heredados y resistir a las influencias de su medio no fue suficiente. Zavalita cayó en una trampa peor: la mediocridad, la frustración y la falta de ilusiones que hicieron de él un indolente. El drama de Zavalita consistió en rechazar la única opción real que la vida le había dado -ser “hijo de papá”-, e intentar ser otra cosa – revolucionario, periodista, bohemio-. Su medio social le puso una trampa mortal: o sigue las reglas de juego del sistema y lleva una vida burguesa y desvergonzada, aceptando, de paso, los principios y desvalores que le inculcó su familia, o reniega de todo y se arriesga a perder el único referente que tenía para ordenar su vida. Zavalita, sin darse cuenta, opta por la segunda opción. Su vida pierde horizonte y se desdibuja entre las miserias cotidianas y decisiones que toma sin convencimiento. Cada cosa que le ocurre lo aflige –lo jode- más, aumentando su escepticismo y su abandono espiritual. Fue la falta de convicción, la derrota anticipada, la imposibilidad para encontrar un camino alternativo, lo que jodió a Zavalita:

A lo mejor te había jodido la falta de fe, Zavalita. ¿Falta de fe para creer en Dios, niño? Para creer en cualquier cosa, Ambrosio. [...] Cerrar los puños, apretar los dientes, Ambrosio, el Apra es la

solución, la religión es la solución, el comunismo es la solución, y creerlo. Entonces la vida se organizaría sola y uno ya no sentiría vacío, Ambrosio.¹⁶

En el colegio, en la casa, en el barrio, en el círculo, en la Fracción en <<La Crónica>>. Toda la vida haciendo cosas sin creer, toda la vida disimulando. [...] Y toda la vida queriendo creer en algo. Y toda la vida mentira, no creo.¹⁷

La vida de Zavalita nunca se organizó porque nunca encontró una causa, algún motivo o vocación por la cual batallar. Un medio social canceroso en el que sólo sobreviven los que, como el padre de Santiago o Cayo Bermúdez -el siniestro personaje que se encarga del trabajo sucio del régimen-, se acoplan a las reglas de juego, aniquila las ilusiones y la imaginación. No hay campo para la iniciativa individual, desterrada por un pesimismo incontinente que desalienta cualquier aspiración.

El personaje más patético de la novela es Ambrosio, no sólo porque Fermín Zavala lo utilizara como objeto sexual sino por la claudicación canina con que se entregaba a sus caprichos. Ambrosio había sido domesticado y sometido a tal punto que no percibió ningún abuso por parte de Fermín Zavala. Por el contrario, lo admiraba y respetaba; llegó a matar para librarlo de un posible chantaje y para que él, una persona tan respetable y decente, no se ensuciara las manos. “No es un desgraciado, no es un déspota. Es un verdadero señor. [...] Hace que uno sienta respeto por él”¹⁸, le explicaba a una prostituta con la que sostenía encuentros ocasionales. Ambrosio inculcó

¹⁶ Vargas Llosa, M. Conversación en La Catedral. (1969) Seix Barral, Barcelona, 1987. Pag. 117.

¹⁷ Ibid. Pag. 119.

¹⁸ Ibid. Pag. 628.

ingenuamente la percepción del dominado, que empareja riqueza y refinamiento con virtud moral. Aunque vio de cerca y sufrió en carne propia los vicios de su jefe, pudo más el esplendor del prestigio social. Fue víctima de tal empobrecimiento espiritual, que estuvo dispuesto a matar para salvar el pellejo de quien abusaba sexualmente de él. Este es un mal que aqueja a la gran mayoría de las sociedades latinoamericanas, en las que el poder económico y político presuponen, *a priori*, decoro y honestidad, y su ausencia corrupción y vulgaridad. El efecto del poder y de la dominación sobre Ambrosio se traducen en una existencia indolente e impasible, trashumante y errática, que transcurre de un oficio a otro, de un patrón a otro, pendiente sólo de sobrevivir y entretener los días que preceden a la muerte.

El Perú imaginado por Vargas Llosa en sus tres primeras novelas es una trampa social de la que nadie escapa. Las relaciones de poder, la corrupción, la influencia de las instituciones y la pobreza socavan la voluntad y aniquilan la iniciativa individual. El individuo libre y autónomo, el gran invento de la Modernidad, no puede florecer en un terreno contaminado por males que infectan sus estructuras. Los vicios que inevitablemente, gracias a las instituciones escolares, religiosas y familiares, se reproducen y perpetúan, anulan al individuo y su capacidad imaginativa. En este tipo de contextos la existencia humana se empequeñece, se denigra.

La moraleja que se extrae de esta primera etapa literaria es que en Latinoamérica, mientras no se erradique el capitalismo, los países permanecerán en el subdesarrollo y los más desfavorecidos seguirán sufriendo los abusos de la élite dominante. La gran acogida que estas tres novelas tuvieron en los círculos intelectuales de izquierda y en los

medios cercanos a la revolución cubana, corroboran esta interpretación. Mientras el tránsito a la Modernidad y a un tipo de sociedad orientada por los valores que representa la literatura fue un ideal de la izquierda, Vargas Llosa inventó mundos que corroboraron las conclusiones de los pensadores socialistas: sólo con el derrumbe del capitalismo se podrían corregir las injusticias y las jerarquías sociales instauradas por la Colonia. La desilusión que años después tendrá con la revolución cubana, marcará un cambio en su producción literaria y en su manera de entender las soluciones a los conflictos latinoamericanos, a pesar de que su diagnóstico de los males que aquejan a la región permanezca igual.

IV. El escepticismo y la tragedia humana

En las memorias que escribió a principios de los noventa, Vargas Llosa recuerda con pesadumbre la situación de los jóvenes de su generación que, bajo condiciones existenciales similares a las recreadas en *Conversación en La Catedral*, intentaron cultivar alguna vocación:

Pues la verdad es que, como a Carlitos Ney, he visto a otros amigos de juventud, que parecían llamados a ser los príncipes de nuestra república de las letras, irse inhibiendo y marchitando por esa falta de convicción, ese pesimismo prematuro y esencial que es la enfermedad por excelencia, en el Perú, de los mejores, una curiosa manera, se diría, que tienen los que más valen de defenderse de la mediocridad, las imposturas y las frustraciones que ofrece la vida intelectual y artística en un medio tan pobre.¹⁹

¹⁹ Vargas Llosa, M. *El pez en el agua*. Pag. 148.

Vargas Llosa ha explorado intensamente las consecuencias de la falta de convicción, de la apatía y del descorazonamiento anticipado, debido a que ese es uno de los problemas que ha visto en su contexto cultural. Este destierro de las ilusiones hace que se abandone precipitadamente toda iniciativa. Y sin iniciativas ni deseos las personas quedan sometidas a las contingencias del ambiente y al tirano de turno, o se legitima la moral del oportunismo, del más vivo, de lo que en el Perú se denomina “la pendejada”, que convierte en virtud la socarronería y la viveza. Para Vargas Llosa, el único conjuro preventivo para el autoritarismo son los anhelos y propósitos individuales que permiten hacer frente a las imposiciones externas. Cuando no se tienen deseos ni ambiciones propias, aparece el relativismo: todo da lo mismo y resulta fácil resignarse a cualquier demanda del ambiente, o adaptarse con cinismo intentando sacar provecho personal a cualquier circunstancia. Pero cuando se tiene en mente un proyecto, una vocación, una iniciativa, se ven con claridad las arbitrariedades e imposiciones que sofocan el ejercicio de la individualidad. Se encuentra, entonces, la motivación para luchar y enfrentarse a las circunstancias con tal de promover las propias aspiraciones.

Este es uno de los dramas del Perú, en donde, según el diagnóstico del escritor, la tradición autoritaria ha adormecido la iniciativa individual. La sumisión y el derrotismo son lugares comunes que el peruano reconoce como taras de su idiosincrasia. Son los obstáculos que desalientan los intentos por aliviar los males de la sociedad o desarrollar un proyecto personal. Un sistema social corrupto frustra todas las iniciativas personales, negando, como al ficticio Zavalita y al real Carlitos Ney, la posibilidad de sobreponerse a las limitaciones del ambiente. El interés de Vargas Llosa por las historias de

adolescentes -como se ve en *Los jefes*, *Los cachorros*²⁰, *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral*- radica en que, desde la infancia, la misma sociedad se encarga de adoctrinar a las nuevas camadas en las reglas que les permitirán sobrevivir en un medio trasegado por el oportunismo y la tiranía. Los hijos están condenados a repetir los pasos de sus padres. Tendrán que sacrificar sus intereses, que en estas novelas se asocian con la literatura (Zavalita también albergaba ilusiones literarias), para ser aceptados por la sociedad.

Es curioso que -según José Miguel Oviedo²¹- los críticos hayan tildado a *La ciudad y los perros* de *determinista*, juicio similar al que se hace a autores como Bourdieu²², cuya evaluación, al igual que la del Vargas Llosa de los sesenta, recae sobre las estructuras e instituciones sociales. Es curioso debido a que muestra cómo los análisis que escudriñan el funcionamiento de las estructuras sociales, sin importar que sean investigaciones literarias o sociológicas, tienden a diagnosticar la reproducción de dinámicas que perpetúan los males diagnosticados, como la corrupción, en el caso de Vargas Llosa, y la dominación, en el de Bourdieu. Cuando se pone el énfasis en el individuo, como hará el novelista desde mediados de los setenta, se da campo a la transformación. Esa será la solución que el escritor empezará a proponer, de manera implícita, a partir de *La tía Julia y el escribidor* (1977). Mientras Vargas Llosa escrutó

²⁰ *Los jefes* es el primer libro publicado por Vargas Llosa, en 1959, compuesto por seis cuentos, y *Los cachorros* es un relato corto publicado en 1967. Ambos se encuentran reunidos en recopilación de Alfagura, Vargas Llosa, M. Obra Reunida. Narrativa breve.

²¹ Oviedo, J. M. Op. Cit.

²² Reproduzco aquí la nota 27 del primer capítulo. “La teoría de Bourdieu es poderosa, por lo tanto, como una teoría de la reproducción, y débil como una teoría de la transformación. En esto muestra sus raíces estructuralistas (quizá incluso funcionalistas).” Calhoun, C. “Habitus, field, and capital: the question of historical specificity. En: Bourdieu, critical perspectives. Editado por: C. Calhoun, E. LiPuma y M. Postone. Polity Press, Cambridge, 1993. Pag. 72.

los sistemas sociales, las diferencias entre clases y los mecanismos de inculcación y aprendizaje, sus novelas tuvieron un tono crítico de condena a una sociedad incapaz de enmendar sus desgracias. En la década siguiente, sin embargo, deja de creer en la ventaja de transformaciones radicales y abre alternativas para que sus personajes escapen a las miserias de la vida. Si bien la culpa del pesimismo, el derrotismo, la frustración y la inercia recaían antes sobre la estructura social, ahora será responsabilidad del individuo, sin importar lo penosas de sus circunstancias, encontrar la fuerza vital para anteponerse al entorno.²³ El cambio en el diagnóstico de Vargas Llosa consiste en que la transformación de las condiciones de vida y de la sociedad serán la consecuencia de transformaciones individuales. Este desplazamiento en la orientación de sus novelas coincide con su renuncia al socialismo y la reivindicación del individualismo.

V. Quiebre histórico

En 1971, Vargas Llosa se entera que su amigo, el poeta cubano Heberto Padilla, ha sido encarcelado por Fidel Castro. En respuesta a la sanción del escritor, Vargas Llosa envía una carta a Castro firmada por otros intelectuales de izquierda reclamando su liberación. Castro libera a Padilla, pero lo expone a una confesión pública en la que se ve obligado a reconocer el tono reaccionario de sus escritos, y a condenar a los intelectuales que se movilizaron para liberarlo. La estrategia de Castro genera una segunda protesta, aun más enérgica, en la que, reiterando su adhesión al socialismo, Vargas Llosa y los demás firmantes –Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Sartre,

²³ Hay dos excepciones importantes: el relato *¿Quién mató a Palomino Molero?* y la novela *Lituma en los Andes*. En estas obras Vargas Llosa vuelve a situar a sus personajes en un trasfondo social que determina sus actos. Pero en esta ocasión, especialmente en *Lituma en los Andes*, no se indagan las estructuras sociales sino los mitos colectivos y la fuerza de lo irracional que condiciona a la vida humana.

Susan Sontag y José Angel Valente, entre otros- condenan la “penosa mascarada de autocrítica”, que “recuerda los momentos más sórdidos de la época del estalinismo”²⁴. El caso Padilla sentenció la paulatina renuncia de Vargas Llosa al socialismo. En un discurso pronunciado en el primer congreso nacional de educación y cultura, en 1971, Castro hace saber a Vargas Llosa que ya no es bienvenido en Cuba. El escritor peruano renuncia al Comité de la revista asociada a la revolución, Casa de las Américas, y rompe sus vínculos con Cuba. El enfrentamiento con Castro, sumado a las críticas que anteriormente había hecho a la invasión rusa de Checoslovaquia²⁵, generó el rechazo por parte de la izquierda latinoamericana. A pesar de las críticas, de las reinterpretaciones reaccionarias de sus obras y del desdén de sus antiguos camaradas, Vargas Llosa siguió defendiendo el socialismo hasta mediados de los setenta, momento en que reconsidera su postura política y empieza a desconfiar de las ideologías.

La condena a Heberto Padilla generó una respuesta enérgica por parte de Vargas Llosa, debido a que representó una amenaza al principio fundamental con el que había orientado su vocación literaria: por encima de cualquier cosa, el escritor debe gozar de libertad para escribir lo que a bien tenga, sin importar lo ácidas de sus críticas contra el tipo de gobierno o contra la sociedad que lo ampara. El caso Padilla significó la irreversible colisión de las dos máximas con las que había moldeado su orientación

²⁴ Vargas Llosa, M. “Carta a Fidel Castro”. En: Contra viento y marea (1962-1982). Pag. 166.

²⁵ En 1968 escribió el artículo “El socialismo y los tanques”, en que criticaba la intervención militar en Checoslovaquia: “La intervención militar de la Unión Soviética y de sus cuatro aliados del pacto de Varsovia contra Checoslovaquia es, pura y simplemente, una agresión de carácter imperial que constituye una deshonra para la patria de Lenin, una estupidez política de dimensiones vertiginosas y un daño irreparable para la causa del socialismo en el mundo. Su antecedente más obvio no es tanto Hungría como la República Dominicana. El envío de tanques soviéticos a Praga para liquidar por la fuerza un movimiento de democratización del socialismo es tan condenable como el envío de infantes de marina norteamericanos a Santo Domingo para aplastar por la violencia un levantamiento popular contra una dictadura militar y un sistema social injusto.” Vargas Llosa, M. Contra viento y marea (1962-1982). Pag. 160.

política y su imagen de una sociedad ideal: la libertad a ultranza del escritor y la imperante necesidad del socialismo para solucionar los problemas de iniquidad en América Latina.

Antes de la revolución cubana, en América Latina la lucha por la libertad se asociaba con la reestructuración de la sociedad, con la emancipación del influjo imperial de Estados Unidos, con la redistribución de la riqueza y con el fin de la explotación capitalista. Todos estos ideales de la izquierda estaban acompañados por un espíritu progresista y anticlerical, cuya fe estaba depositada en el progreso, en la razón, en el desarrollo técnico, en la secularización de los valores y de las costumbres, y en la apertura al mundo para participar de los progresos artísticos y científicos. La derecha, por el contrario, era conservadora, defensora de la Iglesia, autoritaria y demostraba reservas ante los adelantos de la ciencia y el cambio en las tradiciones. La mayoría de las dictaduras latinoamericanas estuvieron asociadas a la derecha, lo cual explica por qué la lucha por la libertad se relacionaba con la izquierda. Pero a medida que los países latinoamericanos se fueron democratizando y Cuba empezó a parecerse a las dictaduras centenarias que poblaron la región, estas categorías se trastocaron. La ambigüedad produjo una reorganización que invirtió las luchas de la izquierda y de la derecha. Hoy en día la derecha busca la apertura de los mercados, confía ciegamente en la ciencia económica y en el progreso, defiende la libertad de expresión y condena toda forma de gobierno antidemocrática; mientras la izquierda pone freno al neoliberalismo, vuelve a preocuparse por las identidades locales y las minorías étnicas, desconfía del progreso económico y tecnológico patrocinado por el FMI y el Banco Mundial, y mantiene sus reservas frente a la globalización. En Europa, como muestra el análisis de Bourdieu, también se ha dado un cambio similar:

El racionalismo y la creencia en el progreso y en la ciencia que, en el período entre guerras, en Francia tanto como en Alemania, fueron una característica de la izquierda (mientras la derecha nacionalista y conservadora sucumbía en cambio al irracionalismo y al culto por la naturaleza), hoy se han convertido, en estos dos países, en el corazón del nuevo credo conservador, basado en la confianza en el progreso, en el conocimiento técnico y en la tecnocracia, mientras la izquierda se encuentra recurriendo a temas ideológicos o a prácticas que pertenecieron al polo opuesto, tales como el culto (ecológico) de la naturaleza, el regionalismo y cierto nacionalismo, la denuncia del mito del progreso absoluto, la defensa de la 'persona', empapadas todas de irracionalismo.²⁶

El giro que los acontecimientos históricos dieron a ciertos conceptos y a ciertos valores hizo que Vargas Llosa revisara su militancia en la izquierda, y, paulatinamente, se afiliara al liberalismo. La literatura que empieza a producir desde mediados de los setenta refleja una nueva forma de interpretar los problemas de su país. El diagnóstico no cambió: hasta hoy en día, como señala Kristal²⁷, Vargas Llosa entiende que uno de los problemas más graves del Perú es la explotación y la miseria de los indígenas y de las gentes de los Andes, al igual que –como pudo comprobar durante su campaña política- la corrupción, la hipocresía y el arribismo en la vida pública. Estos son los mismos problemas que como trasfondo comparten sus primeras obras. Lo que veremos

²⁶ Bourdieu, P. Language and symbolic power. Harvard University Press, Cambridge, 1991. Pag. 185. (*Rationalism and the belief in progress and science which, between wars, in France as well as in Germany, were a characteristic of the left (whereas the nationalist and conservative right succumbed instead to irrationalism and to the cult of nature), have become today, in these two countries, the heart of the new conservative creed, based on confidence in progress, technical knowledge and technocracy, while the left finds itself falling back on ideological themes or on practices which used to belong to the opposite pole, such as the (ecological) cult of nature, regionalism and a certain nationalism, the denunciation of the myth of the absolute progress, the defense of the 'person', all of which are steeped in irrationalism.*)

²⁷ Kristal, E. Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa. Vanderbilt, University Press, Nashville, 1998. Pag. 188.

en las novelas que empieza a escribir a partir del Caso Padilla es una interpretación diferente de las causas y de las soluciones para estas problemáticas.

VI. Pérdida de la inocencia: Pantaleón Pantoja

Pantaleón y las visitadoras, publicada en 1973, representó un cambio en la trayectoria del autor. Aunque sus novelas anteriores están salpicadas con humor -un humor cruel como el de *La ciudad y los perros*-, este nuevo proyecto literario es un intento explícito por escribir una novela humorística. Es, también, una novela experimental, compuesta como un *collage* cubista a partir de informes militares, recortes de prensa, cartas y emisiones radiofónicas, en la que aparece una nueva fauna de personajes que será la que en adelante pueble sus novelas: el fanático²⁸, el “intelectual barato”²⁹ y los personajes redimidos por una vocación³⁰.

La novela gira en torno al capitán Pantaleón Pantoja, obediente servidor del ejército peruano, enviado a la selva para solucionar un problema de suma urgencia del que depende se conserve el buen nombre de la institución. La abstinencia forzada de las tropas había propiciado ataques a la población civil. Después de meditarlo, la cúpula militar concluye que mejor era satisfacer los requisitos viriles de sus hombres bajo la

²⁸ En esta novela el fanático es el Hermano Francisco, líder de una secta religiosa.

²⁹ Este es un tipo de personaje que ha perseguido a Vargas Llosa desde los setenta. El intelectual barato es quien pone sus aptitudes intelectuales al servicio del mejor postor, sin fidelidad a principio alguno. En esta novela el intelectual barato es el Sinchi, un locutor radial que condena o aplaude los sucesos de acuerdo a lo que más le convenga. El intelectual barato aparecerá de nuevo en *La guerra del fin del mundo*, encarnado en el periodista miope y en *La fiesta del Chivo*, con los seguidores de Trujillo; también en sus libros de ensayo *Contra viento y marea* y *El pez en el agua*.

³⁰ Las prostitutas del servicio de visitadoras van a experimentar por primera vez, gracias a la dedicación y seriedad de Pantaleón, que su oficio tiene dignidad. Lo mismo ocurrirá en *La tía Julia y el escribidor* con los actores radiales que ponen al mando de Pedro Camacho para emitir sus radionovelas, y con los forajidos que, en *La guerra del fin del mundo*, aúnan esfuerzos en beneficio de una causa superior.

observancia castrense, a permitir, por negligencia y descuido, que la población siguiera siendo agraviada. La misión de Pantaleón fue conformar un escuadrón de prostitutas que aliviara las necesidades de las tropas. Debía cumplir su misión en el más estricto secreto, sin que nadie, ni siquiera su mujer, estuviera al tanto de sus labores. Si se llegara a saber que el ejército promovía la prostitución y el fornicio entre sus tropas, la institución perdería toda credibilidad. Se escogió a Pantaleón por su intachable hoja de servicios y por su rectitud. Pero sus superiores no sospecharon que dicha obediencia haría del Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPPFA) la división más eficiente del ejército, y que dicha eficiencia, a la larga, resultaría contraproducente. El éxito y eficiencia de las visitadoras atrajo la atención de todo Iquitos, y dio fama y prestigio a Pantaleón como intendente prostibulario. Finalmente, la situación se sale de control y termina por saberse la vinculación de Pantaleón con el ejército.

Los otros eventos de la novela se desencadenan por la presencia de una secta de fanáticos religiosos, “los hermanos del arca”, que ganan adeptos en toda la región amazónica con actos tétricos como la crucifixión de animales. Una de las prostitutas, la Brasileña, con quien Pantaleón había iniciado un romance, es asesinada en un episodio confuso. Su cuerpo aparece crucificado, lo cual hace sospechar que hay una conexión con la secta, hasta que se aclara que fueron unos bandoleros, deseosos de verse servidos por las visitadoras, quienes la mataron. La muerte de la Brasileña conmueve a Pantaleón. Vistiendo su uniforme del ejército, organiza un funeral en el que le rinde honores militares por su entrega y cumplimiento del deber. El espectáculo delata su vínculo con el ejército y provoca el escándalo que intentaban evitar sus superiores. El

castigo de Pantaleón por su imprudencia fue el mismo que el del teniente Gamboa: el traslado a un puesto de servicio miserable.

Esta novela, guardando aun grandes parecidos con sus anteriores –se desarrolla en la selva; trata de la institución militar; hay un personaje, Pantaleón, que haciendo bien su trabajo sólo consigue su ruina-, introduce una innovación que, aunque sólo está aquí esbozada, será una constante en sus próximas novelas. El esfuerzo de Vargas Llosa ya no se centra en radiografiar las estructuras agusanadas de la sociedad o de las instituciones, sino en comprender la manera en que un personaje se relaciona con el mundo. La particularidad de Pantaleón radica en que cumple las normas con fervor y rigidez excesivos. Esta obcecación delata su dependencia de fuerzas externas que le impongan coordenadas a su vida. Por sí solo, no sabría cómo organizar su existencia. Necesita un jefe que le diga qué hacer:

Ya te he explicado, Chuchupe, esto lo organicé por orden superior, como negocio no me interesa. Además, yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo.³¹

Pantaleón es consciente de su dependencia, de que necesita vincularse a algo más grande que él (a una institución como el ejército), para encontrarle sentido a la vida. Cuando, luego del escándalo que provoca, le dan la oportunidad de retirarse sin degradaciones para no tener que permanecer el resto de su carrera como capitán, confinado a las zonas más escabrosas del Perú y a las labores menos relevantes,

³¹ Vargas Llosa, M. Pantaleón y las visitadoras. Seix Barral, Barcelona, 1973. Pag. 308.

Pantaleón rechaza la oferta: “Me niego terminantemente, mi general. Toda mi vida está en el Ejército”³². El dilema de Pantaleón es el mismo que experimentan los demás personajes que se dejan convencer por la visión fanática del hermano Francisco. Necesita referentes externos y claros para comprender lo que ocurre, para saber qué hacer y cómo desenvolverse en la realidad. La heteronomía extrema de Pantaleón lo convierte en un ingenuo incapaz de evaluar las situaciones. Inflexible en sus actos y sin perspectiva ante los hechos, está dispuesto a cumplir, con diligencia perruna, cualquier orden que se le imponga:

No soy como todo el mundo, ésa es mi mala suerte, a mí no me pasa lo que a los demás. De muchacho era más desganado para comer que ahora. Pero apenas me dieron mi primer destino, los ranchos de un regimiento, se me despertó un apetito feroz. Me pasaba el día comiendo, leyendo recetas, aprendí a cocinar. Me cambiaron de misión y psst, adiós a la comida, empezó a interesarme la sastrería, la ropa, la moda, el jefe del cuartel me creía marica. Era que me había encargado del vestuario de la guarnición, ahora me doy cuenta.³³

Pantaleón y las visitadoras es un comentario irónico al candor de quienes siguen las normas impuestas como artículos de fe. Teniendo en cuenta el contexto histórico en que fue escrita y las preocupaciones que ya había abordado el autor, el blanco de esta novela puede situarse en las debilidades de carácter –la necesidad de jefes y de órdenes- que propician el autoritarismo, y en la militancia política que no contempla los alcances de sus propuestas. El fracaso de Pantaleón expresa el desencanto ante los intentos bienintencionados por curar un mal, que no reconocen el momento en que la solución

³² Ibid. Pag. 294.

³³ Ibid. Pags. 217-218.

resulta peor que la enfermedad. Esta sátira puede interpretarse como un comentario irónico a la situación política del momento, en la que el autor se burla de sí mismo, de su ingenuidad y de la de sus copartidarios, que marca el tránsito hacia una nueva etapa literaria.

VII. La literatura y la realidad, nuevamente

Las tensiones que Vargas Llosa intuía entre la literatura y el socialismo se agravaron con la controversia suscitada por el caso Padilla. Durante los sesenta, Vargas Llosa había proclamado la rebelión intrínseca de la literatura y la actitud porfiada e insumisa de quien tiene por oficio desafiar la realidad inventando mundos ficticios. Este desafío y rebelión tenía en la mira los sistemas de opresión capitalistas que el socialismo pretendía combatir. Pero a partir de los setenta, desencantado de las utopías y los sueños totalitarios, tuvo que desplazar el blanco de esta insumisión. Ya no es un modelo social específico, el capitalista o el socialista, sino el hecho de vivir en sociedad, de tener que restringir la esfera irracional, las pulsiones y los deseos para que la convivencia sea factible, lo que produce la insatisfacción contra la que se rebela el escritor. El concepto de <<mal>> con el que Bataille explica la necesidad de transgresión, le permite a Vargas Llosa explicar el carácter insurrecto de la literatura sin necesidad de vincularla a la lucha socialista. En 1972, en un ensayo en el que expresa su simpatía por estas ideas de Bataille, explica por qué la literatura es incompatible con el socialismo:

Es posible entender, a la luz de estos ideales, lo difícil que es realizar una actividad basada en la rebelión, en lo irracional y en lo individual, en una sociedad construida fundamentalmente sobre ideas racionales y colectivas, como la socialista. Creo que nadie ha explicado mejor que Bataille

(en su ensayo sobre Kafka), la tiranía que ha caracterizado hasta ahora la relación entre el poder socialista y la literatura.³⁴

El antagonismo entre el proyecto colectivo que propone el socialismo y la insurrección individual que expresa el escritor, hizo que volviera a revisar a los autores que durante su primera juventud habían influido sus ideas literarias y políticas. Si bien Sartre, con su postura política y su noción de literatura comprometida, fue quien le sirvió como modelo inicial, en los setenta las ideas de Camus, moderadas, antiautoritarias y antitotalitarias, le parecieron más acertadas. Camus y Bataille le ayudaron a entender que la misión del creador es contrarrestar los efectos del poder, debido a que, sin importar cuál, “aun el más democrático y liberal del mundo, tiene en su naturaleza los gérmenes de una voluntad de perpetuación que, si no se controla y combate, crece como un cáncer y culmina en el despotismo, en las dictaduras”³⁵. ¿Cómo combatir el poder sin caer en el dogmatismo? ¿Cómo revelarse a la sociedad sin arrastrar a los demás a una hecatombe colectiva?

Las respuestas a estos interrogantes las encontró en Flaubert, su modelo de literato por excelencia, quien le permitió descubrir una nueva veta por la cual seguir investigando las mismas problemáticas que alentaron sus tres primeras novelas, a saber, cómo entender la situación del individuo en una sociedad enferma, que ya no puede creer en

³⁴ Vargas Llosa, M. “Bataille or the redemption of evil” (1972). En: Making Waves, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1996. Pag. 121. (*One can understand, in the light of these ideals, how difficult it is to carry out an activity based on rebellion, on the irrational and on the individual in a society built fundamentally on rational and collective ideas, like a socialist society. I believe that no one has explained better than Bataille (in his essay on Kafka), the tyranny that has characterized until now the relationship between socialist power and literature.*)

³⁵ Vargas Llosa, M. “Albert Camus y la moral de los límites” (1975) En: Contra viento y marea (1962-1982). Pag. 250.

utopías animadas por la promesa de soluciones milagrosas. La odisea existencial de Emma Bovary le mostrará cómo conciliar las ansias de rebelión y la necesidad de contravenir las presiones sociales, sin que ello conduzca al colectivismo, al totalitarismo o la reestructuración de la sociedad. En 1975 publica el ensayo *La orgía perpetua: Flaubert y Madam Bovary*, en el que, a través del drama de Emma, consolida su defensa del individuo y una nueva manera de entender la rebelión. La lectura que hace de Flaubert muestra la distancia que ahora lo separa de los ideales socialistas. Como Emma, Vargas Llosa ya no cree en el precepto utópico que supone sacrificar el presente a la espera de un futuro mejor:

La rebelión de Emma nace de esta convicción, raíz de todos sus actos: no me resigno a mi suerte, la dudosa compensación del más allá no me importa, quiero que mi vida se realice plena y total aquí y ahora.³⁶

Su preocupación será entender cómo, en una sociedad que aniquila la voluntad y anula las ilusiones, es posible vivir libremente. El ejemplo de Emma Bovary es la clave para entender otra forma de rebelión, más cercana a la que propone Bataille que a la del socialismo, más individual que colectiva, capaz de compensar las miserias de la vida en sociedad y de garantizar el derecho al placer y a la realización de los deseos.

La responsabilidad de liberarse y emanciparse de las desdichas que acechan en la imperfecta, incoada e insuficiente cultura occidental, debe buscarla cada cual, como Emma o Don Quijote, en la posibilidad que tiene el individuo de imaginar proyectos y

³⁶ Vargas Llosa, M. La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary. (1975) Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995. Pag. 20.

de encontrar el coraje para realizarlos. La admiración de Vargas Llosa por Emma Bovary radica justamente en esto, en que

ella, como el Quijote o Hamlet, resume en su personalidad atormentada y su mediocre peripecia, cierta postura vital permanente, capaz de aparecer bajo los ropajes mas diversos en distintas épocas y lugares, y que, al mismo tiempo que universal y durable, es una de las mas privativas postulaciones de lo humano, de la que han resultado todas las hazañas y todos los cataclismos del hombre: la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas.³⁷

Para Vargas Llosa, las transformaciones radicales en busca de justicia pueden ir en detrimento de la libertad. Por eso los cambios deben darse a nivel micro, en las personas, para que a partir de la iniciativa individual se altere el funcionamiento colectivo. ¿De dónde extraerá ahora el individuo el vigor y el nutrimento para apoderarse de su existencia y para embarcarse en proyectos que dignifiquen su vida? De su imaginación y sus deseos, los motores de las empresas humanas que han cambiado el semblante la realidad.

El ensayo sobre Madame Bovary marcará el nuevo rumbo de su pensamiento político y de sus creaciones literarias. Aunque en las novelas que siguen a *Pantaleón y las visitadoras* el contexto social, sus dilemas y conflictos seguirán siendo de suma relevancia, el peso de las historias recaerá sobre los personajes. Pantaleón es un adelanto, un boceto, de lo que serán los protagonistas de sus próximas ficciones: individuos que proyectan su existencia a la luz de sus deseos, de la imaginación y la fantasía, asumiendo el infinito riesgo de hacer sus ilusiones realidad. A través de estos

³⁷ Ibid. Pag. 39.

personajes, Vargas Llosa establece conexiones con los relatos de caballería como *Tirant lo Blanc*, novela sobre la que ha escrito desde el 68³⁸. Las pasiones exacerbadas y las convicciones diamantinas, similares a las de los caballeros medievales, serán las características que aparecerán en sus personajes de ahora en adelante, y la clave estética para entender su producción literaria. Estos personajes vivirán su vida cotidiana como una batalla por realizar sus locas fantasías. Las palabras con que el escritor describe el *Tirant lo blanc* sirven para introducir las ficciones que aparecerán en la segunda mitad de la década de los setenta:

Estoy convencido que Tirant lo Blanc es una obra maestra. Y seguramente porque tiene esos ingredientes que a mí siempre me ha fascinado encontrar, y no sólo en la literatura, también en la pintura: una cierta visión desmesurada, desmedida, truculenta, romántica si quieres, de la vida, del ser humano, de la condición humana, de las pasiones humanas. Y en Tirant lo Blanc todo eso está. Las proezas militares, la manera como gozan, como aman los personajes es desmesurada, es truculenta, y al mismo tiempo todo eso está calzado dentro de una prosa que es excesiva, como la temática misma lo exige. Ese es un tipo de literatura o de propensión artística que a mí me fascina, con la que yo me identifico, y creo que en mi obra eso está allí muy reflejado.

³⁸ Los ensayos que Vargas Llosa escribió sobre *Tirant lo Blanc* entre 1968 y 1990 están recopilados en: Vargas Llosa, M. Cartas de batalla por Tirant lo Blanc. Seix Barral, Barcelona, 1991.

VIII. Vocación y determinación

Después de cuatro novelas y varios relatos cortos, Vargas Llosa finalmente vislumbra la manera de romper los círculos viciosos del poder y la corrupción que malean la atmósfera de sus mundos ficticios. En *La tía Julia y el escribidor*, publicada en 1977, construye un escenario en el que aparecerá, por primera vez, un personaje que logra romper con la determinación social, liberarse de la influencia de su padre autoritario y encontrar una vocación que le permite vivir en sociedad sin experimentar frustraciones. Los personajes que aparecerán de ahora en adelante en sus libros se asemejarán más a los caballeros medievales que a los antihéroes de sus novelas previas, como Alberto o Zavalita. No obstante -más adelante se verá- la frustración seguirá siendo una amenaza al acecho, incluso para aquellos que se arriesgan a vivir de acuerdo a sus ideales.

La acción de la novela transcurre a finales de los años cincuenta, en Lima, ambientada en una atmósfera diferente a la de sus otras novelas urbanas, mientras el Perú se recuperaba de la dictadura de Odría. El relato cuenta la historia de amor entre Varguitas, el protagonista y narrador, y su tía Julia, una mujer divorciada que lo aventajaba en edad, episodio que se relaciona de forma directa con la biografía del autor. Además de la aventura amorosa de la pareja, se narran las peripecias que el joven Varguitas tuvo que hacer para devengar el sustento con el cual costear su independencia. En uno de esos trabajos, en una emisora de radio local, conoce a Pedro Camacho, un prolífico escritor de radionovelas de gran difusión y acogida, que expresa una vocación y una convicción desmedidas por su oficio. Varguitas siente fascinación por este personaje. Encuentra en Pedro Camacho la entrega que él quisiera profesar por la escritura, actividad que practica sin que aun tome la forma de una vocación. No había un minuto del día que Pedro Camacho no aprovechara para escribir sus radionovelas. Tanto

trabajo, sin embargo, le ocasiona un quebranto nervioso que desdibuja los confines de sus historias. Las empieza a confundir y a mezclar, juntando personajes y eventos de distintas emisiones en una mezcolanza que pasa de la truculencia al caos. Tiene que retirarse de su trabajo y Varguitas no vuelve a saber nada de él hasta muchos años después, cuando, separado de la tía Julia y convertido en escritor, lo encuentra trabajando como reportero.

La tía Julia y el escribidor marca el momento en que Vargas Llosa empieza a interpretar los problemas que siempre lo habían perseguido bajo un nuevo lente. El primero de ellos, el autoritarismo y la perpetuación del sistema social que hace de los hijos un reflejo marchito de sus padres, tiene un desenlace distinto. Alberto, en *La ciudad y los perros*, y Zavalita, en *Conversación en La Catedral*, intentan distanciarse de su destino social y el resultado es la impotencia o la frustración. Varguitas también tiene un padre autoritario a quien teme de forma desmedida, que se opone radicalmente a sus amoríos con la tía Julia y a su inclinación literaria. Pero a diferencia de los otros personajes, Varguitas se aferra con tal fogosidad a sus ilusiones de convertirse en escritor, vivir en Europa y casarse con la tía Julia, que logra anteponerse a las presiones y realizar su loca odisea, no sólo casándose con su enamorada sino impidiendo que se amargue su vocación. Varguitas proyecta su vida a partir de estos deseos, gracias a los cuales, como Emma Bovary o los caballeros medievales, encuentra el vigor para emanciparse del determinismo social y encarar un destino soñado por él mismo.

Esta novela, vista en el conjunto de sus trabajos anteriores, contiene una moraleja que indica cómo superar los dilemas que hasta entonces parecían encrucijadas insondables: la manera de resistir a las presiones sociales, al rancio sistema que amenaza con devorar

a los *cachorros* de peruano, es cultivando una vocación. Esclavizado por sus deseos e ilusiones, el individuo se emancipa de la sociedad.

La vocación –dice el escritor- es como una solitaria que llevo dentro que está comiéndose todo, alimentándose de todo, y esa es la sensación de que realmente cuando ya estoy muy metido en una obra todo lo que hago, de alguna manera, es aprovechado para la ficción.

En otras palabras, la vocación le da sentido a la experiencia, le da un marco que la enriquece y la hace provechosa. A pesar de que la persona “es devorada”, la vocación le permite orientarse en el mundo y fijar un camino a seguir en la vida. Es, en el mundo mental y ficticio de Vargas Llosa, la manera en que las personas se apoderan de su destino y transforman la realidad.

El otro tema que aparece con más claridad en esta novela es el fanatismo. Antes que cualquier cosa, Pedro Camacho es un fanático. Pantaleón tiene la heteronomía del idólatra pero no llega a demostrar la terquedad y obstinación del escritor, pues le da lo mismo ser cocinero, sastre o proxeneta. Pantaleón es un obediente e ingenuo seguidor de órdenes, que cumplirá con la misma minuciosidad cualquier tarea que le impongan. Pedro Camacho es muy distinto en ese sentido. Para él sólo hay una religión, sólo una razón para vivir, sólo un oficio digno: el arte. Toda su existencia gira en torno a la escritura, y cuando habla de la creación literaria, con el brillo en los ojos que delata a quienes creen poseer la verdad, parece revelar misterios sacrosantos.

La figura del fanático se presta para que Vargas Llosa explore el lugar que tienen la ficción, la creencia y la convicción en la vida humana. Los principios que organizan la existencia, como el que Vargas Llosa ha encontrado en la literatura, permiten percibir e interpretar la realidad, evaluar los acontecimientos y actuar en concordancia. Establecen una forma de vida en torno a una vocación o un credo, que puede enriquecer la vida y embarcar a un individuo en aventuras creativas, o ensombrecerla con el dogmatismo y la intransigencia. Las novelas que siguen a *La tía Julia y el escribidor* exploran esta paradoja.

IX. Paradojas de la imaginación: fanatismo y heroísmo

A partir de la década de los ochenta, cuando en materia de política critica el totalitarismo y aboga por un estado moderado que no intervenga en la vida privada, la preocupación literaria de Vargas Llosa va a girar en torno a la imaginación y las ficciones -constructivas y destructivas- que consigue edificar. En 1981, claramente distanciado del socialismo y defensor de un sistema de gobierno que garantice la libertad individual, escribe:

Para asegurar la libertad y el pluralismo cultural es preciso fijar claramente la función del estado en este campo. Esta función sólo puede ser la de crear las condiciones más propicias para la vida cultural y la de inmiscuirse lo menos posible en ella. El estado debe garantizar la libertad de expresión y el libre tránsito de las ideas, fomentar la investigación y las artes, garantizar el acceso a la educación y a la información de todos, pero no imponer ni privilegiar doctrinas, teorías o ideologías, sino permitir que éstas florezcan y compitan libremente.³⁹

³⁹ Vargas Llosa, M. “El elefante y la cultura” (1981) En: *Contra viento y marea (1962-1982)*. Pag. 444.

Sus opiniones políticas contrastan con los temas literarios que van a tomar forma a partir de la publicación de *La guerra del fin del mundo*, novela épica en la que explora esa fina división entre la ficción, la creencia y el fanatismo. La simpatía del autor por las hazañas de la imaginación, aquellas que impulsan a hombres y mujeres a emprender grandes empresas, aventuras y expediciones, a investigar y a crear, a transformar el mundo para que se asemeje más a los sueños, pero, también, a ensañarse en guerras sanguinarias con tal de imponer una visión del mundo, en cruzadas fanáticas incompatibles con cualquier otra manera de percibir e interpretar la realidad, que deshumanizan y producen hecatombes, queda consignada con claridad en ésta novela.

El tema del fanatismo supone resolver una de las paradojas que desde inicios de los setenta se le presentan a Vargas Llosa. Su convicción en la importancia de la imaginación y en el poder que tiene para cambiar el destino humano sigue inamovible. La imaginación permite alterar lo real, imponiendo al mundo un nuevo orden en el que sobresalen valores, principios y jerarquías diferentes que reorganiza los significados y la percepción de la realidad. Toda creación imaginativa, tanto en el arte, la ciencia, la política, la filosofía o las humanidades, permite reconsiderar los mismos hechos empíricos, los mismos eventos y sucesos, los mismos dilemas y conflictos, bajo una nueva perspectiva que supone soluciones, actitudes y conductas diferentes. Sin embargo, el riesgo de que una de estas redes con que se atrapa la realidad, cargándola de sentido y orden, se petrifique, amenaza con transformar una propuesta imaginativa en una verdad inflexible, incapaz de tolerar otras interpretaciones y reluctantante a las disyuntivas. Su propia experiencia con la revolución cubana y, años antes, en la militancia política con una célula comunista, probablemente hicieron que viviera con intensidad esta paradoja. En Latinoamérica se ha vivido de cerca la tensión entre el

bienintencionado intento de moldear la sociedad según unos principios y unos valores, y el fanatismo encarnizado con que se los impone. Las guerras civiles, las luchas revolucionarias, las dictaduras y el paramilitarismo, fenómenos que expresan este intento desesperado, fanático, por imponer a cualquier costo una manera de ordenar la realidad, se han desperdigado y duplicado por todo el continente.

Vargas Llosa es consciente del horror y fascinación que le despiertan estos personajes fanáticos, en los que se conjugan el empeño imaginativo de Don Quijote o Emma Bovary y la intransigencia del tirano:

Es un tema que me ha rondado con distintas máscaras, el tema del fanatismo, la visión fanática que impone una realidad por encima de la realidad, por debajo de la realidad y que no acepta desmentidos, y no acepta transacciones con la experiencia. Sí, eso es verdad. Bueno, yo no era muy consciente de eso, pero los críticos muchas veces me lo han recordado, y además lo han demostrado: cómo personajes como Pantaleón Pantoja, o el El Conselheiro, o Moreira Cesar, o incluso Pedro Camacho, en La tía Julia y el escribidor, tienen cierta visión fanática, una visión del mundo, de la realidad, del ser humano, del arte que imponen en contra de todo tipo de desmentido o contradicción. Y quizá sea porque en nuestro mundo es una cosa que ha hecho tanto daño: la intolerancia, el sectarismo, el dogmatismo. Yo participé de joven en eso, yo fui comunista un año en la época en que el comunismo era además de un estalinismo dogmático, absolutamente cerrado. Y me acuerdo siempre de nuestras discusiones interminables, nuestra paranoia con los trotskistas como los enemigos número uno de la revolución; los trotskistas en el Perú, en esa época, eran media docena de loquitos, así que no... Y bueno, el catolicismo, la Iglesia, muy fanática, muy cerrada. Creo que en

América Latina hemos vivido rodeados de fanáticos siempre, de distinta indole, de distinto tipo. Entonces es algo que a mí me inspira un cierto horror y al mismo tiempo una cierta fascinación, porque genera individuos extraordinariamente interesantes y originales, a veces héroes, a veces demonios, a veces ángeles -también los hay-. Formas extremas de la condición humana, entonces, sí, eso es muy atractivo desde el punto de vista literario.

El fanatismo es un tema literario sugestivo porque permite explorar la manera en que una creencia se vuelve ficción y una ficción creencia. ¿En qué momento un credo personal o colectivo pierde todo vínculo con la experiencia, con el mundo de la vida, y empieza a convertirse en un delirio o en una ficción mortal? ¿Y en qué momento una ficción, que a primera vista puede parecer fantasiosa y quimérica, ajena a la realidad, empieza a organizar la existencia para convertirse en creencia? ¿Cuál es la frontera que separa la verdad de la creencia y de la ficción? Para Vargas Llosa, que también se desempeña como periodista, la diferencia entre realidad y ficción es fundamental. Una cosa es el recuento objetivo de eventos y sucesos, y otra la especulación imaginativa de las pasiones, deseos o demonios que los pudieron motivar. Los discursos posmodernos como el de Baudrillard⁴⁰, que borran esta división y suponen que todo es simulacro, que no hay una realidad objetiva distinguible de las mentiras transmitidas por los medios de comunicación o de las ficciones tejidas por los escritores, contradicen una diferencia que a él le parece importante sostener. En las novelas de los ochenta la diferencia entre realidad y ficción, las maneras en que se entrecruzan y la forma en que afectan la vida humana, serán los temas de mayor importancia.

⁴⁰ En 1997 escribió un artículo en el que explícitamente critica al sociólogo francés y su teoría del simulacro. Ver: Vargas Llosa, M. "The hour of the charlatans" (1997) En: The language of passion, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2003.

a. La guerra del fin del mundo

La manera en que se interpretan los acontecimientos a partir de los prejuicios y las creencias, y la forma en que estas interpretaciones degeneran en fanatismos, son los problemas que aborda esta novela. La historia transcurre en Brasil, a finales del siglo XIX, durante los años que sucedieron a la creación de la República. A tiempos de sequía, hambre, cambios estatales y fiebre finisecular, se sumaron nuevas políticas implantadas por la naciente República, que amenazaban con alterar el funcionamiento habitual de la sociedad: se separaba la Iglesia del Estado, tanto el matrimonio civil como la libertad de cultos empezaban a ser tolerados, se introducían el sistema métrico decimal, un mapa estadístico y corría el rumor de que se haría un censo de la población. En este ambiente de incertidumbre y desajuste, surge un líder carismático que ve en la naciente República y en todas sus nuevas doctrinas un intento por erradicar la ley de Dios del Brasil. Convencido de la impiedad de los republicanos, organizó un levantamiento popular con los desvalidos y forajidos de la región. Se apoderaron de unas tierras pertenecientes al Barón de Cañabrava y construyeron un pueblo al margen del Estado brasileño y su ateísmo, en donde se prohibía la propiedad privada, se rechazaba la moneda oficial y la única ley era la ley de Dios, transmitida a través del Consejero. El levantamiento de Canudos pronto llamó la atención del gobierno central, que envió un regimiento a dispersar el intento de rebelión. No se encontraron con la horda de forajidos y muertos de hambre que imaginaron, sino con un pueblo organizado que luchó con fiereza hasta derrotar al batallón. Aparece entonces el general Moreira Cesar, héroe nacional y defensor a ultranza de la República, que sospecha de la presencia del Imperio Británico tras la rebelión de los desvalidos. Paralelamente, Galileo Gall, un revolucionario escocés, frenólogo y defensor del progreso, la ciencia, la

justicia y la libertad, emprende un viaje desesperado hacia Canudos para luchar al lado del Consejero. A pesar de ser un ateo furibundo, sospecha que bajo la apariencia mesiánica de la revuelta se está incubando una sociedad utópica, acorde al ideario comunista por el que lucha. La presencia de estos tres fanáticos trae consecuencias aciagas para los habitantes de Canudos.

Los tres personajes observan los mismos fenómenos, pero cada uno percibe algo diferente. Sus propios contenidos mentales, deseos y prejuicios se entremezclan con los hechos empíricos para erigir interpretaciones apasionadas, que se hermetizan y no aceptan evidencias que las contradigan. Vargas Llosa muestra hábilmente cómo las creencias previas de cada uno de los personajes acomodan los acontecimientos para que concuerden con su mundo mental. El Consejero, por ejemplo, veía en cada cambio introducido por la República la acechanza del mal:

En tanto que los vicarios, desconcertados, no sabían qué decir ante esas novedades que la jerarquía se resignaba a aceptar, el Consejero sí lo supo, al instante: eran impiedades inadmisibles para el creyente. Y cuando supo que se había entronizado el matrimonio civil –como si un sacramento creado por Dios no fuera bastante- él sí tuvo la entereza de decir en voz alta, a la hora de los consejos, lo que los párrocos murmuraban: que ese escándalo era obra de protestantes y masones. Como, sin duda, esas otras disposiciones extrañas, sospechosas, de las que se iban enterando por los pueblos: el mapa estadístico, el censo, el sistema métrico decimal. A los aturdidos sertaneros que acudían a preguntarle qué significaba todo esto, el Consejero se lo explicaba, despacio: querían saber el color de la gente para reestablecer la esclavitud y devolver a los morenos a sus amos, y su religión para identificar a los católicos cuando comenzaran las persecuciones. Sin alzar la voz, los exhortaba a no responder a semejantes cuestionarios ni a aceptar que el metro y el centímetro sustituyeran a la vara y el palmo.⁴¹

⁴¹ Vargas Llosa, M. La guerra del fin del mundo. (1981) Alfaguara, Barcelona, 2000. Pags. 40-41.

Lo mismo ocurrió con Moreira Cesar, que vio en el levantamiento de Canudos lo que sus odios y prejuicios le hicieron ver:

El séptimo regimiento está aquí para debelar una conspiración monárquica. Porque detrás de los ladrones y locos fanáticos de Canudos hay una conjura contra la República. Esos pobres diablos son unos instrumentos de los aristócratas que no se resignan a la pérdida de sus privilegios, que no quieren que el Brasil sea un país moderno. De ciertos curas fanáticos que no se resignan a la separación de la Iglesia del Estado porque no quieren dar al César lo que es del César. Y hasta de la propia Inglaterra, por lo visto, que quiere restaurar ese Imperio corrompido que le permitía apropiarse de todo el azúcar brasileño a precios irrisorios. Pero están engañados. Ni los aristócratas, ni los curas, ni Inglaterra, volverán a dictar la ley en el Brasil. El ejército no lo permitirá.⁴²

Y a Galileo Gall le pasó exactamente lo mismo; tanto anhelaba ver materializada la utopía comunista, que sus ojos pasaron por alto lo evidente para ver sólo lo que deseaba ver:

Estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la libertad: el poder. ¿Y cuál es el poder que los oprime, que les niega el derecho a las tierras, a la cultura, a la igualdad? ¿No es acaso la República? Y que estén armados para combatirla muestra que han acertado también con el método, el único que tienen los explotados para romper sus cadenas: la fuerza. [...] Al igual que la promiscuidad de sexos, se ha instaurado en Canudos la promiscuidad de bienes: todo es de todos. El Consejero habría convencido a los yagunzos que es pecado –escuchadlo bien- considerar como propio cualquier bien moviente o semoviente. Las casas, los sembríos los animales pertenecen a la comunidad, son de todos y de nadie. El Consejero los ha convencido que mientras más cosas posea un persona menos posibilidades tiene de estar

⁴² Ibid. Pag. 197.

entre los favorecidos el día del Juicio Final. Es como si estuviera poniendo en práctica nuestras ideas, recubriéndolas de pretextos religiosos por una razón táctica, debido al nivel cultural de los humildes que lo siguen.⁴³

La problemática que aborda Vargas Llosa con los episodios de Canudos es fundamental hoy en día, pues pone sobre la mesa preguntas epistemológicas y éticas de suma relevancia: ¿Hasta qué punto puede una creencia replegarse sobre sí misma, antes de transformarse en una interpretación delirante de la realidad? ¿Cuál es el momento en que una creencia debe denunciarse como fanatismo o ficción, para que no motive actos extremos? Sabemos, gracias a estudios sobre seres fantásticos como los de Lisón Tolosana, que la percepción depende de un escenario de creencias previas que acomodan los estímulos sensoriales para darles sentido. Las apariciones de la Santa Compañía, en Galicia, se explican como fenómenos perceptivos de esta índole:

El visionario conforma bloques o unidades de sentido (son las ánimas o la estantigua, etc., con su especificidad respectiva) en función de pre-estructuras de visión, como consecuencia de estructuras pre-interpretativas que conoce, o sea, como resultado de un modelo interpretativo previo. Este paradigma interpretativo es precisamente la creencia. Las creencias son fundantes, constitutivas y regulativas, preceden a la visión, lo que quiere, además, decir que la visión no sólo se encuentra sino que se hace [...].

Tampoco es la experiencia perceptual algo exclusiva o puramente natural: sólo en el interior de una tradición creencial comarcal se puede dar esta forma concreta de visión o, dicho de otra manera: ax xans, o homo de oso, a estadea, o acompañamento, etc., constituyen en cada área la experiencia concreta; ven lo que allí esperan ver. La experiencia viene predeterminada

⁴³ Ibid. Pags. 74-75.

lingüísticamente, acotada por un vocabulario creencial específicamente zonal, con sus registros y depuraciones semánticas exclusivas; al tenerse que expresar verbalmente la visión es subsidiaria de regímenes narrativos que seleccionan verbos y personajes, sonoridad y silencio, realzan unos iconos y narcotizan otros y, no menos importante, esa estructura narrativa viene condicionada –como ya sabemos- por larga historia, inercias semánticas, ecología lugareña e instituciones sociales.⁴⁴

Para encontrar a la Santa Compañía debe haberse inculcado un trasfondo conceptual y una red de creencias específica, que permitan modelar la realidad -los estímulos externos y las evidencias objetivas- de forma tal que se vea la aparición. La Santa Compañía no es un ser ficticio para los visionarios, pues la experiencia fenoménica les confirma su existencia real. Pero para quien no comparte la tradición comarcal, las creencias y los conceptos, la Santa Compañía es impalpable, ficticia, fantástica. Los visionarios que describe Lisón Tolosana se diferencian, sin embargo, de los personajes de Vargas Llosa, en cuanto que su percepción se construye a partir de estímulos empíricos que organizan y troquelan con sus tramas de creencias. Siempre aluden a estímulos sensitivos: murmullos, campanadas, gritos, rezos, susurros, destello de luces, sombras y llamas, que muestran la recurrencia del visionario a la realidad externa como referente con el que contrastan sus hipótesis perceptivas. Los fanáticos de *La guerra del fin del mundo* nunca vieron a su enemigo. Establecieron sus mundos por dos de los métodos para fijar creencias que explica Peirce⁴⁵: la tenacidad, que consiste en aferrarse con vehemencia a las creencias individuales, impidiendo que otras opiniones la influyan (es el caso del Consejero, de Moreira Cesar y de Galileo Gall); y el método de la

⁴⁴ Lisón, C. Antropología cultural de Galicia. Vol. 4. La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas. Akal, Madrid, 1998. Pags. 261-262.

⁴⁵ Peirce, Ch. Philosophical Writings of Peirce. Editado por Buchler, J. Dover Publications, Nueva York, 1955.

autoridad, en donde las creencias heredadas por una comunidad son ciegas a cualquier otra manifestación o forma de vida ajena (es el caso de los seguidores del consejero y de los soldados del ejército). Ningún personaje fijó sus creencias por el método científico, que supone el contraste de las hipótesis con el mundo exterior. El resultado, según Vargas Llosa, de las creencias que se rizan sobre sí mismas e impugnan todo lo que las contradiga, es la ficción:

Este malentendido nacional entre lo que veían los yagunzos en la República y lo que los republicanos veían en los yagunzos, eran dos ficciones. Dos ficciones, y el malentendido nunca se pudo disipar porque lo que había era actitudes totalmente sectarias, fanáticas. Entonces esa idea, esa confusión que provoca la catástrofe, que tiene que ver con dos posiciones sectarias, fanáticas, intolerantes, es lo que a mí me fue, prácticamente, exigiendo escribir la historia.

La creencia ordena, da significado, orienta las acciones y permite entablar un contacto continuado con la realidad. Se confunde con la verdad porque, como lo han mostrado Ortega y los pragmatistas norteamericanos, la creencia se vive, en la creencia se está; es indistinguible de un modo de vida. La diferencia con el fanatismo es que toda la existencia del fanático empieza a girar en torno a pocos axiomas, que se petrifican impidiendo toda transacción y crítica. La imposibilidad del diálogo y la intransigencia rompen los canales de comunicación con el exterior, con el mundo empírico, y, por eso, para quienes no participan de estos axiomas el fanatismo parece una ficción. Este es el punto en que la creencia se transforma, al mismo tiempo, en verdad dogmática y en ficción. Para quien la vive, la creencia es indubitable, es la Verdad; y para quien observa desde afuera sin verse motivado por ella, no es más que una ficción infundada, propia

de mentes inflamadas que han deformado la realidad. Eso fue lo que causó la hecatombe de Canudos, en donde ninguna de las tres visiones del mundo, la nacionalista, la religiosa y la comunista, entró en diálogo con las demás para buscar ese equilibrio entre acontecimientos, interpretaciones, subjetividades y evidencias que llamamos realidad objetiva.

b. Historia de Mayta

A principios de los años sesenta, un pequeño grupo conformado por un sindicalista (Mayta), un subteniente y un puñado de colegiales, protagonizan el primer intento revolucionario en el Perú. En un período de euforia revolucionaria, de mucho complot pero de poca acción, un grupo de hombres y adolescentes, que no pasaba de la docena, se alza en armas con la ilusión de instaurar la justicia y el sueño libertario en la nación peruana. La rebelión, que tuvo lugar en Jauja, un pequeño pueblo perdido entre las montañas andinas, duró unas pocas horas antes de ser sofocado.

Este episodio pertenece a esa serie de acontecimientos marginales, sin cabida en la historia oficial de las naciones, en los que se observa, sin embargo, el poder que tienen las convicciones para motivar acciones temerarias, que desafían al mundo entero con tal de convertir las ilusiones en realidad. Vargas Llosa aprovecha el acto quijotesco de Mayta para fantasear su vida, sus pasiones, demonios y las motivaciones que carburaron su arriesgada gesta. Un narrador –que parece ser el mismo Vargas Llosa- hace un minucioso seguimiento de los hechos que concluyeron en la revuelta de Jauja, para lo cual entrevista a todas las personas que estuvieron de algún modo implicadas en la historia de Mayta. A partir del recuento daltoniano de amigos, familiares y conocidos, logra construir la imagen de un militante de izquierda que deambuló por varios partidos

minúsculos durante veinticinco años, sin lograr dar un sólo paso en pro de la revolución. La vida de Mayta se transforma cuando conoce al subteniente Vallejos, un veintenario con el ímpetu que echaba en falta en sus copartidarios, ajados y oxidados por la ideología, que le inyecta el brío y la determinación anhelada. Mayta empieza a sentir el vértigo de quien encuentra valor para enfrentarse a su destino: no más teoría, no más sutilezas conceptuales ni escrupulosidad axiomática; era hora de actuar, de vivir de acuerdo a como se piensa y transformar al Perú según el ideario comunista.

La aventura de Mayta concluye de forma patética. En el momento decisivo no aparece ninguna de las otras personas que participarían en la toma de Jauja. Mayta, Vallejos y un grupo de colegiales entusiastas que se suman a la revuelta en el último momento, acaban enfrentando por su cuenta al ejército. La rebelión finalmente no pasa de ser un aspaviento bufonesco, sofocado a las pocas horas. Entonces ¿por qué Vargas Llosa se siente atraído por esta historia? ¿Qué es lo que ve en este personaje que lo motiva a fantasear su vida? El gesto de Mayta, que lo hace especial y que se amolda al tipo de personalidad que interesa al escritor peruano desde los ochenta, consiste en contravenir la atmósfera en que vive, ese ambiente que intoxica y frustra a sus copartidarios, para arriesgarse a vivir según sus ilusiones. En las novelas de Vargas Llosa el fracaso y la frustración no sobrevienen -herencia romántica- con la derrota, sino con la pasividad, la inercia y la apatía, que inmovilizan e impiden intervenir sobre la realidad. La actitud de Mayta, su iniciativa, valor y determinación, es la que en el mundo de Vargas Llosa permite romper el determinismo social y afectar las condiciones de vida.

La reconstrucción de la historia de Mayta también le permite al novelista continuar la exploración, iniciada en su novela anterior y en las obras de teatro que empieza a

escribir en los ochenta, sobre la forma en que la ficción y los hechos, las mentiras y las verdades, el mundo objetivo y el subjetivo, se mezclan en la reconstrucción de un acontecimiento. Reedificar la verdadera historia de Mayta resulta imposible cuando cada versión, cada testimonio que recoge de quienes lo conocieron, contradice a los anteriores. Cada uno muestra a Mayta como un cobarde o un loco o un traidor o un intolerante. La conclusión del narrador pone de manifiesto que la revisión de cualquier episodio se trenza a partir de suposiciones, odios, especulaciones, deseos, inclinaciones, creencias y hechos, que desdibujan los límites entre lo objetivo y lo subjetivo:

Algo que se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es, justamente, que todas las historias son cuentos, que están hechas de verdades y mentiras.⁴⁶

En el mundo ideal de Vargas Llosa, la ficción cumple un lugar prioritario en la vida de las personas, soliviantando sus deseos, agitando sus pasiones y contagiando el vigor para enfrentar los vicios de la sociedad. Para el novelista, la libertad es la posibilidad de evadir imaginativamente las miserias cotidianas, y para ello la ficción es un instrumento indispensable. La importancia que tiene en la vida humana es una de sus preocupaciones sobre las que se volverá más adelante.

c. El Hablador

En esta novela, publicada en 1987, Vargas Llosa vuelve a abordar el tema del fanatismo. Pero ciertos matices diferencian al fanático que protagoniza *El Hablador* de los que desencadenan las tragedias de *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*, y, más bien, lo hermanan con Pedro Camacho. La novela comienza cuando el narrador,

⁴⁶ Vargas Llosa, M. *Historia de Mayta*. (1984) Barcelona, Alfabeta, 2000. Pag. 147.

durante una temporada estival en Florencia, encuentra una exposición fotográfica sobre los machiguengas. La imagen trae inmediatamente a su memoria el recuerdo de Saúl Zuratas, estudiante de etnología de origen judío a quien llamaban Mascarita, debido al impresionante lunar que maculaba la mitad de su rostro. El narrador conoció a Mascarita durante sus años de estudiante en la Universidad de San Marcos. Le agradaba compartir las tardes oyéndolo hablar, incansable, de una cultura indígena de la selva peruana por la que expresaba una extraña fascinación: los machiguengas. Al principio, el interés de Mascarita por los machiguengas no se diferenciaba del que cualquier antropólogo manifiesta por la cultura que estudia, pero, poco a poco, la atención y la curiosidad se transformaron en obsesión. Se produjo en él lo que el narrador llama una conversión:

Visto con la perspectiva del tiempo, sabiendo lo que le ocurrió después –he pensado mucho en eso- puedo decir que Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y, acaso, también religioso. Es la única experiencia concreta que me ha tocado observar de cerca que parecía dar sentido, materializar, eso que los religiosos del colegio donde estudié querían decirnos en las clases de catecismo con expresiones como <<recibir la gracia>>, <<ser tocado por la gracia>>, <<caer en las celdas de la gracia>>.⁴⁷

No tardó en abandonar la tesis doctoral que escribía sobre los machiguengas y en manifestarse en contra de los antropólogos que, con el pretexto de la ciencia, al igual que los misioneros con el de la religión, estaban poniendo en riesgo la supervivencia de los indígenas de la amazonia. Mascarita quería mantener la influencia de Occidente alejada de los machiguengas para no forzar una integración que, como ocurrió a los descendientes de los incas, los convirtiera en sonámbulos, en autómatas que no

⁴⁷ Vargas Llosa, M. “El Hablador”. (1987) En: Obra Reunida. Narrativa breve. Alfagura, Barcelona, 1997. Pag. 341.

encuentran el cabo de sus tradiciones y terminan en las grandes ciudades como sirvientes de los blancos. Durante siglos los machiguengas habían resistido a la influencia externa, pero ahora los antropólogos y lingüistas parecían estar haciendo lo que ni los conquistadores ni los misioneros lograron: forzar el intercambio con Occidente.

Mascarita desaparece un buen día, haciendo saber que regresa con su padre a Israel. Pero no era cierto. Su padre había muerto y él, sin ningún otro lazo afectivo que lo atara a Occidente, decide renunciar a su vida como occidental y convertirse en machiguenga. Lo sorprendente de la historia no es sólo que Mascarita haya sido acogido por la tribu, sino que llegó a convertirse en Hablador. Los Habladores son una invención de Vargas Llosa sobre la que no hay referencias en la literatura etnográfica machiguenga⁴⁸, con la cual va a continuar investigando el papel de la ficción en la vida humana. Estos personajes cumplen una función vital para la cultura machiguenga imaginada por Vargas Llosa, pues son los encargados de viajar por toda la selva buscando los distintos asentamientos –son una tribu nómada- para contar historias. Llevan noticias de un lado a otro, de eventos reales ocurridos en lugares distantes, pero también ficticios, relatos, leyendas, invenciones. Son los encargados de mantener viva la memoria de la comunidad, de recordar qué es lo que les resulta importante y por qué afrontan la existencia del modo en que lo hacen.

Por eso la conversión de Mascarita no fue un simple desplante a Occidente, como el de muchos aventureros que rechazan las comodidades modernas para vivir en bucólica armonía con la selva, sino una absorción integral y radical, una impregnación en la

⁴⁸ Me baso en el texto de E. Kristal para hacer esta afirmación.

mente, el espíritu y el cuerpo de las costumbres, hábitos, creencias y maneras de actuar, sentir y pensar, que sólo parecería posible para quien ha nacido y crecido en medio de los símbolos que construyen el mundo machiguenga:

Hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizado sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal, uno más de la antiquísima estirpe que, ya en aquella época en que esta Firenze en la que escribo producía su efervescencia cegadora de ideas, imágenes, edificios, crímenes e intrigas, recorría los bosques de mi país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de construir algo fraterno y compacto.⁴⁹

Esta conversión omnímoda sólo podía resultar del fanatismo obcecado de Mascarita. Sin embargo, su obsesión no se tradujo en una tragedia colectiva, como podría suponerse si hubiera llamado a los machiguengas a resistir con violencia la intrusión de los occidentales, o si, al igual que los defensores ardorosos del indigenismo, hubiera promovido una revuelta étnica en nombre de identidades autóctonas o, como los grupos guerrilleros de raigambre indígena, se hubiese enfrentado a toda forma de hispanismo para devolver al indígena el lugar que perdió con la conquista. La suya fue una rebelión personal que no involucró a nadie más y que, por lo mismo, no arrastró a nadie a la desgracia. Mascarita representa esa otra cara del fanatismo, la que alienta proezas extraordinarias y, en ocasiones, provechosas cuando se realizan en el campo de la ciencia, del pensamiento o del arte, muy distintas a los fanatismos colectivos que movilizan a pueblos enteros para llevarlos, las más de las veces, a su propia inmolación.

⁴⁹ Vargas Llosa, M. "El Hablador". (1987) En: Obra Reunida. Narrativa breve. Pag. 578.

El fanatismo de Mascarita, al igual que el de Pedro Camacho y el de uno de sus últimos personajes, el pintor Paul Gauguin, en la medida en que sólo compromete destinos individuales, no resulta riesgoso o nocivo excepto para el implicado.

d. La fiesta del Chivo

Aunque las dictaduras y el autoritarismo son el aire que respiran los personajes de varias novelas de Vargas Llosa, es sólo con *La fiesta del Chivo* que el autor penetra en la mente –en las fantasías y ficciones– de uno de estos tiranos que tuvieron potestad absoluta e ilimitada sobre un país latinoamericano. La novela se centra en Rafael Leonidas Trujillo, dictador de la República Dominicana, que durante treinta y un años sometió y subyugó a la nación caribeña. Vargas Llosa imagina a Trujillo como un fanático con las mismas características de los personajes que realizan grandes proezas o causan tragedias nefastas: el convencimiento inobjetable de tener a cuestas una misión sublime; la intransigencia, tozudez y firmeza para hacer cualquier cosa con tal de ver sus ideas y proyectos materializados; y “esa disciplina despiadada de héroes y místicos, que le enseñaron los *marines*”⁵⁰. Considerado el Padre de la patria, el Benefactor, Trujillo aparece en la novela como alguien persuadido de que su labor en la tierra es sacar a la República Dominicana del atraso y la barbarie, hacer de su país, sin importar el precio a pagar, una nación moderna y civilizada, digna de entrar en la comunidad internacional, en donde las cosas funcionen, se respeten las normas, haya orden, progreso y estabilidad. El Trujillo de Vargas Llosa considera que una misión de semejante calibre, de tanta trascendencia, se antepone a cualquier otra prioridad. Por eso aplacó, sin dudar, cualquier escaramuza que entorpeciera o amenazara con desviar el

⁵⁰ Vargas Llosa, M. *La fiesta del Chivo*. (2000) Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 2001. Pag. 27.

gran proyecto civilizador que tenía en mente. El resultado fue un sistema despótico, en el que se recortaron todas las libertades y la verdad se puso al servicio del dictador.

La convicción de Trujillo queda manifiesta en la impresión que le causó un escrito de Balaguer, la marioneta que ocupaba la silla presidencial, titulado *Dios y Trujillo: una interpretación realista*. Este texto “lo estremeció, lo llevó a preguntarse si no expresaba una de esas insondables decisiones divinas que marcan el destino de un pueblo”⁵¹. En él se explicaba cómo la República Dominicana había sobrevivido a adversidades y crueldades durante algo más de cuatro siglos gracias a la Providencia, hasta 1930, año en que Dios había cedido la posta a Trujillo para que continuara su misión. Vargas Llosa no retrata el rostro de un tirano que se complace en mortificar a su nación, sino la de un fanático que se siente con el derecho a hacer cualquier cosa para cumplir con obligaciones mayores. Nuevamente, ver las cosas con tanta claridad y no consultar la opinión de nadie –Trujillo consideraba a sus familiares unos oportunistas y a sus subalternos unos incompetentes, indignos de confianza e incapaces de asumir responsabilidades- obnubilan al personaje de Vargas Llosa, que vivió su ficción megalómana y la impuso a los demás dominicanos mediante la fuerza. Encerrado en su propia subjetividad, protegido de la crítica con la violencia y rodeado de servidores camanduleros y lambones, Trujillo alimentó su propia ficción hasta convertirla en verdad.

A través de Urania, una enigmática mujer que, después de muchos años, regresa a la República Dominicana a recordar la época de la dictadura, el lector se entera del poder que ejerció Trujillo sobre la vida de sus compatriotas y de la sumisión abyecta con que

⁵¹ Ibid. Pag. 320.

los subalternos pelearon sus favores. Su padre, uno de ellos, intentando volver a ganar los privilegios que el dictador de un día para otro le negó, le ofrece la virginidad de su hija. Este tipo de ofrecimientos era normal, pues despertar el interés del Padre de la patria honraba a cualquier mujer, y éste, por su parte, siendo el instrumento de una causa superior, merecía horas de esparcimiento que justificaban el sacrificio de cualquiera de sus compatriotas. El encuentro fue calamitoso: el único enemigo a quien Trujillo temía realmente, la impotencia, le impidió consumir el ofrecimiento. En un ataque de ira arranca el himen a Urania con los dedos y la devuelve a su hogar. Temiendo que Trujillo la matara para que no hiciera mención de su pobre desempeño en la cama, la sacan del país.

Urania estudia en las mejores universidades norteamericanas y se convierte en una profesional exitosa. Sin embargo, al igual que los otros personajes de Vargas Llosa que han experimentado el trauma de la dictadura, su vida queda vaciada espiritualmente. Nunca logra relacionarse con ningún otro hombre después de Trujillo, y tampoco puede perdonar la humillación de su padre. Tuvo que ahogar su soledad y sus rencores en una rutina laboral obsesiva.

e. El paraíso en la otra esquina

En su última novela, Vargas Llosa aborda el tema del fanatismo bajo el rostro de la utopía. Lo hace a la luz de la vida de la activista Flora Tristán y de su nieto, Paul Gauguin, quienes, en sus actitudes, sueños y luchas, ofrecen dos visiones diferentes de la sociedad ideal. Los dos personajes son, a su modo, fanáticos, obstinados soñadores de ideas inamovibles, dispuestos a mover cielo y tierra con tal de vivir de acuerdo al dictado de sus ilusiones. Estos dos personajes ofrecen el lado positivo del fanatismo,

aquel que impulsa las grandes creaciones artísticas y a las transformaciones sociales, para las que se necesita una convicción y empeño hercúleos, y que muestran los alcances de la iniciativa, la creatividad y la perseverancia humanas. Vargas Llosa reconoce la seducción que ejercen sobre él estos personajes exacerbados, de convicciones tenaces y pasiones furibundas, en los que se gestan seres que, por contingencias oscuras, pueden florecer en ángeles o degenerar en demonios:

Yo he sentido mucha fascinación por esos personajes que pueden repeler, pero, al mismo tiempo, no hay ninguna duda de que hay en ellos algo muy atractivo. La novela que acabo de terminar, por ejemplo: en cierta forma tú puedes decir que tanto Flora Tristán como Gauguin no habrían hecho lo que hicieron si no hubieran tenido esa visión tan absolutamente unilateral, rectilínea de lo que querían hacer, si no hubieran tenido ese tipo de convicciones que, en última instancia, tú puedes llamar fanáticas. Bueno, el fanatismo puede tener una vertiente positiva, que es la de los grandes artistas, los grandes creadores. Si no hay esa especie de compromiso integral con lo que haces, una fe -esa fe del carbonero en tu trabajo-, es difícil que produzcas una gran obra de tipo artístico, o de pensamiento también.

Los ideales de Flora Tristán y de Paul Gauguin no coinciden en nada, excepto en que los dos ambicionan formas de vida diferentes a las que la sociedad francesa del siglo XIX y principios del XX les ofrece a cada cual. Flora luchó por los derechos de las mujeres y de los obreros, anticipándose en su fantasía a la sociedad sin clases propuesta por el marxismo. Quiso perfeccionar el mundo haciéndolo más justo y equitativo. Su paso por las ciudades y pueblos de Francia, en donde expuso su pensamiento a estibadores, prostitutas, lavanderas y obreros, dejó sembrada la idea de una sociedad

diferente, más justa y considerada con los desfavorecidos. A Gauguin, que nació cuatro años después de muerta su abuela, lo perturbaban otras preocupaciones diametralmente opuestas. Su vocación tardía por la pintura lo obligó a abandonar el modo de vida que había cultivado durante sus primeros treinta años. Dejó a su mujer y a sus hijos, renunció a su profesión burguesa y se obsesionó con encontrar las fuentes de inspiración que dieran fuerza a su pintura. El mundo en el que vivió, sofisticado, refinado y burgués, no le ofrecía el sedimento necesario para crear; por el contrario, con su moral y sus maneras, ejercía un control perjudicial sobre el cuerpo, las pasiones y los deseos - elementos vitales para pintar-. A través de Gauguin, Vargas Llosa explora las privaciones y ventajas que acompañan a la civilidad moderna. El control sobre el cuerpo que impone el civismo occidental, protege de los desmanes pulsionales pero limita la expresión de los deseos. Esta paradoja -que Bataille hizo evidente- atraviesa el mundo literario de Vargas Llosa con personajes como Fushía, Mascarita, Dionisio (que se comentará más adelante) y Gauguin, que prefieren renunciar a Occidente y buscar formas de vida alternativas, en las que los deseos, las pulsiones y las emociones no tengan que ser maquilladas con el amaneramiento burgués. En esta novela, Gauguin siente que la civilización occidental ha coartado la libertad, y que el artista, para crear, necesita volver a un medio en el que la fuerza de lo irracional pueda irrumpir con toda su violencia. El artista debe regresar a un ambiente en el que el arte no sea una actividad desligada de la existencia, sino que, por el contrario, impregne todas y cada una de las tareas diarias. En busca del contacto con lo primitivo y salvaje viaja a las islas del Pacífico, confiando en que, lejos de Occidente, podrá sacudir la inculcación burguesa y plasmar con libertad sus deseos en un lienzo. La obsesión frenética de Gauguin produce los resultados artísticos que esperaba:

El cuadro no revelaba una mano civilizada, europea, cristiana. Más bien la de un ex europeo, ex civilizado y ex cristiano que, a costa de voluntad, aventuras y sufrimiento, había expulsado de sí la afectación frívola de los decadentes parisinos, y regresado a sus orígenes, ese esplendor pasado en el que religión y arte, esta vida y la otra, eran una sola realidad.⁵²

Habías dado un nuevo paso hacia la libertad. De la vida del bohemio y el artista, a la de primitivo, el pagano y el salvaje. Un gran progreso, Paul. Ahora, el sexo no era para ti una forma refinada de decadencia espiritual, como para tantos artistas europeos, sino fuente de energía y de salud, una manera de renovarte, de recargar el ánimo, el ímpetu y la voluntad, para crear mejor, para vivir mejor. Porque en el mundo al que estabas por fin accediendo, vivir era una continua creación.⁵³

Tanto Flora como Gauguin hacen una renuncia total, apuestan al todo o nada al decidir vivir de acuerdo a como piensan. Ambos personajes ejemplifican esa cualidad del espíritu que Vargas Llosa quiere mostrar, resaltar y dilucidar al detalle en sus ficciones; esa fortaleza que echa en falta en su contexto, que permite a los individuos elevarse por encima de las constricciones sociales e imaginar alternativas que devuelvan la dignidad que el atraso, la pobreza y una historia plagada de errores han robado a la existencia.

X. Irracionalidad y predestinación

Desde los inicios de su carrera literaria, Vargas Llosa ha insistido en que uno de los elementos que participan de manera esencial en los procesos de creación es ese lado desconocido del ser humano, irracional, ajeno al control consciente, que permite al artista encarar sus demonios y transformarlos en obras de arte. Una obra de arte no

⁵² Vargas Llosa, M. El paraíso en la otra esquina. Alfagura, Barcelona, 2003. Pag. 36.

⁵³ Ibid. Pag. 79.

puede ser un ejercicio estrictamente racional. Deben haber grietas por las que se ventilen las pasiones y los deseos, los demonios y las obsesiones que contaminan los actos humanos. En las críticas que hace a Sartre se aprecia con claridad esta concepción del acto creativo:

Yo creo que Sartre era excesivamente intelectual, quizás excesivamente inteligente para ser un buen creador. Yo creo que un creador, un buen novelista, un gran novelista, no puede entregarse exclusivamente a la razón. La creación no puede ser solamente un epifenómeno de la inteligencia, de la razón, del conocimiento. Ahí tiene que entrar un elemento pasional, un elemento intuitivo, un elemento irracional. En Sartre ese elemento no existía; digamos, existía pero su razón y su inteligencia lo reprimía, lo frenaba. Entonces, toda la obra creativa de Sartre es un epifenómeno de la inteligencia. Él era muy inteligente, desde luego, era una máquina de pensar, como decía Simone de Beauvoir. Pero eso, en la novela y en el teatro de Sartre, ¿en qué se traduce?: en un mundo muy deshumanizado, un mundo muy frío, un mundo que está congelado por la inteligencia. No creo que fuera un gran creador.

Vargas Llosa había aludido a este lado oscuro e irracional del ser humano en sus ensayos literarios, pero nunca lo había abordado en sus ficciones. *Lituma en los Andes*, publicada en 1993, puede leerse como una exploración en las fuerzas irracionales que determinan el destino individual y colectivo. Aunque el fanatismo que exploró en sus novelas anteriores describe actos pasionales, no controlados por la razón, *Lituma en los Andes* muestra las consecuencias que trae el abandono de la razón y la irrupción de las pulsiones instintivas. Según uno de sus principales críticos, Efraín Kristal,⁵⁴ esta novela

⁵⁴ Kristal, E. Op. Cit.

inaugura una nueva etapa en la vida literaria de Vargas Llosa marcada por el desencanto hacia la política, tras la derrota en las elecciones presidenciales de 1990⁵⁵, y por una mirada pesimista hacia la condición humana. El argumento de Kristal se basa en los vínculos que hace entre las convicciones morales y políticas del autor y sus novelas. Asume que hay una correspondencia directa entre su período socialista y las novelas de los sesenta, y entre su período liberal y las novelas de los ochenta. Por eso supone que, ahora, tras probar la hiel de la política en su campaña presidencial, la novela con que inaugura la década de los noventa manifiesta una nueva percepción del mundo, en la que se expresa desesperanza con relación a las motivaciones humanas. Kristal asume que las novelas de Vargas Llosa responden a momentos históricos y a preocupaciones políticas, y no a problemas sociales que han persistido a lo largo de las décadas y cuyo diagnóstico no depende de inclinaciones ideológicas.

Para Kristal, la orientación ideológica -el socialismo en los sesenta, el liberalismo en los ochenta y el irracionalismo en los noventa- es la que determina la temática y el tono de sus novelas. A mi modo de ver, el paralelo de Kristal es ilustrativo pero no da cuenta de las motivaciones que han detonado la pasión decidida de Vargas Llosa -para usar uno de los términos con que el escritor se refiere a la labor literaria-. Esas motivaciones no varían con el cambio de orientación política, pues lo que las origina, como señala el análisis antropológico de su obra, son problemas presentes en el contexto peruano que el novelista, mediante su mundo mental, ha podido ver. Las ideologías políticas, como he intentado mostrar, han desplazado el orden conceptual y categorial con el que observa esta realidad, generando distintas maneras de entender las causas y las

⁵⁵ Vargas Llosa fue candidato presidencial del Perú, liderando el Movimiento Libertad, en las elecciones de 1990. Después de llegar a la segunda vuelta fue derrotado, contra todos los pronósticos, por su oponente de Cambio 90, el ingeniero Alberto Fujimori.

soluciones a los conflictos, sufrimientos, injusticias y desbarajustes. Sin embargo, estos desplazamientos de horizonte mental no han supuesto cambios temáticos sino transformaciones en la manera de concebir la condición y las posibilidades humanas.

Lituma en los Andes no aborda un tema insólito, sino una nueva variación, una nueva manifestación de uno de los problemas que el escritor ya había abordado con anterioridad: la predestinación social que convierte a las personas en lo que no quieren ser. Este es un dilema que no había vuelto a surgir en sus ficciones, pero que, como lo demuestra esta novela del 93, aun no acaba de exorcizar. La tensión entre libertad y determinación sigue siendo una de las disyuntivas que emergen con más intensidad en la obra de Vargas Llosa.

La particularidad de esta novela, sin embargo, es que no pretende hacer una radiografía de una sociedad viciada, sino del mundo de creencias y mitos ancestrales que desde el tiempo de los incas han moldeado la percepción del mundo y las formas de vida de los habitantes de los Andes.

Los protagonistas de la historia son los guardias civiles Lituma y Tomasito Carreño (el papel del segundo en la historia se analizará más adelante), que investigan la misteriosa desaparición de tres personas en Naccos, un pueblo minero olvidado en las cumbres de los Andes, condenado a desaparecer ya sea por la pobreza, por un ataque de Sendero Luminoso o por un huayco fatal que arrase con los campamentos y la carretera. Se sospecha que el grupo guerrillero, cuyos asaltos a pueblos son frecuentes en la zona, es responsable de las desapariciones, pero Lituma, a medida que se adentra en la cultura andina, en el mundo de supersticiones, leyendas y mitos heredados de los incas,

encuentra indicios que lo conducen en otra dirección. Los habitantes de Naccos parecen estar más preocupados por los *Apus* –los espíritus de las montañas- y por los *pishtacos* –temido habitante de los Andes que mata a los indígenas para robarles su grasa- que por los insurgentes. Lituma empieza a entender las supersticiones y las turbaciones de los habitantes de Naccos en el bar de Dionisio y Adriana, dos personajes inspirados en la mitología griega, en donde se reúnen los trabajadores de la mina a emborracharse. Dionisio se encarga de abastecer con pisco las gargantas de sus comensales, de hacerlos bailar y de alentar la promiscuidad. Su filosofía es que a través de la embriaguez y del baile los apetitos e instintos del ser humano, contenidos por las convenciones sociales, se liberan; y que es sólo en ese momento, en contacto con los impulsos naturales, con la animalidad, que el ser humano descubre la dicha que la civilidad le niega, debido a que las normas imponen un control racional sobre el cuerpo y las emociones, domesticándolas al servicio de actividades productivas y no del placer. Dionisio disfruta viendo cómo los mineros se emborrachan y olvidan sus dramas y temores con el baile, flirteando entre ellos, manoseando a Adriana, sin pensar. Así se lo explica a Lituma:

Los animales son más felices que usted y yo, señor cabo –se rió Dionisio y otra vez se volvió un oso-. Viven para comer, dormir y cachar. No piensan, no tiene preocupaciones. Nosotros, sí, y somos desgraciados. Ése está visitando su animal y mire si no es feliz.⁵⁶

Poco a poco, Lituma se da cuenta que las desapariciones se relacionan más con los temores atávicos de los lugareños y con la filosofía de Dionisio, que con Sendero Luminoso. A medida que avanza su investigación descubre que, para aplacar a los Apus y evitar que un huayco interrumpiera la construcción de la carretera, última esperanza de trabajo para los habitantes del pueblo, los trabajadores, alentados por Dionisio,

⁵⁶ Vargas Llosa, M. Lituma en los Andes. Planeta, Barcelona, 1993. Pag. 303.

habían sacrificado a los tres desaparecidos. Se los ofrecieron a los Apus para evitar la extinción de Naccos. Lituma obtiene la confesión de uno de los mineros, arrepentido y asqueado, que descubre al oficial una verdad que hubiera preferido no saber: los desaparecidos no sólo fueron sacrificados, Dionisio organizó un banquete en el que los aldeanos fueron obligados a engullir sus víctimas. La dramática confesión aclara el misterio:

Todos comulgaron y, aunque yo no quise, también comulgué –dijo el peón, atropellándose-. Eso es lo que me está jodiendo. Los bocados que tragué.⁵⁷

En esta novela los mitos, las supersticiones y los temores irracionales, legado arcaico que subsiste en los Andes y que choca con la racionalidad occidental, hicieron lo que en las sociedades urbanas los dictadores: socavar la voluntad y doblegar a los individuos ante ordenes externas que acaban forzandolos a cometer actos de los que después se arrepienten. En este caso, rituales canibalescos. La respuesta que en esta novela Vargas Llosa parece dar a la pregunta de por qué el Perú es un terreno fértil para que eclosionen el autoritarismo de los dictadores y la violencia de Sendero Luminoso, no pasa por la crítica al mal funcionamiento de las instituciones modernas. Apunta, por el contrario, a la subsistencia de formas de pensamiento premodernas, que desconocen los conceptos de autonomía y de individuo.

En un ensayo previo, Vargas Llosa ya había relacionado el carácter melancólico de los peruanos con el sistema autoritario incaico, mostrando cómo el legado atávico frena el paso a la modernidad occidental:

⁵⁷ Ibid. Pag. 311.

[N]unca he sentido simpatía por los Incas. Aunque los monumentos que dejaron, como Machu Picchu o Sacahuamán, me deslumbran, siempre he pensado que la tristeza peruana –rasgo saltante de nuestro carácter- acaso nació con el Incario: una sociedad regimentada y burocrática, de hombres hormiga, en los que un rodillo compresor omnipotente anuló toda personalidad individual.⁵⁸

Los vestigios de prácticas y creencias premodernas, en la perspectiva de Vargas Llosa, impiden al Perú entrar de cuerpo entero a Occidente. La huella cultural de sistemas autoritarios que anularon al individuo, resurge en la actualidad predisponiendo a la autocracia o al mesianismo de líderes populares que prometen soluciones mágicas a los problemas. El tono pesimista de la novela es coherente con la necesidad que encuentra el autor de que -como se verá en el siguiente apartado- el Perú arcaico se integre al Perú moderno. Por eso la visión que se da de la cultura andina es peyorativa, y la acerca más al salvajismo que a la civilización esplendorosa recreada en las versiones que exaltan el pasado imperial incaico. Esta visión de los Andes representa un esfuerzo ideológico por socavar el indigenismo, del que se nutre sectores de la izquierda peruana, y por combatir la nostalgia nacionalista ligada a las culturas que habitaron –y que habitan- en la sierra, para facilitar la integración a Occidente. Los dos mundos irreconciliables que aparecen en *Lituma en los Andes*, el occidental moderno y el indígena premoderno, muestran que el predominio del segundo sobre el primero conduce a la barbarie. El espíritu occidental, su racionalidad y su concepción de la vida deben, en el mundo que propone Vargas Llosa, colonizar la sierra y las junglas remotas de Latinoamérica como paso obligatorio para combatir el subdesarrollo.

⁵⁸ Vargas Llosa, M. “El país de las mil caras” (1983) En: Contra viento y marea, 3 (1964-1988). Peisa, Lima, 1990.

El regreso que el escritor hace con *Lituma en los Andes* al problema de la predeterminación, bien pudo estar influenciado por el descalabro político de 1990. Según Kristal, Vargas Llosa “cree que los peruanos actuaron en contra de sus mejores intereses cuando rechazaron su candidatura presidencial”⁵⁹. Su programa de gobierno, construido, pulido y revisado durante varios años, respaldado por giras internacionales en busca de apoyo para el Perú, fue derrotado, en el último instante, por un programa improvisado, sin solidez ni credibilidad, difundido con estratagemas populistas y alusiones raciales que resaltaban la pertenencia de Fujimori a las razas desfavorecidas, la china, la chola y la negra, y la de Vargas Llosa a la blanca, eterna beneficiaria del poder y causante de las injusticias del Perú. La elección por parte del electorado de la candidatura rival, debió parecerle a Vargas Llosa un acto imposible de ser explicado por medios racionales, en el que afloraron las pasiones, los rencores y los dilemas que ha analizado tan minuciosamente en sus novelas.

El rechazo de su propuesta gubernamental fue, bajo su perspectiva, otra oportunidad desperdiciada para salir del subdesarrollo, integrarse a los mercados mundiales, generar competencia y productividad, reactivar la economía y producir riqueza. ¿Se hallarán las causas de esta resistencia a integrarse a Occidente en esas fuerzas irracionales? *Lituma en los Andes* intenta mostrar cómo esta herencia premoderna se apodera del espíritu humano y sofoca la libertad individual con el terror, sometiendo a las personas a actuar en contra de sus intereses y a transformarse, una vez más, en aquello que no quieren ser.

XI. Arcaísmo o modernización

⁵⁹ Kristal, E. Op. Cit. Pag. 186. (*He believes that the Peruvian people acted against their own best interest when they rejected his presidential bid.*)

Desde el viaje que realizó a la selva en 1958, Vargas Llosa se ha preguntado por el destino de las comunidades indígenas del Perú. Sus novelas *La Casa Verde*, *El Hablador* y *Lituma en los Andes*, y su ensayo sobre la obra del escritor José María Arguedas, *La utopía arcaica*, contienen la percepción que el autor ha ido madurando sobre esta problemática. Su pensamiento ha estado marcado por la imagen de la selva como un lugar sin ley, en el que los indígenas han estado, desde la Colonia, a merced de aventureros, mercenarios, políticos y militares, alejados del progreso occidental y sumidos en prácticas arcaicas que Vargas Llosa observa con displicencia, como el animismo, la reducción de cabezas y la idolatría. Estas comunidades han sido víctimas de la indiferencia y la explotación occidental (los episodios relacionados con el comercio del caucho en la amazonia son bárbaros), pero no han participado de los adelantos en materia de salud y tecnología, que harían menos inhóspita su supervivencia. La denuncia a estas injusticias quedó consignada en *La Casa Verde*, con los episodios de Jum, el cacique aguaruna torturado por rebelarse al dominio de los colonos, y con las secuelas del colonialismo religioso que, pretendiendo “civilizar” a las indígenas, les procuraban un mal peor.

Pero la denuncia de Vargas Llosa no ha convergido con las luchas indigenistas y conservacionistas latinoamericanas, ni con las reivindicaciones post-colonialistas que aparecen como tema frecuente en las universidades norteamericanas. Desde los años cincuenta, el autor peruano ha defendido la noción de progreso occidental y los beneficios que traen consigo las instituciones modernas. Sus ojos han mirado siempre a Europa y a los logros en materia artística, científica y humanística que desearía se filtraran y esparcieran por el Perú. La apertura hacia Occidente y la concepción que sostiene sobre lo que convendría a su país, incluidos los indígenas, lo ha enfrentado a

los movimientos proteccionistas que, en nombre de las identidades locales y autóctonas, del pasado incaico y de la idiosincrasia andina, consideran que el aislamiento de Occidente o, al menos, la protección de las tradiciones indígenas, es una exigencia moral para controlar la injusticia a la que han estado expuestos los indígenas, herederos legítimos del Perú. Vargas Llosa combate esta idea porque considera que el aislamiento y el hermetismo de las comunidades indígenas las han dejado inermes a la voracidad occidental. Sin la protección de las instituciones legales, de los adelantos tecnológicos y de la civilidad moderna, las poblaciones indígenas están condenadas a desaparecer o a seguir bajo el dominio y explotación del colono. Los indigenistas alegan que esta protección suele traducirse en un amansamiento que convierte al indígena, despojado de las tradiciones y de la identidad que lo dignifican, en una caricatura de occidental, sin otro destino que los estratos más bajos de la sociedad, a los que se incorpora para servir a las clases dominantes. Ambas posiciones aciertan en mostrar la encrucijada en la que se encuentran las comunidades indígenas de Latinoamérica, continente que necesita combatir la pobreza y el subdesarrollo integrándose a Occidente, a sabiendas de que esta apertura significa una amenaza para las formas de vida diferentes.

Vargas Llosa ha optado por la modernización. En *El Hablador*, novela en la que aparece Mascarita, defensor del aislacionismo de las comunidades indígenas, explica sus razones. El narrador de la novela –que parece ser, como en *Historia de Mayta*, el mismo autor- expresa una gran simpatía por Mascarita pero no comparte sus ideas, especialmente la de que todo contacto entre las comunidades indígenas con Occidente se transforma en una forma de dominación. Por el contrario, considera que la barrera que se ha abierto entre los dos mundos perjudica a los indígenas:

El viaje me permitió entender mejor el deslumbramiento de Mascarita con esas tierras y esas gentes, adivinar la fuerza del impacto que cambió el rumbo de su vida. Pero, además, me dio experiencias concretas para justificar muchas de las discrepancias que, más por intuición que por conocimiento real del asunto, había tenido con Saúl sobre las culturas amazónicas. ¿Qué ilusión era aquella de querer preservar a esas tribus tal como eran, tal como vivían? En primer lugar, no era posible. Unas más lentamente, otras más de prisa, todas estaban contaminándose de influencias occidentales y mestizas. Y, además, ¿era deseable aquella quimérica preservación? ¿De qué les servía a las tribus seguir viviendo como lo hacían y como los antropólogos puristas tipo Saúl querían que siguieran viviendo? Su primitivismo las hacía víctimas, más bien, de los peores despojos y crueldades.⁶⁰

Vargas Llosa aboga por la integración y el mestizaje de identidades, costumbres y tradiciones, sabiendo que esto implica un sacrificio y una pérdida para la población indígena, tanto la de la selva como la de los Andes. Esta pérdida es el precio a pagar para que el Perú solucione otros problemas, a juicio de Vargas Llosa más apremiantes, como la pobreza, el subdesarrollo, la desigualdad y la modernización de las instituciones y de las costumbres:

Tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas, en las que las diferencias sociales y económicas se reduzcan a proporciones razonables, humanas, en la que todos puedan alcanzar, al menos, a una vida libre y decente.⁶¹

⁶⁰ Vargas Llosa, M. "El Hablador". (1987) En: Obra Reunida. Narrativa breve. Pags. 397-398.

⁶¹ Vargas Llosa, M. "El nacimiento del Perú". (1985) En: Contra viento y marea, 3 (1964-1988). Pag. 336.

Aunque las migraciones masivas a las ciudades, especialmente a Lima, han sido ocasionadas por la pobreza y la violencia, Vargas Llosa celebra los procesos de mestizaje que se han dado desde mediados del siglo XX. El autor llama <<Perú informal>> al país que se está gestando con el intercambio entre la ciudad y los habitantes de los márgenes. Ve en él “una capacidad de creación y recreación de sí mismos y de adaptación a nuevas circunstancias”⁶², que muestran cómo el tránsito a la vida moderna no es necesariamente traumático. Pero lamenta que con la hibridación de costumbres se haya engendrado el “cinismo moral, que hace de la picardía –la pendejada, el lenguaje peruano- el supremo valor y que, por su desprecio de todas las instituciones del Perú formal, [...] alienta el autoritarismo”⁶³. Aunque este cinismo y picardía moral hayan traído consecuencias negativas, entre ellas la aceptación pasiva de los atropellos de Fujimori, quien hizo suyos los valores y la estética de este híbrido – conocido como <<cultura chicha>>- para ganar electores, Vargas Llosa concluye que

los peruanos de todas las razas, lenguas, condiciones económicas y filiaciones políticas están de acuerdo en que el Perú en gestación no será ni deberá ser el Tahuantinsuyo redivivo, ni una sociedad colectivista de signo étnico, ni un país reñido con los valores ‘burgueses’ del comercio y la producción de la riqueza en búsqueda de un beneficio, ni cerrado al mundo del intercambio en defensa de su inmutable identidad. Ni indio ni blanco, ni indigenista ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incognita de la que sólo podemos asegurar, con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito –con que fue fabulado- en las obras de José María Arquedas.⁶⁴

⁶² Vargas Llosa, M. La utopía arcaica. Pag. 333.

⁶³ Ibid. Pag. 333.

⁶⁴ Ibid. 335.

El pensamiento de Vargas Llosa con relación a este tema se forjó a partir de la impresión de atraso y barbarismo que el primer viaje a la selva le causó. Quizá haya sido el primer momento en que, sin saberlo, sin darse cuenta, los valores que profesaba le mostraron un Perú incivilizado y salvaje, que sólo podía ser redimido bajo el amparo de Occidente. Su voto a favor de la integración, el mestizaje y la occidentalización de los valores y costumbres, además de la forma en que suele usar la palabra <<civilizado>> (sinónimo de occidental moderno), de los ejemplos comparativos con que caracteriza las condiciones de vida en países no occidentales (“Esto es la edad media, sin duda, pero incrustada en el siglo XX”⁶⁵; “Regreso a Bagdad con el pecho oprimido y sin poder sacarme de la cabeza la imagen de esas mujeres sepultadas toda su vida -en Nayaf y Kerbala se ven niñas de muy pocos años enterradas ya en esas telas- en esas cárceles ambulantes que las privan del más mínimo confort en esas temperaturas sofocantes, que les impiden desarrollar libremente su cuerpo y su mente, símbolo de su condición ancilar, de su falta de soberanía y libertad. Esta es la Edad Media, cruda y dura.”⁶⁶) y de las interpretaciones de la historia incaica de su país (“La estructura vertical y totalitaria del Tahuantinsuyo fue, seguramente, más nociva para su supervivencia que las armas de fuego y el hierro de los conquistadores.”⁶⁷), delatan los esquemas occidentales con los que evalúa las situaciones y los sucesos. La lucha de Vargas Llosa –su concepción del mundo ideal- supone, entonces, no sólo superar las barreras locales, inspiradas por lo étnico, el folclore y la raza, sino abrirse en diálogo comercial con el mundo entero, única manera en que considera se puede brindar riqueza y mejorar unas condiciones de vida que perpetúan la miseria, avivan la violencia y

⁶⁵ Vargas Llosa, M. Desafíos a la libertad. El País Aguilar, Madrid, 1994. Pag. 146. Refiriéndose a Torkham, en Paquistán.

⁶⁶ Vargas Llosa, M. Diario de Irak. El País Aguilar, Madrid, 2003. Pags. 58-59.

⁶⁷ Vargas Llosa, M. “El nacimiento del Perú”. (1985) En: Contra viento y marea, 3 (1964-1988). Pags. 329-330.

condenan a la frustración. En los años sesenta, ese era uno de los objetivos progresistas del socialismo latinoamericano; hoy en día, es el credo del neoliberalismo al que Vargas Llosa se acoge, con la esperanza de que, una vez en el mercado, Perú saque sus ventajas comparativas y produzca la riqueza necesaria para remediar la situación de sus gentes.

XII. Fantasía, libertad y embelesamiento de la existencia

La pesadumbre de Lituma, en *Lituma en los Andes*, resalta con el optimismo del otro protagonista, Tomasito Carreño, a través del cual Vargas Llosa vuelve a abrir una alternativa a la desgracia. Tomasito también está encerrado en el desahuciado pueblo de Naccos, y también percibe la atmósfera de incertidumbre y terror que ensombrece la vida de Lituma. Sabe tan bien como él que cuando llegue Sendero Luminoso a tomarse el pueblo, lo primero que harán será volar el puesto de guardia en el que duermen. A Lituma lo corroe la ansiedad. Invoca a los “terrucos” para que terminen de una vez con la espera, para que no se prolongue la agonía y el insomnio que lo están enajenando. Tomasito, en cambio, parece evadir con éxito la mísera situación, refugiándose en el recuerdo de la mujer que amó. Todas las noches, para combatir el insomnio de Lituma, le cuenta la historia que vivió con Mercedes, una prostituta que conoció trabajando al servicio de un capo del narcotráfico.

Su aventura comienza cuando un buen día, mientras escoltaba los servicios de Mercedes, la escuchó gritar y quejarse. Sin dudarlo, Tomasito descargó su revolver sobre el capo y escapó con Mercedes, sin saber que todo era una pantomima sádica incluida en los servicios de la prostituta. Mercedes lo siguió por inercia, haciéndole saber desde el comienzo que no correspondía a sus sentimientos. A Tomasito no le importó: le entregó su corazón y sus ahorros -cuatro mil dólares- sin esperar nada a

cambio. Mercedes no se conmovió por el gesto y al poco tiempo lo abandona, llevándose el dinero y descartando la posibilidad del reencuentro.

Esta historia, más próxima al desengaño que al idilio, despertó la imaginación y la fantasía de Tomasito, quien recreó en la mente cada noche la imagen de su amada. Los proyectos e ilusiones que tejió y destejió en las horas de vigilia, le permitieron -y también a Lituma, que lo escuchaba con atención- escapar por un instante de la situación en la que estaban confinados. Abandonado en medio de los Andes, mal equipado, incomunicado e indefenso ante la naturaleza y los terrucos, Tomasito se aferra a los recuerdos, lo único bueno que posee, que le permiten fantasear y tolerar el abatimiento:

No me olvidaré nunca de ella –afirmó el muchacho-. Mejor dicho, no quiero olvidarme de ella. Nunca imaginé que se podía ser tan feliz, mi cabo. Quizás haya sido mejor que pasaran así las cosas. Que lo nuestro durara poco. Porque, si nos casábamos y seguíamos juntos, hubiera comenzado también entre nosotros eso que va envenenando a las parejas. En cambio, ahora todos mis recuerdos de ella son buenos.⁶⁸

La imaginación y la fantasía son, en el mundo de Vargas Llosa, el nutrimento de la libertad individual, las facultades que permiten defenderse de las adversidades, resistir a las inmundicias de la vida y debilitar la dependencia con el exterior. El interés que el escritor manifiesta por los poderes de la imaginación y los personajes fantasiosos, como Tomasito, viene de su propia experiencia infantil bajo el autoritarismo de su padre:

⁶⁸ Vargas Llosa, M. Lituma en los Andes. (1993) Bibliotex, Madrid, 2001. Pag. 198.

Esa capacidad de abstraerme de lo circundante para vivir en la fantasía, para recrear con la imaginación las ficciones que me hechizaban, la había tenido desde niño y en esos años de 1950 y 1951 se convirtió en mi estrategia de defensa contra la amargura de estar encerrado, lejos de mi familia, de Miraflores, de las chicas, del barrio, de esas cosas hermosas que disfrutaba en libertad.⁶⁹

Además de brindar una experiencia emancipadora, la fantasía y la imaginación también embelesan la existencia, haciéndola más lúdica, caprichosa, compleja, guareciéndola de la monotonía y de las rutinas que la vida en sociedad, los compromisos laborales, las convenciones y normas imponen a los individuos. Los personajes que explotan este recurso imaginativo en el universo de Vargas Llosa son Don Rigoberto, su hijo Alfonsito y su esposa Lucrecia, los protagonistas de *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de Don Rigoberto*, dos novelas en las que Vargas Llosa explora de lleno la manera en que la fantasía y la imaginación permiten construir un universo privado, en el que la existencia es adornada y erotizada, transformada en juego y en ritual, como compensación a los sacrificios que deben hacerse para vivir en sociedad.

Vargas Llosa explica así el origen de esta saga familiar:

Fue un proyecto con un pintor; con Syszlo tuvimos la idea de este libro a cuatro manos. La idea era que tuviera que ver con ceremonias, con la pintura, con el erotismo, y entonces ahí yo recordé, de pronto, una idea que me daba vueltas hacía muchísimo tiempo, que no sé de dónde me venía: o de algo que leí o de algo que vi. Era la idea de que un inocente, un niño, puede llegar a provocar una gran corrupción.

⁶⁹ Vargas Llosa, M. El pez en el agua. Pag 115.

Elogio de la madrastra ilustra las fantasías que teje Don Rigoberto, todas protagonizadas por su esposa Lucrecia, a partir de cuadros clásicos y modernos -como *Venus con el amor y la música*, pintado por Tiziano en 1548, o *Cabeza I*, de Bacon y fechado en 1948- de los que extrae una lección erótica. Las imágenes se convierten en elemento de juegos sensuales entre la pareja, que les permite vivir la ilusión de ser personas distintas cada noche. En este ambiente de fantasías y erotismo crece Alfonsito, hijo de una relación previa de Don Rigoberto. Alfonsito es la encarnación de los amorcillos que acompañan a las ninfas en los cuadros clásicos, como el de Tiziano. Es tan inocente y angelical que exhala un candor lascivo al que Lucrecia, finalmente, cae rendida. En medio de juegos inocentes y perversos, acaba acostándose con él mientras su esposo está en un viaje de negocios. A su regreso, Alfonsito le muestra una composición que había escrito sobre Lucrecia –*Elogio de la madrastra*–, en la que detallaba lo sucedido. Al leer la carta se da cuenta que “el rico y original mundo nocturno de sueños y deseos en libertad que con tanto empeño había erigido acababa de reventar como una burbuja de jabón”⁷⁰.

En *Los cuadernos de Don Rigoberto* asistimos a la reconciliación de la pareja, también motivada por una treta de Alfonsito, que pareciera estar jugando con el destino de su padre y su madrastra. Durante la separación, Don Rigoberto se refugió en su biblioteca, en los cuatro mil volúmenes y cien cuadros que componen su mundo, que le permitieron seguir fantaseando con Lucrecia y recrear, desde la distancia, sus juegos amorosos. El papel de la fantasía en la vida de este personaje es el mismo que en la de Tomasito. Las

⁷⁰ Vargas Llosa, M. *Elogio de la Madrastra*. (1988) En: Obra Reunida. Narrativa breve. Alfaguara, Barcelona, 1997. Pag. 715.

circunstancias adversas, la soledad y la desesperanza, se contrarrestan imaginando las vidas y experiencias que no se pueden vivir en la realidad.

Con Don Rigoberto, Vargas Llosa abandona –momentáneamente- el tema de la utopía colectiva –el empeño de una persona por transformar el mundo social-, y rastrea la posibilidad de una utopía privada. El proyecto de Don Rigoberto es tan obsesivo y fanático como el del Consejero o el de Moreira Cesar, pero a diferencia de ellos, él no embarca en sus sueños a un pueblo o una nación. La de Don Rigoberto es una empresa individual, destinada a embellecer la experiencia cotidiana y a husmear en “la laberíntica madeja de los caprichos humanos”⁷¹. En este espacio que ha construido se siente libre, posibilitado para vivir todo lo que el mundo real le niega. Puede imponer sus criterios, sus gustos, sus valores, sus juicios y visión del mundo, sin comprometer el destino de una colectividad. En este ámbito privado, ajustado a sus fantasías y deseos, asoma la felicidad:

<<La felicidad existe>>, se repitió, como todas las noches. Sí, pero a condición de buscarla donde ella era posible. En el cuerpo propio y en el de la amada, por ejemplo; a solas y en el baño; por horas o minutos y sobre una cama compartida con el ser tan deseado. Porque la felicidad era temporal, individual, excepcionalmente dual y nunca colectiva, municipal.⁷²

Esta filosofía individualista convierte en única la preocupación por establecer criterios y parámetros que acoten el universo privado. La elección de unos gustos, valores y principios específicos, permiten distanciarse de los colectivos y las masas:

⁷¹ Vargas Llosa, M. Los cuadernos de Don Rigoberto. Alfaguara, Barcelona, 1997. Pag. 187.

⁷² Vargas Llosa, M. Elogio de la madrastra. (1988) En: Obra Reunida. Narrativa breve. Pag. 613.

Mi aspiración y mis aptitudes no van más allá de saber diferenciar –en eso soy superior a usted, a quien su condición adventicia ha mermado hasta la nada el sentido de discriminación ético y estético- dentro de la maraña de posibilidades que me rodean, lo que amo y lo que detesto, lo que me embellece la vida y lo que me la afea y embadurna de estupidez, lo que me exalta y me deprime, lo que me hace gozar y lo que me hace sufrir.⁷³

Elogio de la madrastra y *Los cuadernos de Don Rigoberto* representan el extremo opuesto a sus primeras obras. Son la conclusión a *La guerra del fin del mundo*, novela que muestra el cataclismo de las utopías colectivas y que refleja el desánimo hacia los proyectos globales. Luego de la tragedia que produce el encuentro de los distintos proyectos totalizadores, viene el declive de lo que Lyotard llama <<metarrelatos>>: el debilitamiento de la convicción en propuestas basadas en cambios integrales y colectivos, y la atomización de los esfuerzos por buscar la felicidad. El pliegue sobre la esfera íntima y la indiferencia hacia el ámbito público son consecuencias del desplome de estas propuestas emancipadoras. En América Latina la desilusión ha sido mayor, debido a que ninguna de las promesas de renovación, justicia y libertad dieron los frutos esperados, y, por el contrario, muchas de ellas se enquistaron en luchas intestinas.

La búsqueda de la felicidad –en el mundo de Vargas Llosa a partir de los setenta- no pasa por transformaciones colectivas sino por la búsqueda de una actividad, una vocación que reporte satisfacciones, que permita soportar la monotonía de la existencia y hacer llevaderos los deberes y la restricción de los deseos que impone vivir en sociedad, a partir de la cual construir un mundo propio en el que se pueda vivir con

⁷³ Vargas Llosa, M. Los cuadernos de Don Rigoberto. Pag. 331.

algún grado de libertad. La importancia que desde mediados de los ochenta le da a la estabilidad económica de una nación, radica en que sólo en un país con niveles de vida elevado, en el que el subdesarrollo no impone la obligación y la necesidad al deseo, se puede aspirar a realizar la actividad que reporta alegrías sin temor a morir de hambre en el intento.

XIII. La ficción y la vida

Como preámbulo a una de sus piezas teatrales, *La Chunga*, Vargas Llosa escribe:

Los personajes de la obra son, a la vez, ellos mismos y sus fantasías, seres de carne y hueso con unos destinos condicionados por limitaciones precisas –ser pobres, marginales, ignorantes, etc.- y unos espíritus a los que, sin embargo, pese a la rusticidad y monotonía de su existencia, cabe siempre la posibilidad de la relativa liberación que es el recurso de la fantasía, el atributo humano por excelencia.⁷⁴

Así como hoy en día los filósofos rechazan la división entre mente y cuerpo; los sociólogos la separación del individuo y la sociedad; y los antropólogos la frontera entre la mente y los sistemas culturales, Vargas Llosa sostiene una concepción <<total>> de la vida humana. ¿Qué significa esto? Que la vida no se puede seccionar en condiciones reales y objetivas –oficio, clase social, posición en *campos* sociales, historia, destrezas, rutinas, posesiones, relaciones sociales, etc.- por un lado, y mundo ilusorio y subjetivo -deseos, fantasías, ilusiones, temores, odios, afectos, creencias, supersticiones, etc.- por el otro. La vida humana es una totalidad en la que se trenzan las

⁷⁴ Vargas Llosa, M. *La Chunga*. Seix Barral, Barcelona, 1986. Pags. 4-5.

condiciones objetivas y los deseos subjetivos. La situación de una persona en el mundo social no se puede entender si no se tienen en cuenta los dos ámbitos, el real y el ficticio, pues ambos afectan y determinan la vida con la misma tenacidad.⁷⁵

La ficción determina el ámbito real interviniendo en la esfera subjetiva, mostrando actitudes, deseos, pasiones y experiencias que instigan la curiosidad. Esa es la experiencia que Vargas Llosa tiene de la literatura, y de su efecto, que pone a prueba con los personajes que inventa:

Yo creo que existen esos efectos, de eso estoy convencido, convencido por mi experiencia. Yo creo que sin las cosas que leo, pues no sería la persona que soy. También estoy convencido que sin las cosas que he leído sería peor, en el sentido que tendría menos sensibilidad, tendrían menos imaginación, tendría menos deseos; no sé si sería más feliz o menos feliz, la cuestión de la felicidad es muy discutible. Pero sí que la vida sería mucho más pobre, para mí, sin las cosas que he leído. De eso estoy absolutamente convencido. Ahora, lo que no hay manera es de medir realmente lo que son esos efectos. Sospechamos que ellos existen. Creo que esos efectos tampoco son idénticos, que varían mucho de individuo a individuo porque operan sobre lo que son esas idiosincrasias, esas personalidades que son tan diferentes de individuo a individuo. En algunos casos los efectos pueden ser devastadores y en otros casos

⁷⁵ Las críticas que en el primer capítulo hacía al trabajo sociológico de Pierre Bourdieu están sustentadas en esta idea. Bourdieu sólo considera para sus análisis las condiciones objetivas de las personas, que suelen ser relativamente homogéneas para conjuntos amplios de individuos, como clases sociales, culturas o comunidades, lo cual le permite establecer el tipo de leyes comentadas antes, olvidando todo el entresijo de fantasías y deseos que se van empollando en el universo interno de cada cual, y que marcan destinos e individualidades singulares. El intento cientificista de Bourdieu deshumaniza a los actores sociales; los despoja de todo aquello que alimenta su singularidad y que estimula las opciones que toman en el curso de sus vidas.

profundamente positivos, más bien. Pero que efectos existen, desde luego, sobre eso no tengo ninguna duda.

Cuando sus personajes pierden la curiosidad, la imaginación, la chispa que anima sus deseos y que los motiva a desempeñar alguna actividad o a soñar con empresas titánicas, sufren un empobrecimiento espiritual nefasto. Quedan aprisionados en la realidad, sujetos a la rutina y a las limosnas que les da la vida. Es el caso de Pedro Camacho tras su crisis nerviosa: “Los ojos saltones eran los mismos, pero había perdido su fanatismo, la vibración obsesiva. Ahora su luz era pobre, opaca, huidiza y atemorizada.”⁷⁶ Y el de Mayta, luego de perder la ilusión en la causa revolucionaria y en la reparación del Perú. “Por eso da la impresión de un hombre vacío, sin emociones que respalden lo que dice.”⁷⁷ Es lo mismo que ocurre a los personajes de la obra teatral *Ojos bonitos, cuadros feos*, en la que un crítico de arte, cuya inteligencia, como el Sartre que describe Vargas Llosa, se convierte en un obstáculo para convertirse en un creador, se dedica a azuzar ilusiones y esperanzas en los jóvenes artistas para después destrozarlas con sus críticas. Su vida es miserable porque ve con mucha claridad la realidad:

Te equivocas, no estoy orgulloso para nada de mis facultades. Mi lucidez me ha jodido la vida. Me ha jodido como *gay* y como artista, inoculándome un paralizante sentido del ridículo. ¿Para qué me sirve la inteligencia? Para deprimirme cada día más, revelándome que vivo rodeado de

⁷⁶ Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escribidor*. (1977) Seix Barral, Barcelona, 1981. Pag. 441.

⁷⁷ *Ibid.* Pag. 358.

imbéciles. Y, a cambio de eso, me cerró las puertas al placer físico y frustró mi vocación. Por ser inteligente, soy dos caricaturas: un rosquete decente y un comentarista de pintura ajena.⁷⁸

La víctima en esta ocasión es Alicia, una aspirante a artista que confía hallar en la pintura la vocación que neutralice el destino estereotipado de las señoritas limeñas – casarse y tener hijos-. Alicia se dedica en cuerpo y alma a la pintura luego de asistir a las clases del crítico, hasta que la implacable reseña que hace de su primera exposición, cruelmente titulada *Ojos bonitos, cuadros feos*, deshace sus ilusiones y quebranta su mundo interior:

Por tu culpa, [recrimina el ex novio de Alicia] Alicia perdió lo mejor que tenía. No eran sus ojos sino su entusiasmo. Yo me enamoré de ella por eso. Por su alegría de vivir, por su manera de exaltarse con todo lo que hacía, aun las tonterías, como si fuera lo más maravilloso del mundo.⁷⁹

Sin ese componente fantástico, etéreo, ficcional de los deseos y las ilusiones, la vida se desencanta, pierde el añadido imaginativo que solaza la existencia y la desraza de sus orígenes biológicos para convertirla en una creación humana, cultural. La obsesión de Vargas Llosa con los sistemas que expropián esta faz de la existencia se origina en esa necesidad de encantar la vida con significados trascendentes. Sin ese recurso la vida pierde sentido, como la de Alicia, que termina suicidándose. O se animaliza, como en *La ciudad y los perros*: “¿Usted es un perro o un ser humano? Un perro, mi cadete”⁸⁰; en *La fiesta del Chivo*: “A usted no lo admiro, Excelencia. Yo vivo por usted. Para

⁷⁸ Vargas Llosa, M. *Ojos bonitos, cuadros feos*. Peisa, Lima, 1996. Pag. 43.

⁷⁹ Ibid. Pags. 61-62.

⁸⁰ Vargas Llosa, M. *La ciudad y los perros*. (1963) Seix Barral, Barcelona, 1983. Pag. 53.

usted. Si me permite, soy el perro guardián de usted”⁸¹; en *Historia de Mayta*, cuya vida queda reducida a una rutina “monótona, animal”⁸²; y en el mundo de Don Rigoberto, protegido por el rito del tedio y del mecanicismo animal: “Lo lento, lo formal, lo ritual, lo teatral, eso es lo erótico. Era una espera sabia. La precipitación nos acerca al animal, más bien. ¿Sabías que el burro, el mono, el cerdo y el conejo eyaculan en doce segundos, a lo más?”⁸³

La imaginación es la estrategia a la que apela el ser humano, como anticipó Vico hace casi tres siglos, cuando carece de respuestas. Los sistemas absolutos o las culturas cuyos sistemas simbólicos tienen contestación a todos los interrogantes, o para cualquier duda e irritación, a diferencia de Occidente, evitan al ser humano la desazón que produce la vaguedad, la incertidumbre, la sensación de no tener muy claro el lugar que se ocupa en el mundo ni el porqué de las cosas. La cultura occidental, cuya característica más saliente es el desplazamiento del credo religioso al ámbito privado y la regulación jurídica del público, en la medida en que permite la circulación de ideas y opiniones, la contradicción y la ambigüedad, ha abolido la posibilidad de verdades absolutas. Vargas Llosa ubica el surgimiento de la novela (las narraciones épicas de talante ficticio, no los mitos o el folclore ni los relatos latinos) en el momento mismo en que, en la alta edad media, “los dioses se hacen pedazos y los hombres, de pronto librados a sí mismos, se hayan frente a una realidad que sienten hostil y caótica”⁸⁴. Sin lineamientos claros con los cuales explicar lo que acontece, el porqué de las cosas o la fuente de las

⁸¹ Vargas Llosa, M. La fiesta del Chivo. Pag. 104.

⁸² Vargas Llosa, M. Historia de Mayta. 362.

⁸³ Vargas Llosa, M. Los cuadernos de Don Rigoberto. Pag. 63.

⁸⁴ Vargas Llosa, M. “Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora” (1972). En: Contra viento y marea (1962-1982). Pag. 190.

motivaciones humanas, la imaginación ha tenido que llenar esos vacíos para dar sentido y coherencia a la realidad.

La inclinación de un ser que no se resigna a una existencia meramente biológica u orgánica, trivial y pasajera, dotado con la capacidad de proyectarse más allá de las condiciones presentes y reales, fabrica explicaciones que convierten su monótona existencia en proyectos con valor y significado. Vinculando su vida a vocaciones, misiones, utopías; a propósitos superiores, fuerzas inconscientes, la Historia, el cosmos o deidades. Las cosas que acontecen en el mundo y en la vida no pueden, por eso, ser gratuitas. Deben tener explicaciones trascendentes que justifiquen la suerte o la tragedia, la dicha o el infortunio, el éxito o el fracaso. La incandescencia de la imaginación fue la que, en *La guerra del fin del mundo*, hizo a yagunzos y republicanos percibir en sus enemigos un engendro monstruoso que justificó la furia de sus cruzadas suicidas. Al final de la novela, el periodista miope que presencié y sobrevivió a la carnicería, conversa con el Barón de Cañabrava:

-Podían ver pero sin embargo no veían. Sólo vieron lo que fueron a ver. Aunque no estuviesen allí. No eran uno, dos. Todos encontraron pruebas flagrantes de la conspiración monárquico-británica. ¿Cuál es la explicación?

-La credulidad de la gente, su apetito de fantasía, de ilusión –dijo el Barón-. Había que explicar de alguna manera esa cosa inconcebible: que bandas de campesinos y de vagabundos derrotaran a tres expediciones del Ejército, que resistieron meses a las Fuerzas Armadas del país. La conspiración era una necesidad: por eso la inventaron y la creyeron.⁸⁵

⁸⁵ Vargas Llosa, M. *La guerra del fin del mundo*. (1981) Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991. Pag. 354.

Es el mismo fenómeno que ha ocurrido –en la realidad real- con episodios como el asesinato de John F. Kennedy. Después de cuarenta años nadie se resigna a creer que la muerte de un personaje tan importante y poderoso haya sido el arrebató de un desequilibrado como Lee Harvey Oswald, ni que su posterior asesinato a manos de Jack Ruby una simple coincidencia. El extravío conspirador acomodó tras el atentado a otra superpotencia –la Unión Soviética-, a un “demonio comunista” como Fidel Castro, al lado perverso del FBI o la CIA. En la mente de las personas el asesinato de Kennedy debía tener una explicación igualmente trascendente que equilibrara y justificara su muerte. El azar o el simple capricho de un perturbado son explicaciones vulgares, que no están a la altura del acontecimiento. La necesidad de respuestas que encanten y que, en lugar de resolver, cree más misterios –el asesinato de Kennedy fue una conspiración; los extraños signos en los trigales británicos no son obras humanas; las líneas de Nazca, en la costa peruana, no las pudo hacer una cultura pre-inca sin tecnología avanzada- evitan que la existencia se reduzca al transcurrir pasajero de un ser biológico condenado a no dejar huella en este mundo.

Hay más ejemplos similares en la obra de Vargas Llosa que muestran cómo los actos humanos están motivados por hechos objetivos y demonios subjetivos, por verdades y ficciones que se entremezclan para producir creencias. El asesinato de un soldado en *¿Quién mató a Palomino Molero?* es otro de ellos. El crimen se resuelve sin mayor dificultad: Palomino Molero tenía intenciones de casarse con la hija del coronel Mindreau, y éste, para impedirlo, ordenó que lo mataran. Las razones del crimen, los motivos que alega el coronel para su crimen, sin embargo, son vagos e inciertos. Para el coronel Mindreau era inconcebible que su hija se enamorara de un don nadie, de un “cholo” perteneciente a las clases más bajas del Perú. Su enamoramiento no era,

entonces, real, sino una manera de vengarse de él. Alicia Mindreau culpó siempre al coronel por la muerte de su madre, y, por eso, al parecer inventaba historias en las que su padre la maltrataba y la violaba. El capricho con Palomino Molero no podía ser nada distinto, cosa que el coronel intentó explicarle al pretendiente sin lograr que entrara en razón. Por eso tuvo que matarlo. El coronel le explica a Lituma que su hija estaba a merced de cualquier malintencionado, debido a que sufría una enfermedad psicológica que le impedía diferenciar la realidad de la ficción:

¿No se lo he explicado, acaso? –alzó la voz el coronel Mindreau, por primera vez en la noche- *Delusions, delusions*. Fantasías embusteras. No se enamoró ni podía enamorarse de él. ¿No ve que estaba haciendo lo mismo de siempre? Lo mismo que cuando fue a contarles a ustedes. Lo mismo que cuando iba donde las madres de Lourdes a mostrarles las heridas que se había hecho ella misma, en frío, para hacerme daño con ellas. Estaba vengándose, castigándome, haciéndome pagar, en lo que más podía dolerme, la muerte de su madre. Como si... –suspiró, jadeó- esa muerte no hubiera sido ya bastante viacrucis en mi vida. ¿La mentalidad de un policía no da para entenderlo?⁸⁶

Lituma, que nuevamente aparece en este relato y que se había identificado con la víctima por pertenecer a la misma clase social y por ser, como Palomino, un romántico, no entiende las justificaciones del coronel. Todo lo que dice le parece una forma de enredar hechos evidentes, que el racismo del coronel hace inconcebibles:

<<No, conchetumadre>>, pensó Lituma. <<No da.>> ¿Por qué enredar de ese modo la vida? ¿Por qué no podía haberse enamorado Alicia Mindreau de ese flaquito que tocaba lindo la guitarra y

⁸⁶ Vargas Llosa, M. “¿Quién mató a Palomino Molero?” (1986) En: Obra Reunida. Narrativa breve. Alfagura, Barcelona, 1997. Pag. 297.

cantaba con voz tierna y romántica? ¿Por qué era imposible que brotara el amor entre la blanquita y el cholito? ¿Por qué el coronel veía en ese amor una tortuosa conspiración contra él?⁸⁷

Nunca se puede establecer si Alicia sufría realmente de *delusions* o si, más bien, era su padre el trastornado. Al terminar esta conversación, el coronel mata a su hija y se suicida. No hay manera de saber la verdad porque, aunque sus versiones eran contradictorias, nadie estaba mintiendo.

La imaginación teje mundos posibles en los que las razones y motivaciones concuerdan con los hechos y circunstancias empíricas. Esos mundos de la imaginación, a diferencia de la realidad, son coherentes, ordenados, precisos. En ellos –los modelos políticos, económicos, filosóficos, sociológicos, matemáticos, artísticos, literarios, etc.- todo concuerda. Por eso se intentan proyectar sobre el mundo real, confiando en que éste adopte el funcionamiento del arquetipo humano. Los mundos imaginativos son, por lo general, mejores: menos ambiguos y azarosos, y más predecibles y confortables. Si esto es así, se debe a que la realidad siempre es más escueta, cicatera y frustrante de lo que se desea. Es el precio que el hombre y la mujer occidental han tenido que pagar por su acto deicida, que desde entonces ha convertido la vida en un acertijo. La cultura occidental da pistas, indicios, opciones, pero no respuestas. Hace que cada cual se enfrente a su incoada naturaleza y resuelva los dilemas de su humanidad como bien pueda. La ficción –y en general toda floración imaginativa- ofrece posibles formas de dar cierre y dirección a la existencia; distintas maneras de entender las pasiones, los sentimientos, los deseos y los actos; distintas actitudes con las cuales enfrentar las

⁸⁷ Ibid. Pag. 297.

contingencias; y distintos modelos para comprender el funcionamiento de la naturaleza, de la sociedad y de la mente. El que se ha desglosado en estas páginas, el de Vargas Llosa, es una versión de Latinoamérica, de sus problemas y conflictos y de sus posibles soluciones.

XIV. Colofón: Vargas Llosa y la condición humana

La obra de Vargas Llosa constituye un mundo literario en el que se hace un diagnóstico de la sociedad peruana –extensible a casos similares-, se identifican algunos de los problemas que más afectan la existencia bajo ciertas condiciones de vida y se propone una alternativa para mitigar sus males. Los cerca de cincuenta años, repartidos a lo largo de todo el siglo XX, que el Perú sobrevivió a regímenes autoritarios, además de vivencias personales del mismo signo, dejaron una huella profunda en Vargas Llosa. Su trabajo literario refleja la angustia existencial de generaciones enteras que fueron aplacadas y docilitadas por un poder incontestable, vaciándolas espiritualmente, impidiéndoles pensar por sí mismas y doblegándolas a sistemas sociales corruptos, racistas, injustos y oportunistas. La apatía, la resignación, el escepticismo y la imposibilidad de apropiarse del destino propio, son las taras heredadas del despotismo contra las que Vargas Llosa lucha fieramente en sus ficciones.

Eso explica su gusto por los personajes de personalidad portentosa, semejantes a los caballeros medievales, capaces de enfrentar cualquier adversidad gracias a la inquebrantable convicción en sí mismos y en su vocación. Las personalidades robustas y vigorosas se antepone a las presiones y a la inercia del medio ambiente, y, a pesar de las dificultades, no viven según lo que los demás esperan que hagan sino de acuerdo a

sus fantasías e ilusiones. El convencimiento, que en muchos casos llega al fanatismo, contrasta con el escepticismo e indiferencia que se perpetúan bajo regímenes que coartan la elección y el deseo individual. Esa es la solución que Vargas Llosa encuentra a estos problemas, después de su desencanto con las propuestas revolucionarias que profetizan una reestructuración total de la sociedad. Si los cambios sociales globales generan más problemas de los que soluciona, como le parece ocurre en Cuba y en otros países comunistas, lo que debe transformarse es el individuo, devolviéndole la iniciativa y el poder para actuar sobre el mundo. ¿Y cómo se transforma al individuo? Activando, alimentando, fortificando esa otra esfera de lo humano, aquella que alberga las ilusiones y las fantasías, carburante del ingenio y del dinamismo, para que el individuo se valga por sí mismo en una sociedad que intentará, por todos los medios, reglamentar su existencia y restringir sus apetitos. Esta postura es coherente con el lugar prioritario que da a la ficción en la vida humana: las ficciones muestran todo lo que la realidad no es pero podría ser, instigando la curiosidad y promoviendo la insatisfacción, sentimiento que, según Vargas Llosa, alienta todo empeño humano por mejorar su destino.

La propuesta de Vargas Llosa es extrema, no sólo en literatura sino en política, en donde defiende el mercado y la libre competencia y se opone a la protección y a la intervención estatal. Lo que preocupa a Vargas Llosa es la manera en que los sistemas de gobierno moldean la psicología colectiva, haciendo de las personas agentes dependientes y pasivos, o actores emprendedores y diligentes. El sistema legal y normativo que regula una sociedad obliga a sus miembros a adaptarse a su lógica. Hay una pedagogía implícita que produce temperamentos y personalidades diferentes. Vargas Llosa aboga por el carácter fuerte, dinámico y competitivo, forjado en sociedades abiertas a la competencia y a la ley de la oferta y la demanda. Es,

justamente, el tipo de pedagogía que subyace al proyecto de gobierno que intentó promover en Perú durante su campaña electoral.

La forma en que Vargas Llosa piensa con relación a estos temas es una reacción al contexto social en el que nació, en donde el carácter sumiso y pasivo ha sido un terreno fértil para la dominación. La defensa que hace del individualismo y de la intensificación de los deseos, pretende neutralizar las ansias de líderes externos que, como ha ocurrido en el Perú, se han servido de esta mansedumbre inculcada para imponer su autoridad. Independientemente de que se esté de acuerdo o no con la solución que propone Vargas Llosa, el gran mérito de su literatura ha sido mostrar que la vida humana no se reduce a las condiciones externas y objetivas, sino que hay un mundo oculto, abstracto e inaprensible, de deseos, fantasías e ilusiones, que afecta por igual la vida de las personas.

En varias ocasiones Vargas Llosa ha afirmado que “el inevitable abismo entre la realidad concreta de la existencia humana y aquellos deseos y aspiraciones que la exacerban y que nunca pueden ser satisfecho, no es sólo el origen de la tristeza, insatisfacción y rebelión humana. También es la *raison d'être* de la ficción.”⁸⁸ Esto quizá haya influido la conclusión que Kristal extrae de la obra del escritor peruano. Según el crítico, la obra de Vargas Llosa muestra cómo

⁸⁸ Vargas Llosa, M. Kathie and the hippopotamus. (1983) En: *Three Plays*. Hill and Wang, Nueva York, 1990. Pag. 81. (*The inevitable gulf between the concrete reality of our human existence and those desires and aspirations which exacerbate it which can never themselves be satisfied, is not merely the origin of man's unhappiness, dissatisfaction and rebelliousness. It is also the raison d'être of fiction.*)

las esperanzas y deseos de un individuo son siempre mayores que su habilidad para satisfacerlas. La infelicidad y el sufrimiento son, por lo tanto, tan irremediables como las dos respuestas con las que los individuos tratan de hacer frente a los inevitables sentimientos de insatisfacción –la rebelión y la fantasía.⁸⁹

Aunque el sufrimiento, el fracaso y la frustración acechan siempre a todos sus personajes, incluso al hedonista Don Rigoberto, y la felicidad asoma sólo por momentos en sus vidas, la enseñanza que arroja su literatura no es necesariamente pesimista. Lo que estos personajes fanáticos, hedonistas, valerosos, emprendedores, fabuladores y soñadores revelan, es que el fracaso y la infelicidad no son el resultado de los reveses de la vida sino de la inercia, la resignación y el escepticismo: la recesión espiritual que somete a las condiciones externas y niega la posibilidad de vivir de acuerdo a los deseos. Sus novelas nos muestran que la creencia -esa mezcla de verdades y ficciones- cumple un papel esencial en la vida, debido a que el ser humano, en gran medida, es lo que cree ser.

⁸⁹ Kristal, E. Op. Cit. Pag. 197. (*the hopes and desires of an individual are always greater than his or her ability to fulfill them. Unhappiness and suffering are therefore as inevitable as the two responses with which individuals try to cope with their unavoidable feelings of dissatisfaction –rebellion and fantasy.*)

CAPÍTULO 5. EL PODER DE LA IMAGEN Y LA OBRA ARTÍSTICA DE JOSÉ

ALEJANDRO RESTREPO

Los animales se dividen en: a) pertenecientes al Emperador; b) embalsamados; c) amaestrados; d) lechones; e) sirenas; f) fabulosos; g) perros sueltos; h) incluidos en esta clasificación; i) que se agitan como locos; j) innumerables; k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello; l) etcétera; m) que acaban de romper el jarrón; n) que de lejos parecen moscas.

Jorge Luis Borges

I. La imagen y la realidad

La imagen, como los sistemas simbólicos, tiene el poder de fijar versiones de la realidad. La realidad se moldea –o se construye- a partir de procesos de representación en los que ciertos semblantes, ciertos elementos y ciertos rasgos se realzan y organizan para conformar una interpretación o, en palabras de Goodman, un mundo posible. “La naturaleza es un producto del arte y del discurso”³, dice Goodman. Tanto él como Langer y Cassirer, los filósofos que han estudiado la manera en que el ser humano emplea las formas simbólicas para dar sentido al entorno en el que vive, han explicado cómo las artes, en lugar de imitar la realidad, la crean. Ese es el tipo de poder que adquiere cualquier medio de representación: establece las coordenadas del mundo que habitamos.

³ Goodman, N. Languages of art. Hackett, Indianapolis, 1976. Pag. 33. (*Nature is a product of art and discourse.*)

Además de estos tres filósofos, Gombrich también ha probado que ninguna imagen, sin importar lo realista que sea o la fidelidad con que pareciera reproducir la experiencia perceptiva, es neutral. Todas las imágenes, incluidas las fotográficas, implican elecciones -conscientes o inconscientes- por parte de quien las ejecuta. Cada imagen da una versión posible a partir de la cual es posible hacerse una idea de la realidad. La pluralidad de concepciones y acercamientos que, por lo general, compiten entre sí por legitimarse, ha llevado a toda una corriente de pensamiento, en la que se incluyen muchos artistas, a preguntarse por los mecanismos de poder implícitos en la representación de la realidad. Quien logra hacer valer su imagen, su forma de ver, entender y comprender las cosas, obtiene potestad sobre los comportamientos, actitudes y formas de percibir y pensar de los demás. Sin darnos cuenta, empezamos a vivir según los parámetros que, sutilmente, mediante modelos culturales que expresan el éxito y fracaso, el bien y el mal, lo debido y lo indebido, nos han sido inculcados por medio de la educación y, en especial hoy en día, a través de los medios de comunicación. Estos intelectuales interrogan la manera en que los modelos culturales afectan las formas de vida y las consecuencias de dicha adopción pasiva.

El control sobre la producción de imágenes otorga el poder para determinar la percepción de las cosas. Las guerras iconográficas que se han dado a lo largo de la historia son bien sabidas. Desde el siglo II, según advierte André Grabar⁴, las distintas religiones que, como la judía y la cristiana, renunciaban a la imagería, tuvieron que fomentarla para atraer fieles en un medio social en el que más de un credo, como los cultivados en los santuarios de Atargatis, Artemis y Azzanathcona y por el

⁴ Grabar, A. Christian iconography. A study of its origins. Princeton University Press, New Jersey, 1980.

Maniqueísmo, ofrecía auxilio espiritual. Siglos después, Lutero también entabló una disputa iconográfica con su enemigo, el papa Borgia, difundiendo imágenes en las que sobreponía la cara del diablo a la de aquel.⁵

Este es un fenómeno que José Alejandro Restrepo conoce de cerca; sabe muy bien que “las imágenes no tienen poder porque sean verdaderas”, sino que “son verdaderas porque tienen poder y por eso son codiciado botín”⁶. Mediante trabajos plásticos que procuran desnaturalizar las imágenes, el artista se suma a esta corriente de pensamiento interesada por entender los juegos de poder implícitos en la construcción de la realidad. Sus trabajos analizan las imágenes que han circulado durante décadas por las sociedades colombianas, para descifrar el modelo de realidad que están legitimando.

Las imágenes no son objetos pasivos que simplemente decoran y embellecen un ambiente, o que ilustran y describen situaciones. Alfred Gell⁷ ha estudiado la manera en que las imágenes se convierten en elementos activos en los procesos de agenciamiento. Una imagen tiene influjo en el mundo real en la medida en que afecta el comportamiento de las personas. Los ejemplos más claros son los de ídolos o imágenes religiosas, que no sólo producen ritos reverenciales sino que desencadenan emociones como la ilusión y la esperanza. Por eso Gell asume que, cuando una imagen demuestra este poder de agenciamiento, no se diferencia de cualquier otro actor social. Su capacidad para influir sobre los demás es igual de efectiva y real que las acciones e ideas de cualquier ser humano. El trabajo de Restrepo consiste en rastrear esta fuerza

⁵ Eichberger, D.; Zika, C. Dürer and his culture. Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

⁶ Restrepo, J. A. Iconomía. Video-instalación. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000. Pag. 4.

⁷ Gell, A. Art and agency. An anthropological theory. Clarendon Press, Oxford, 1998.

que emana de las imágenes, capaz de agenciar actitudes y maneras de concebir el mundo.

Su labor artística, como la de Vargas Llosa, conforma un mundo coherente, estructurado a partir de los problemas que ha detectado en su contexto cultural y que, por relacionarse con su experiencia personal, lo afectan más de cerca. Este mundo no se ha estructurado con palabras, como el del escritor peruano, sino a partir de imágenes. Aunque Restrepo trabaja principalmente con video y sus obras suelen presentarse como video-instalaciones⁸, no todas las imágenes que componen su mundo las ha capturado directamente él con su cámara. Muchas provienen de los medios de comunicación, de textos escolares y de la literatura sobre Colombia, específicamente de los libros sobre viajes y viajeros del siglo XIX. Esa es una pista que permite percibir la orientación de su trabajo. Restrepo no produce todas las imágenes que componen sus video-instalaciones porque su interés no radica tanto en crear una nueva representación de la realidad, como en construir un mundo artístico en el que los significados y el orden que tienen las cosas en la realidad real se alteren. De ahí su interés por guardar coherencia entre sus trabajos y por mantener unas líneas de investigación definidas que se expanden de manera orgánica:

Un proyecto nunca termina y empieza otro, sino que siempre hay, siempre son ramificaciones, ramificaciones de los anteriores. De hecho, todos están tejidos y entremezclados entre ellos. Una cosa para mí muy clara, y yo lo veo todo el tiempo, veo artistas que cogen un tema, ni siquiera lo abordan, paran, saltan a otro tema y así van de tema en tema y su preocupación mental es: <<ahora qué tema cojo>>. Eso tiene

⁸ La video-instalación es una expresión plástica contemporánea, que mezcla la imagen en movimiento con objetos y estímulos auditivos, para crear un espacio en el que participa el espectador.

varios problemas: uno de los problemas graves que tiene esa metodología es que tú haces trabajos, haces tareas pero no puedes hacer una obra en términos de larga duración, en términos de profundizar. Eso por un lado, por otro lado esa saltadera de tema a tema, llega un momento en donde tú agotas los temas. Entonces, volviendo a tú pregunta, es que el problema no son ni los temas en realidad, ni el problema es cómo empieza uno o cómo termina otro, el problema son los procesos y cómo haces tú para que esos procesos, en un momento dado de madurez, llegue la necesidad final de mostrarlos de una u otra manera. Pero entonces todos esos procesos se dan de una manera completamente simultánea y por eso vuelvo a ver lo importante de llevar varios procesos al mismo tiempo; cada uno va madurando en su momento, de manera que tú siempre estás en un proyecto sin haber parado, suspendido, empezado de cero [...] Nunca termina y nunca comienza, todo viene de unas derivaciones y unas ramificaciones anteriores que vuelven a coger impulso en un momento dado. Otros se quedan allí, como en remojo, como dormidos, y de pronto vuelven y se reinician porque de pronto hubo un estímulo que los despertó. Pero todos entre ellos resuenan, todos, absolutamente todos.

Estos procesos paralelos de los que habla el artista comparten un mismo interés: alterar el orden taxonómico que regula el funcionamiento de las sociedades colombianas. Muchos de los malestares que se viven hoy en día, a su juicio, son el resultado de las categorías con que se ha jerarquizado la sociedad y de los significados que se han legitimado a través del discurso y de la imagen. Estas categorías, discursos e imágenes, aunque se renuevan constantemente en los medios de comunicación y en las interacciones sociales, hunden sus raíces en la historia de Colombia. Para desentrañarlas, Restrepo ha tenido que revisar los sistemas taxonómicos, las

descripciones e impresiones de viajeros, políticos, intelectuales y científicos que, desde el siglo XIX, recorrieron el territorio colombiano moldeando una visión de sus gentes y sus recursos. La obra del video-artista desvela los prejuicios con que se construyó esta primera representación de los habitantes de los trópicos, de los indígenas y de los negros, y cómo estas imágenes han subsistido hasta el día de hoy.

Para ello ha construido un cuerpo de obras en el que los órdenes se difuminan y las relaciones de poder se neutralizan; en el que se rompe la secuencia temporal para que el siglo XIX y el XXI se encuentren; y en el que coexisten los mitos occidentales y el folclore local. Restrepo muestra cómo Colombia, hoy en día, se encuentra al mismo tiempo en el siglo XIX y en el XXI, y cómo la supervivencia de los prejuicios y de las relaciones de poder que se establecieron hace dos siglos es la causante de muchos de los problemas actuales. Especialmente el racismo y la segregación de las culturas rurales y tradicionales, excluidas y aplacadas a lo largo de la historia de Colombia. Consciente del dominio que se ejerce mediante la representación, Restrepo intenta con sus obras neutralizar el mensaje de las imágenes en las que se ubica al blanco por encima del indígena, y aquellas que muestran salvajismo y atraso en todo lo que no corresponda a los esquemas occidentales.

Su propuesta plástica, como se observa a partir de su testimonio, muestra los desbarajustes producidos por los encuentros y desencuentros entre los sectores modernos y premodernos de la población, y por la repentina irrupción y ensanchamiento de los medios de comunicación:

Es interesante cómo aparece todo ese tipo de signos, de cosas tan arcaicas y tan características de esta sociedad premoderna, digamos. Unas cosas que se mantienen allí y que son muy difíciles. Son también causas de todos estos desbarajustes. Una cosa tan premoderna y simultáneamente una cosa moderna y una posmodernidad impuesta, y cómo esas tres capas no hayan cómo conjugarse.

Aunque lo preocupan y persiguen los mismos problemas que a Vargas Llosa, la actitud crítica de Restrepo frente a Occidente marca una diferencia entre su mundo y el del escritor. Vargas Llosa observa las tradiciones y costumbres indígenas con los esquemas occidentales, e intenta que estas poblaciones se integren y modernicen sus instituciones y formas de pensar. Restrepo observa esta integración con escepticismo, debido a que las relaciones entre Occidente y las otras culturas no es simétrica. El indígena y el negro siempre han estado por debajo del occidental.

II. Los *pensaos*

La obra de Restrepo se articula a partir del problema de la representación y de la manera en que se afronta y comprende la experiencia humana. En sus distintas obras aparecen, por un lado, imágenes del siglo XIX, frases de personajes influyentes y clasificaciones taxonómicas; y por el otro, mitos -o alusiones mitológicas- occidentales y no occidentales. Con los primeros elementos deconstruye las representaciones del mundo; y con los segundos aborda experiencias radicales a la condición humana, enmarcándolas en las tramas de sentido que las explicaciones mitológicas y folclóricas le ofrecen. Todos estos elementos, sumados a las experiencias personales, los intereses y las preocupaciones del artista, constituyen lo que Restrepo denomina un *pensao*. A su

juicio, una obra artística compleja e interesante se consolida y estructura a partir de *pensaos*:

En realidad [lo importante] no es tener ideas, es tener, como dicen en Chocó, un pensao. Tener un pensao: eso me parece clave porque la idea es una cosa así, puntual, un chispazo. Ahora, si tú logras articular chispazo con chispazo puede que logres hacer un pensao. Pero un pensao es más bien una especie de pensamiento que dura, que te toma tiempo; es una cosa que se medita que se rume. Eso es un pensao. Entonces, en eso me corrijo: yo pienso que lo que hay que tener es un pensao y no tanto ideas, aunque las ideas muchas veces funcionan, pero es difícil a veces, como te digo, en términos pedagógicos, asistir a que los estudiantes confien demasiado en la idea, en el chispazo, en la ocurrencia. Esa es la palabra correcta, la ocurrencia, porque la ocurrencia se puede quedar solamente en el mero chistecito. Generalmente pasa por el humor pero difícilmente se estructura un pensamiento a partir de chispazos. Entonces te puede funcionar, pero ya la segunda puede que no funcione. Un pensao es, más bien, una cosa que combina intuiciones tuyas, experiencias anteriores, reflexiones de otras obras que tú has visto. Todo eso se va articulando, sin saberse cómo ni cuándo, y se va consolidando en un proyecto.

¿Cuál es el origen de estos *pensaos* en los que se entremezcla la historia de Colombia, los viajes y los viajeros, los grabados de las crónicas del siglo XIX y los mitos? Sabemos por su propio testimonio cómo la pasión que había cultivado desde pequeño por los viajes se juntó con el interés por la iconografía del siglo XIX y por las historias y relatos de los exploradores:

Mi interés por los viajeros tal vez comienza con los innumerables viajes de chiquito por todo el país a los lugares más raros. Mi papá nunca nos llevaba a los sitios turísticos tradicionales. ¡Vamos a la Guajira, decía, al Cabo de la Vela, al Chocó! O a Tierradentro. Por eso amo la naturaleza y los viajes. Todo comenzó a mezclarse porque me encontré con los relatos de los cronistas y con los viajeros del siglo XIX, sobre todo con los grabados en madera; sus texturas las encuentro muy parecidas a las de la pantalla del televisor. Leí los diarios de Humboldt y comencé a hacer sus viajes. Principalmente un recorrido: el paso del Quindío. Es un camino que sube a las montañas de la Cordillera Central desde Ibagué hasta Salento. Cuando bajas llegas a Cartago en el norte del Valle.⁹

El grabado ha tenido para Restrepo un atractivo particular, cuyo origen también se remonta a la infancia. Las ilustraciones de los libros que leyó, también de viajes y viajeros, lo pusieron en contacto con el mundo de la iconografía. Al preguntarle por el interés que le despierta el grabado del siglo XIX, contesta:

Esto viene de cuando era chiquito, y todavía me fascinan las imágenes del grabado. Este universo del blanco y negro, más lo que aparece en ellos, me parece extraordinario. Los grabados en los cuentos de Julio Verne, eso es un universo que a mí me fascinaba. Después, cuando además me puse en el plano de interpretarlos iconográficamente, se convirtieron en una veta de una riqueza extraordinaria, y aún hoy en día, porque no están en la corriente de la historia del arte, están al lado. Siempre han sido considerados como artes menores, pero son una cantera de elementos antropológicos y etnográficos; además de su misma belleza.

⁹ Entrevista con la antropóloga Natalia Gutiérrez. Gutiérrez, N. Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000. Pags. 93-94.

La manera en que Restrepo ha analizado e interpretado los grabados que aparecen en las crónicas de viajes del siglo XIX, debe mucho a la obra de Foucault. Aunque Restrepo viajó a Francia a formarse como artista, prefirió colarse a los seminarios del filósofo para estudiar sus ideas acerca de las relaciones de poder y los mecanismos mediante los que se construye al sujeto. Con estas ideas en mente, las representaciones que los occidentales habían hecho de los parajes exóticos y de las poblaciones indígena y negra, le mostraron los procesos de dominación por medio de los cuales el blanco se ha ubicado a sí mismo en la punta de la pirámide social, desplazando a los demás habitantes del país a los estratos inferiores.

La influencia de Foucault es fundamental para comprender la actitud de la obra de Restrepo, tanto como la manera en que detecta los problemas de la sociedad colombiana y las soluciones que propone. La comparación con Vargas Llosa en este punto es útil, debido a que el escritor también viajó a Francia atraído por la imagen de un intelectual francés –Sartre-, cuya concepción de subjetividad y de voluntad ha influido de manera profunda su actividad literaria, así hoy en día se sienta alejado de las ideas y de la literatura del autor francés. Sartre fue el gran defensor de una teoría de la acción basada en la voluntad individual y en el proyecto libre, no condicionado por factores de tipo social. La idea de que el ser humano se crea a sí mismo, independientemente del medio social y gracias a actos de voluntad, debe atribuírsele, en gran medida, a Sartre. Esta misma idea aparece en los escritos y novelas de Vargas Llosa, encarnada en personajes que se sobreponen a las restricciones del ambiente y se crean a sí mismos a partir de las decisiones que toman. La generación posterior, la de Foucault y Bourdieu, critica la idea de espontaneidad y libre elección a partir del análisis de los mecanismos sociales de dominación y de las relaciones de poder que disciplinan al individuo. Para ellos, el

sujeto no se crea a sí mismo sino que es creado por los dispositivos de poder y la regulación de las instituciones. Así como la influencia de Sartre se observa en los personajes de Vargas Llosa, la de Foucault se aprecia en la metodología de Restrepo. Principalmente en su interés por entender la manera en que los discursos y las imágenes construyen la subjetividad, y por las fricciones causadas por los procesos de modernización.

Todos estos elementos que conforman los *pensaos* de Restrepo, pueden ser explicados a partir de una de las imágenes que encontró en las crónicas del siglo XIX: el carguero.

III. El carguero

La geografía del territorio colombiano, con la inmensa masa montañosa de los Andes que a su entrada al país se divide en tres, las cordilleras oriental, central y occidental, y con la hermética espesura de la región del Putumayo y del Amazonas que se extiende hacia el sur oriente, ha sido un obstáculo para la integración del país. También lo fue, siglos antes, para los conquistadores y colonizadores que se aventuraron por Colombia. A diferencia de otros países –como el Perú- en donde los incas trazaron un sistema de caminos de fácil tránsito, en Colombia las rutas comerciales se establecieron mediante trochas abstrusas y escabrosas. Fue casi imposible transitarlas con caballos, lo cual dificultó considerablemente la labor de los colonos. “Se cree que no hay en el mundo entero peores caminos que en esta provincia”¹⁰, protestaba un oficial del siglo XVI que viajaba por Popayán, al sur occidente del país. Y otro, salvando la distancia entre Honda

¹⁰ Citado en: Taussing, M. Shamanism, colonialism, and the wild man. A study in terror and healing. The University of Chicago Press, Chicago, 1987. Pag. 296. (*It is believed that not in the entire world are there worse roads than in this province.*)

y Bogotá en el siglo XVIII, se quejaba en un comunicado diciendo que este era “un camino cuya sola imagen horrifcaría a su excelencia”¹¹.

Para facilitar el desplazamiento por estos parajes, los viajeros empezaron a servirse de los indígenas. Habitados al breñoso terreno, los indígenas se desplazaban con destreza por los más desafiantes territorios. A principios de la conquista, en el siglo XVI, los indígenas fueron usados en las expediciones como cargadores. Transportaban enseres o acompañaban las expediciones en busca de El Dorado, el mítico pueblo colmado de riquezas. Pero hacia finales del siglo XVIII, los cargueros empezaron a transportar personas a través de las cordilleras, entre Ibagué y Salento -el paso del Quindío- principalmente, pero también por otras rutas, como el camino que conecta la amazonia con los Andes. Los viajeros que volcaron sus impresiones en relatos y crónicas, acompañan sus recuentos con imágenes en las que se muestra a un indígena salvando precipicios y laderas, llevando a sus espaldas a un occidental –europeo o criollo-. La cantidad de libros en los que aparece la imagen del carguero –*América Equinoccial*, de Edouard André; *New Granada: Twenty months in the Andes*, de Isaac Holton; *Travels through the interior provinces of Colombia*, de John Potter Hamilton; *Journal of a residence and travels in Colombia during the years of 1823 and 1825*, de Charles Stuart Cochrane-, hace imaginable la impresión que causó esta práctica a los viajeros que vieron o que fueron transportados por uno de estos cargueros.

¹¹ Citado en: Ibid. Pag. 296. (*a road the very sight of which will horrify your excellency*)



Fig. 12. Camino por Novitá en la montaña de Tamaná. Manuel María Paz



Fig. 13. El paso del Quindío (1820). P. Fumagalli

La reacción de Restrepo al toparse con estas imágenes también fue ambigua, mezcla de fascinación y repudio ante un espectáculo en el que el indígena reemplaza a la bestia y es sometido a labores degradantes:

Ciertas figuras que aparecen en los grabados del siglo XIX, como el carguero y la indígena cubriéndose con una hoja de la lluvia, despertaban en mí una mirada indignada de la relación amo-esclavo. Pero, por otro lado, sentía una gran fascinación hacia esos mismos personajes. [...] Pero sobre todo cuando tú ves el trabajo que hacía, caminar por unos precipicios enormes, con una persona totalmente desamparada, sentada en una silla a sus espaldas, te das cuenta que el poder lo tuvo, lo tiene y lo ha tenido siempre el que está abajo, no el que está encima. Los que tienen el poder tienen una ilusión de poder, pero éste tiene muchas manifestaciones. Tú puedes no tener el poder económico, pero puedes tenerlo si llevas a una persona encima y de pronto decides tirarlo por un precipicio. Tienes todo el poder sobre esa vida.¹²

Estas imágenes, si se analizan bajo los conceptos de Foucault, muestran una relación de poder bastante clara: el occidental “monta” al indígena que, por la dificultad del terreno, reemplaza al caballo y a la mula, y, mientras éste realiza el trabajo físico, aquel

¹² Gutiérrez, N. Op. Cit. Pags. 73-74.

contempla el paisaje o lee un libro. El salvaje se domestica para que sirva al hombre civilizado. Sin embargo, Restrepo observa que, en última instancia, quien tiene el control y el poder es el que está debajo, soportando el peso y surcando precipicios y laderas. La vida del pasajero depende enteramente del indígena, que podría, en un acto de rebelión, arrojarlo al vacío. Restrepo es sensible a estos actos de rebelión por parte de las poblaciones minoritarias en Colombia que ponen de manifiesto los mecanismos de dominación y la manera en que las víctimas reaccionan y resisten a la exclusión social.

La veta principal que Restrepo investiga es la manera en que estas imágenes del siglo XIX y la escala jerárquica que instauran, se han reproducido en las relaciones sociales sobreviviendo hasta el día de hoy. En otras palabras, lo que quiere ver el artista es la forma en que las representaciones del pasado han moldeado la percepción que se tiene del indígena y el lugar que se le asigna en la sociedad actual.

IV. Desorden taxonómico

Como parte de sus *pensaos*, Restrepo realiza una investigación documental que acompaña y respalda sus propuestas plásticas. Estas investigaciones suelen detenerse en los procesos taxonómicos y en las representaciones que, por medio de discursos y proclamas, han construido imágenes de Colombia, de sus recursos naturales y de las gentes que habitan sus territorios. “Dime cómo clasificas y te diré cómo piensas”¹³, escribe Restrepo, consciente de que las taxonomías que tácitamente se han asumido en el lenguaje cotidiano y en el sentido común, expresan la misma visión que se llevaron los exploradores del siglo XIX cuando encontraron paisajes y personas diferentes. Las divisiones entre razas y las características que ingenuamente se les atribuyeron en el

¹³ Restrepo, J. A. Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías). Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998. Folleto de la obra.

siglo XVIII, han sobrevivido y se reproducen, de manera implícita, en actitudes y opiniones. Según Restrepo, el sector de la población colombiana influida por Occidente ha incorporado los esquemas perceptivos con los que, en siglos pasados, se observó al indígena y al negro. Con esta asimilación se han introyectado los prejuicios que suponen taras nocivas en estas culturas.

Revisando el sistema de Linneo, Restrepo encuentra esta clasificación de las razas:

Raza americana: rojizo, colérico y tieso. Cabellos negros, lisos y gruesos y la cara imberbe, tenaz, contento y libre, tatuado con líneas laberínticas, se rige según la costumbre.

Raza Europea: blanco, sanguíneo y de carnes. Cabello con tendencia rubia y de bucles, ojos más o menos azules, rápido, constante, de gran inventiva. Se rige por leyes. Se viste con vestidos ajustados.

Raza asiática: amarillo, melancólico, cabello negro, ojos oscuros. Pensativo, espléndido y envidioso. Se rige por ideas y opiniones, se viste con trajes anchos.

Raza africana: negro, flemático, perezoso, cabellos negros y rojizos, nariz aplastada, piel fina, labios abultados, indiferente, sufrido, astuto. Se unta el cuerpo de aceite, se rige por la tiranía.¹⁴

Lo más sorprendente es que estos sistemas de clasificación, a pesar de lo simples y vacuos, influyeron la visión de importantes políticos e intelectuales colombianos. Restrepo ha rescatado varias afirmaciones pronunciadas desde entonces por personajes célebres, que muestran la asimilación de estas categorías obtusas:

...sería necesario españolizar nuestros indios. La indolencia general de ellos, su estupidez y la insensibilidad hace pensar que vienen de una raza degenerada... (Pedro Fermín de Vargas)

¹⁴ Citado en: Restrepo, J.A. Musa Paradisiaca. Una video-instalación. Beca Colcultura, Bogotá, 1997. Pags. 11-12.

...el africano de la vecindad del Ecuador, vive desnudo bajo chozas miserables. Simple, sin talento (...) lascivo hasta la brutalidad. Ocioso, apenas conoce las comodidades. Agota la sustancia de su cuerpo por el sudor (...) unas veces mañoso otras feliz, vence al tigre, al león y al cocodrilo mismo. (Francisco José de Caldas)

...el zambo es la unión de razas inferiores, de fisonomía estúpida, obsceno, indolente, cobarde pero buen machetero y lleno de lubricidad como muestra el currulao. (José María Samper)

...el indio es de la índole de los animales débiles recargada de la malicia humana. (Luis López de Mesa)

La mezcla del indígena con el elemento africano y aun con los mulatos que de él deriven sería un error fatal para el espíritu y la riqueza del país. Se sumarían, en lugar de eliminarse, los vacíos y defectos de las dos razas (...) Esta mezcla de sangres empobrecidas y de culturas inferiores determinan productos inadaptables, perturbados nerviosos, débiles mentales, viciados de locura, de epilepsia, de delito, que llenan los asilos y las cárceles cuando se ponen en contacto con la civilización. (Luis López de Mesa)

...En los mestizos se combinan las cualidades discordantes de los padres y se producen retornos hacia los más lejanos antepasados. (Laureano Gómez)¹⁵

Restrepo rastrea y recoge estas manifestaciones –discursivas e iconográficas- en las que se hacen evidentes los esquemas de visión heredados. Con ellos realiza proyectos plásticos en los que desvela los significados ocultos de los modelos culturales, arrojando luz sobre las zonas mudas de la cultura en las que se incuban odios, prejuicios y resentimientos. Lo que logra con este tipo de obras es dirigir la mirada para que los sentidos que operan en la vida cotidiana sin que nos demos cuenta, se tornen visibles. Expone a la mirada paciente del espectador los modelos culturales de su contexto, permitiendo vislumbrar la manera en que, subrepticia, solapadamente, moldean concepciones, actitudes y hábitos. *Las cosas –dice Restrepo- siempre están ahí ya; ya está ahí todo. Es cómo saberlas ver, poderlas, de pronto, encausar en un momento*

¹⁵ Citados en Ibid. Pag. 12.

dado. Los modelos culturales están ahí, a los ojos de cualquiera, pero sus significados naturalizados, obviados y momificados, nos impiden verlos. La ralentización de la mirada que proporciona el arte permite que estos significados emerjan y se tome consciencia de ellos. *La hipótesis ahí es: ¿qué hay detrás de esos lugares comunes? Porque simplemente te los pasan por delante como algo ya visto; pero qué hay detrás.* Ese intento por ver lo que se oculta tras lo visible es lo que se encuentra en buena parte de sus trabajos.

a. Ojo por diente (1994)



Figs. 14 y 15. Imágenes usadas para la instalación Ojo por diente

¿Qué hay detrás de las imágenes que ilustran los textos –escolares y científicos- que dan visibilidad y rasgos definidos a aquello de lo que están hablando? La instalación *Ojo por diente* surge a partir de la comparación de las imágenes con que se representa el salvajismo y la civilidad. En un texto escolar, Restrepo encuentra la imagen de un indígena que esboza una torpe sonrisa dejando al descubierto su dentadura, bajo el rótulo <<caníbal>>. La asociación amañada de la dentadura y el aspecto descuidado con

el canibalismo, contrasta con la manera en que se ilustra al hombre civilizado, poseedor del saber y autorizado para representar la realidad. En el libro *La historia de la antropología en Colombia*, se muestra al antropólogo con los mismos rasgos occidentales de los viajeros transportados en las espaldas de los indígenas.

Mientras el fenotipo indígena se asocia con salvajismo, el del occidental se vincula con la ciencia y el conocimiento. La lógica de los grabados del siglo XIX sigue presente a través de este tipo de imágenes, reproduciéndose a través del sistema escolar y los textos universitarios. ¿Cuáles son las consecuencias de la absorción pasiva e inconsciente de estos modelos? La imposibilidad de ver coherencia, valor, sofisticación, creatividad y arrojo en culturas distintas a la occidental. La designación precipitada de Occidente como paradigma de la civilización, relega a posiciones inferiores a las demás culturas, que empiezan a ser juzgadas a partir de los logros occidentales en materia científica, tecnológica y ética. En el capítulo anterior se analizaba la manera en que Vargas Llosa defiende la expansión de Occidente como medio para beneficiar a las minorías marginadas. Restrepo muestra cómo el contacto y la integración entre los sectores occidentales y tradicionales están mediada por estos esquemas de visión que anteceden y predisponen el encuentro. La integración no se da en igualdad de condiciones y los indígenas y negros acaban enterrados en los estratos más bajos de la población, tal como ocurre a Bonifacia en *La Casa Verde* y a Ambrosio en *Conversación en La Catedral*. Estos casos explicitan la forma en que la integración demanda una doma de las costumbres y de las creencias, del espíritu y del cuerpo, que produce un sentimiento de extrañeza consigo mismo y con la realidad. Después de sufrir este amoldamiento, la indígena y el negro se convierten en marionetas sin criterio ni voluntad. Ambos acaban prostituidos: Bonifacia por su marido, que la vende para

financiar sus jaranas, y Ambrosio por su jefe, que lo viola cada vez que no consigue reprimir sus pulsiones homosexuales.

En *Ojo por diente*, Restrepo pone en igualdad de condiciones al <<caníbal>> y al <<antropólogo>>, clasificando y enumerando en una urna los dientes del primero y los anteojos del segundo. Los dos modelos culturales aparecen como construcciones arbitrarias con las que se organiza y jerarquiza la realidad. El antropólogo pierde el lugar privilegiado desde donde clasifica, y aparece, por el contrario, como un estereotipo más que ha sido clasificado. Este juego en el que se revierten las relaciones de poder y donde quien clasifica resulta clasificado, revela la actitud crítica del mundo artístico de Restrepo hacia la forma en que se han dado los procesos de modernización en Colombia.

b. El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel (1994)



Fig. 16. Vista de la video-instalación El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel

La batalla por los significados que Restrepo ejemplifica en *Ojo por diente*, resulta más explícita en esta otra video-instalación. Investigando la manera en que los exploradores extranjeros percibieron y describieron el continente americano, encontró una disputa entre Humboldt y Hegel por el tamaño de los cocodrilos. Era una polémica –dice

Restrepo- “simpatiquísima e intrascendente, pero muy reveladora del problema del poder”¹⁶. A través de ella es posible entender cómo la percepción del mundo está determinada por los prejuicios y concepciones con los que se observa. Los dos textos decían:

Hegel: América se ha mostrado y aún hoy se muestra física y espiritualmente impotente. Sus leones, tigres y cocodrilos si bien se parecen a los homónimos del viejo mundo, son en todo respecto más pequeños, más débiles y menos poderosos.

Humboldt: Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la carne de vaca americana y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 25 pies de longitud.¹⁷

En efecto, a primera vista el debate entre los sabios alemanes parece intrascendente. Sin embargo, esta trivial querrela zoológica está mostrando cómo la percepción de la realidad se fabrica a partir de las ficciones que alimentan la imaginación. Las ideas y valores de Hegel, basadas en su noción de progreso histórico, se filtran en la manera en que imagina las especies animales que crecen lejos de Europa. En comparación con el espíritu europeo, la cima de la civilización, el americano debe atravesar un estado embrionario de pobreza y raquitismo. Para Hegel, esta indigencia espiritual debe reflejarse hasta en el tamaño de los animales.

Lo que está en juego en esta disputa no son las dimensiones exactas de los cocodrilos. Lo que se baraja con afirmaciones de este tipo son las representaciones acerca del

¹⁶ Ibid. Pag. 100.

¹⁷ Citado en Ibid. Pag. 100.

continente americano; la manera de definirlo y concebirlo, y el lugar que se le dará en la historia a todo lo que en él acontezca y a todo lo que de él provenga.

Para realizar esta video-instalación, el artista salió en busca del cocodrilo de Humboldt. Lo encontró en Carmen de Apicalá, no lejos de la capital del país. Filmó a la enorme criatura, haciendo resaltar el ojo cuyo tercer párpado se cerraba y abría en un mohín de complicidad. Después midió exactamente veinticinco pies en la sala de exposición para dar la sensación de tamaño (y darle la razón a Humboldt), y ubicó dos pantallas en cada extremo: en una aparecía el ojo del cocodrilo y en la otra la punta de su cola. A lo largo de la pared estaba escrito el título de la video-instalación, y, encima, los textos que ilustraban la disputa.

A Restrepo le interesan este tipo de discusiones que no hacen parte de los grandes debates filosóficos, debido a que a través de ellos, al igual que a través de los grabados que ilustran los libros y las crónicas de viajes, se reflejan las percepciones que se han forjado acerca de los países latinoamericanos. Estas percepciones se reproducen y esparcen en el tiempo entre los mismos habitantes de la región, afectando su autoestima y forjando una ficción negativa de su identidad e idiosincrasia. Una de las consecuencias de esta asimilación, al menos en Colombia, ha sido la fascinación hipnótica por lo foráneo y el desencanto por lo propio. Las ficciones que circulan en una cultura y que alimentan los proyectos de vida son, en gran medida, los que le dan o le restan vigor a la existencia de sus miembros. Las definiciones que se asumen acerca de la naturaleza del carácter o de los rasgos nacionales, afectan la manera en que se adoptan actitudes y comportamientos frente a la vida. En eso radica la preocupación de

Restrepo por las afirmaciones que se hacen acerca de Latinoamérica y sus gentes, al igual que su interés por los juegos de poder que las legitiman como verdaderas.

c. Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías) (1998)

Este es un proyecto artístico sumamente ambicioso, en el que se mezcla el video, el *performance*, la música y la puesta en escena, que pretende mostrar lo que se oculta bajo las etiquetas adoptadas a partir de la constitución de 1991 que describen a Colombia como un país <<multiétnico>> y <<pluricultural>>. Este reconocimiento supone un logro para las comunidades minoritarias, que desde iniciado el proceso de modernización del país y de colonización de las zonas productivas se han visto expuestas a la amenaza de exterminio. En 1902, por ejemplo, F. J. Vergara Velasco, uno de los más importantes geógrafos decía:

Si alguna empresa es necesaria hoy es sin duda la de contener indios Guajiros y reducir los Motilones, que privan a los civilizados de riquísimas tierras que ellos no explotan: con mínimo gasto y un cuerpo de mil hombres la empresa de reducir a los Motilones sería asunto de unas pocas semanas: sometidos los indios, se les desarmaría, y quedaba resuelto un gran problema, cuya gravedad no puede menos de aumentar con el tiempo. La patria nada puede esperar de estos indios, y la verdadera humanidad para con ellos consiste en obligarles por la fuerza, ya que no lo quieren de grado, a entrar en otras vías.¹⁸

La actitud progresista del sector occidentalizado del país, impulsó la colonización militar y evangélica de las zonas ocupadas por comunidades indígenas. Según Vega Cantor, las ocasiones en que mejor suerte corrieron los indígenas fue cuando se les obligó a “civilizarse” y a “mezclarse con los <<blancos>>”, abandonando sus atrasadas

¹⁸ Citado en: Vega Cantor, R. Gente muy rebelde. Vol 2. Indígenas, campesinos y protestas agrarias. Ediciones Pensamiento Crítico, Bogotá, 2002. Pag. 24.

costumbres”.¹⁹ Integrarse o desaparecer: esa fue la encrucijada en que se vieron las comunidades indígenas a principios del siglo XX, momento en que, en el sur occidente, las compañías caucheras los esclavizaban, y en los llanos orientales se los cazaba como animales salvajes por las mismas autoridades del país. Artículos como el 7 de la nueva Constitución política: “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación”²⁰; y el 68: “Los integrantes de los grupos étnicos tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural”²¹, suponen, al menos en términos legales, un reconocimiento de las diferentes formas de vida que conviven en el territorio nacional y una garantía de supervivencia para los indígenas. No obstante, Restrepo considera que los arreglos sobre el papel aun no se materializan en transformaciones sociales.

Con antecedentes de intolerancia e insensibilidad como los descritos por Cantor y Taussig, entre otros, el reconocimiento de las minorías étnicas como culturas legítimas que deben ser respetadas parece un logro. A pesar de que la brutalidad y la imposición violenta del dominio occidental cesaron, los esquemas perceptivos que consideran al indígena o al negro un ser inferior, incivilizado y atrasado, en opinión de Restrepo, siguen vigentes. Eso es lo que procura mostrar con este proyecto artístico, mediante proyecciones de las citas de colombianos célebres anotadas al inicio del apartado y la alusión a la historia de Zozir Palomeque, un cadete negro que, en un ataque de locura, prende fuego a su superior debido al trato racista del que fue víctima. El gesto desesperado del cadete -que Restrepo reproduce mediante alusiones en su obra-

¹⁹ Ibid. Pag. 23.

²⁰ Constitución Política de la República de Colombia. Editorial Mejoras, Barranquilla, 2000. Pag. 4.

²¹ Ibid. Pag. 18.

denuncia las conductas racistas que permanecen en el tejido de las sociedades colombianas, camufladas en el lenguaje (las palabras <<indio>> y <<negro>> se usan como insultos) o en el tipo de actividades que se espera realicen los indígenas y los negros.

V. Al encuentro con el siglo XIX

El interés de Restrepo por comprender la manera en que el siglo XIX pervive en el presente, lo ha motivado a remontar la geografía colombiana en busca de imágenes que, si bien filmadas a finales del siglo XX, evocan claramente los grabados de 1800. Estas imágenes le revelan el tipo de relación que desde entonces sigue reproduciéndose entre la población occidental y las comunidades de los márgenes.

En una ocasión, explorando la región amazónica, el artista se encontró con una imagen fácilmente asociable a las que conocía por las crónicas del siglo XIX:

Me fui a un pueblito indígena caminando con un guía seis horas entre el barro y quedé extenuado. Decidí volver en una piragüita y pensé: <<¡qué delicia desplazarme tranquilamente por entre estos caños!>>. Cuando, de un momento a otro, salimos nada menos que al Amazonas. Me encontré en una canoa diminuta en medio del ¡Amazonas! [...] Sólo me protegía la fe y la seguridad que yo tenía en el boga. Fe ciega. Me sentía tranquilo y extasiado con la experiencia. Fijé mi atención un instante en su acción de remar y comienzo a ver que tenía una camiseta y en la espalda la imagen de un político que gesticulaba con el movimiento de los brazos. ¡Qué imagen! Sintetizaba la torpeza del blanco tratando de alienar a la gente con sus discursos, y este boga con esa elegancia y pericia atravesando el Amazonas y mirando de frente el río y a la selva.²²

²² Gutiérrez, N. Op. Cit. Pag. 102.



Fig. 17. Imagen usada en la video-instalación Serie de tres

El peso del occidental a las espaldas del indígena ya no se manifiesta con la presencia física, sino con el rastro simbólico que deja su imagen estampada en una camiseta. El intento por apresar y controlar al indígena es, sin embargo, el mismo. Ya no mediante el sometimiento o la domesticación de los cuerpos, pero sí con los discursos electorales y la propaganda política. El problema que se vislumbra es, nuevamente, el de la integración. A ojos de Restrepo, este intento por atrapar al indígena e insertarlo en las campañas electorales de políticos que fabrican discursos estereotipados sin conocer la realidad de la selva, es la manera contemporánea en que se lo intenta alienar.

La postura de Restrepo frente a este problema es diferente a la de Vargas Llosa. Aunque ambos artistas son sensibles al hecho de que históricamente el indígena ha sido un instrumento del que se sirve el occidental, Vargas Llosa confía en que una vez participen en las instituciones modernas y democráticas, y tengan acceso a los mercados y al comercio, contarán con los medios para prevenir los abusos. Restrepo parece ser escéptico con relación a propuestas de este tipo, pues la integración suele terminar en la sumisión del indígena a los fines del occidental: lo convierten en un medio de transporte con el cual ascender la escarpada geografía del territorio colombiano, como en el siglo

XIX, o un medio para ascender a los cargos públicos, como en el XX. Se demanda de ellos la sujeción a los modos de vida occidental y que abandonen las practicas mediante las que legislan sus vidas, pero las zonas habitadas por las minorías étnicas son las menos guarecidas por el gobierno central, hasta el punto de que hoy son territorios contra-estatales, regidos por los grupos insurgentes. Vargas Llosa también critica enérgicamente el abandono e indiferencia en la que viven los indígenas del Perú, pero no observa con desconfianza el acercamiento entre Occidente y las comunidades indígenas. Al contrario, la falta de presencia estatal y de ayuda gubernamental son, para el autor, las causas del florecimiento de grupos terroristas y de la explotación. Estas dos caras de la misma moneda expresan las diferentes maneras de entender los procesos de modernización y de integración a Occidente que ha vivido América Latina.

a. El paso del Quindío II (1998)



Fig. 18. Imagen usada en la video-instalación El paso del Quindío II

En otro de sus viajes, Restrepo encontró una prueba más de la coexistencia del siglo XIX en el crepúsculo del XX: la existencia de cargueros en la Costa Pacífica, que

transitan por la escabrosa serranía del Baudó al sur occidente del país. Un oficio que parecía condenado a desaparecer con el progreso moral e intelectual del siglo XX, permanece arraigado en esta zona olvidada del país. Avelino, un negro colosal, y sus hijos, aun transportan objetos y personas a sus espaldas. La imagen actualizada del carguero muestra que el desplazamiento de la historia no es homogéneo en Colombia, y que las condiciones de vida de un amplio sector de la población no ha cambiado desde el siglo XIX.

Este hallazgo le permitió reproducir las secuencias que mediante grabados ilustran las crónicas de viajes, en un medio más contemporáneo como el video. Ahora es Restrepo quien asume el rol de viajero occidental, aventurándose por las zonas olvidadas, casi vírgenes, del país, y recoge sus descubrimientos e impresiones mediante la cámara de video. Recorre los mismos trechos que maravillaron u horrorizaron a los expedicionarios, especialmente el paso del Quindío, y traduce su experiencia en video-instalaciones. Como se verá más adelante, algunas obras de Restrepo son un equivalente actual de las crónicas del siglo XIX.

b. Orestiada (1989)

Orestiada es una video-instalación mucho más compleja, que hace referencia a Oreste Sindici, un tenor italiano que llegó a Colombia con una compañía de opera y se quedó a vivir en el Nilo, uno de sus pueblos tropicales. Sindici ganó un lugar en la historia de Colombia debido a que compuso la música del himno nacional. Con motivo de la conmemoración de los cien años del símbolo patrio, Restrepo decide viajar al Nilo, a la casa en la que vivió Sindici, y documentar su viaje.

La video-instalación consta de una cama, en la que hay un monitor empotrado que proyecta la imagen de Sindici muerto, homenajeado como un prohombre de la patria, y de seis monitores ubicados en el piso, alrededor del catre, que emiten secuencias de recorridos por la casa en ruinas, cubierta de boñiga y próxima a ser devorada por la espesura. Aparecen imágenes de un hombre secándose el sudor y se oyen los cantos de los pájaros; luego dos tenores cantando *Una furtiva lágrima*, el aria de *Elixir de amor* de Donizetti y, finalmente, un chaparrón apocalíptico golpeando un tejado de zinc. La construcción del espacio evoca la atmósfera tropical y la fiereza de una naturaleza que en ausencia del ser humano arrasa con todo lo que se posa en su camino. Sindici aparece en medio de este escenario, inerme y rodeado de signos que indican abandono.



Figs. 19 y 20. Televisor empotrado en un catre con la imagen de Sindici (vista de la video-intalación Orestiada); e imagen usada en el mismo proyecto

El himno nacional es otro legado del siglo XIX por el que Restrepo siente desapego:

Orestiada nació como una reflexión sobre el problema de la nacionalidad y de todo ese absurdo de conmemorar los cien años del himno nacional. A mí siempre me pareció muy chistoso -hablando musicalmente- el himno nacional, porque nos han enseñado que es una belleza, una obra maestra

de la música, y tú vas a ver y es una marcha militar cantada como un aria de ópera. Además es aterrador darse cuenta que en todos los colegios de Colombia, en cualquier rincón olvidado de nuestro país, las bandas de guerra son la única forma de aprender música. Tengo un recuerdo que no he podido olvidar: vivíamos en el barrio La Candelaria en Bogotá y detrás quedaba el colegio femenino de Los Ángeles, que nos daba un concierto de música militar todas las mañanas. Yo lo grababa. Las trompetas se salían de tono y los otros instrumentos también. Era una maravilla. Las niñas del colegio marchando y los profesores creyendo que estaban haciendo música. En realidad es preocupante; las bandas militares son el único momento para aprender música y en realidad se aprende a marchar.²³

El “homenaje” que Restrepo hace a Sindici con esta video-instalación, mostrándolo rodeado de boñiga, revelan el desencanto del artista por el himno nacional y el hálito castrense que lo rodea. Restrepo es sensible a la sonoridad del himno debido a que la música es una de sus pasiones, que suele cultivar componiendo la música que acompaña sus trabajos. El himno nacional –al igual que el oficio de carguero- le parece una herencia rancia del siglo XIX, que en lugar de ser una invitación a la música se convierte en parte del adiestramiento militar. La práctica heredada del siglo XIX sigue presente en el sistema educativo colombiano. Sin importar lo remoto y minúsculo, todo pueblo tiene una banda militar que, entre otras funciones, se encarga de entonar el himno nacional en los eventos importantes o en las fechas conmemorativas. Orestiada es un intento por desmitificar el himno y por mostrar que sus supuestos valores estéticos confunden las artes con la guerra.

VI. Occidente y tradiciones locales

Los viajeros occidentales -exploradores, misioneros, funcionarios- que por primera vez se enfrentaron a la exuberante naturaleza de las zonas tórridas, a seres humanos

²³ Gutiérrez, N. Op. Cit. Pag. 83.

diferentes y a costumbres extrañas, interpretaron lo que vieron según los esquemas de visión que su cultura les había inculcado. En muchas ocasiones, las ficciones y las fantasías de los europeos los hicieron ver animales mitológicos o poblados exuberantes de riquezas, como El Dorado, mítico fortín de tesoros. Eso no sólo ocurrió en el período de la conquista; el mismo proceso siguió dándose en los siglos posteriores y hoy en día se replica aun. Los hechos empíricos se mezclan con las ficciones y el resultado es una versión de lo que hay en la realidad, en ocasiones cotejable con la experiencia, y en otras completamente desfasada. Las anécdotas de los viajeros que a espaldas de algún indígena descendieron la cordillera andina, desde Pasto, al sur del país, para enfrentarse a la región selvática, revelan las ficciones con que se imaginó ese lugar caótico y lejano en el que habitaba gente diferente, reinaban las fieras salvajes y un clima riguroso sometía a sus pobladores. El padre capuchino Francisco de Vilanova, por ejemplo, escribía:

Es casi increíble para aquellos que no están familiarizados con ella, pero la selva es un hecho irracional, que esclaviza a quienes entran en ella –un torbellino de pasiones salvajes conquistando a la persona civilizada que confiaba en sí mismo. La selva es una degeneración del espíritu humano en un desmayarse de circunstancias improbables pero reales. El hombre racional y civilizado pierde respeto por sí mismo y por su hogar. Arroja su herencia al lodo de dónde quién sabe cuándo será recuperada. El corazón se vuelve mórbido, colmándose con sentimientos de salvajismo, insensible a las cosas puras y grandiosas de la humanidad. Incluso espíritus cultivados, finamente formados y bien educados, han sucumbido.²⁴

²⁴ Citado en: Taussing, M. Op. Cit. Pag. 82. (*It is almost unbelievable to those who are unacquainted with it, yet the jungle is an irrational fact, enslaving those who go into it –a whirlwind of savage passions conquering the civilized person possessed with too much self-confidence. The jungle is a degeneration of the human spirit in a swoon of improbable but real circumstances. The rational civilized man loses self-respect and respect for his home. He throws his heritage into the mire from where who knows when it will be retrieved. One's heart becomes morbid, filling with the sentiment of savagery, insensible to the pure and great things of humanity. Even cultivated spirits, finely formed and well-educated, have succumbed.*)

La selva ha representado el lugar caótico y confuso en el que ni las personas ni los hechos se rigen por las leyes de la razón. La enrevesada naturaleza, la impredecibilidad del clima y, sobre todo, la extrañeza que despierta lo desconocido, le dieron una connotación diabólica, similar al infierno imaginado por Dante o por El Bosco, en el que todo funciona y es gobernado por una lógica inversa a la que rige el mundo civilizado. Los viajeros que bajaban la cordillera, cargados por un indígena, experimentaban el evento como el descenso de Dante y Virgilio al infierno. La antesala al infierno de Dante es la selva oscura.²⁵ La extensa y verde espesura que aparece en el trayecto, debió despertar sensaciones similares a las descritas por Dante. El padre Carrasquilla, también capuchino, relata en estos términos su travesía para dar encuentro a los hermanos de su congregación:

Para atravesar el camino entre la capital del Nariño [la ciudad de Pasto] y la residencia de los misioneros del Putumayo [en Mocoa] me tomó una semana entera, cargado en la espalda de un indio que se arrastraba sobre manos y pies por acantilados terroríficos, bordeando abismos vertiginosos y descendiendo precipicios como aquellos retratados por Dante en el descenso al infierno.²⁶

Las imágenes que los misioneros extranjeros traían de las tradiciones occidentales se mezclaban con lo acontecimientos que asomaban a su percepción. De esa manera se hacían una idea de aquello a lo que se enfrentaban y las experiencias y vivencias eran

²⁵ *La Divina Comedia* empieza cuando Dante se pierde en la selva, un lugar casi tan acerbo como la muerte: “En medio del camino de la vida, errante me encontré por selva oscura, en que la recta vía era perdida. ¡Ay, que decir lo que era, es cosa dura, esta selva salvaje, áspera y fuerte, que en la mente renueva la pavora. ¡Tan amarga es, que es poco más la muerte! Mas al tratar del bien que allí encontrara, otras cosas diré que vi por suerte.” Aligheri, D. La divina comedia. Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 1889. Pag. 35.

²⁶ Citado en: Ibid. Pag. 312. (*In order to traverse the trail between the capital of Nariño [city of Pasto] and the residence of the missionaries of the Putumayo [in Mocoa] took me an entire week, carried on the back of an Indian crawling on hands and feet over terrifying cliffs along the edge of vertiginous abysses, descending precipices like those portrayed by Dante in the descent to hell.*)

cargadas con significado. Esto no sólo le ocurrió a los viajeros y misioneros extranjeros, los exploradores criollos, es decir, las personas nacidas en Colombia pero educadas bajo los criterios occidentales, reaccionaron de manera similar a su encuentro con la selva. El aventurero Joaquín Rocha, inflamado por los rumores de riquezas y tesoros, también descendió la cordillera para descifrar los enigmas de la selva. Sus imágenes no son muy distintas que las del padre capuchino:

Ahí [en la selva] se empieza a sufrir de las privaciones y calamidades de la jungla, que en el Caquetá y en el Putumayo crecen hasta el punto en que por momentos la vida se convierte en escenas cuyo horror podría figurar en las paginas del Purgatorio y del Infierno de Dante.²⁷

Restrepo, a la par que artista, es un viajero. Y su trabajo plástico es, en cierta forma, la versión contemporánea de las crónicas de viajes. Durante sus recorridos, también él se ha visto en situaciones que, debido a su formación occidental, lo desconciertan y exaltan de la misma manera en que ocurría a los viajeros del XIX. Y también él, como ellos, ha recurrido al legado de su cultura para dar sentido a lo que asoma a su percepción. Esto se aprecia con claridad en algunas de sus video-instalaciones en las que combina experiencias personales, mitos occidentales, folclore y elementos del contexto local para asimilar vivencias que, en el horizonte de la época, se vislumbran como dilemas que afectan la vida de la comunidad.

a. Canto de muerte (1999)

La video-instalación *Canto de muerte* consiste en dos proyecciones: una, sobre la pared del espacio, en la que aparece un negro de la Costa Pacífica colombiana remando una

²⁷ Citado en Ibid. Pag. 76. (*There one begins to suffer the privations and calamities of the wilderness, that in the Caquetá and the Putumayo grow so as to at times make of life there scenes whose horror could figure in the Dantean pages of Purgatory and Hell.*)

canao; y otra, en un monitor ubicado en el suelo, que muestra a una anciana de la Costa Atlántica cantando estrofas de una tradición casi extinta, usadas para despedir a los muertos. El remero personifica a Caronte, el encargado en la mitología griega de llevar las almas de un lado al otro del Aqueronte e interlocutor de Dante a su entrada en el infierno.



Figs. 21 y 22. Imágenes usadas para la video-instalación Canto de muerte

Restrepo recoge elementos del folclore de la costa norte del país y de la mitología griega para construir lo que él llama una <<antropología ficción>>. En este tipo de ficción antropológica la tradición occidental, es decir, aquella de la que proviene el artista, se funde con las tradiciones y costumbres de las costas de Colombia. En el mundo de Restrepo, estos dos horizontes –el occidental y el local-, que en el mundo real chocan y se repelen, se amalgaman en armonía. Producen un híbrido en el que se perciben los rasgos de ambas tradiciones coexistiendo en armonía, sin coacción ni dominio de uno u otro lado. La diferencia en la percepción que Restrepo, como viajero, tiene de lo que encuentra en sus exploraciones radica en que él, a diferencia de los viajeros del siglo XIX, no pretende imponer las tradiciones, esquemas y ficciones con las que observa la realidad, sino que las pone en diálogo y las mezcla con su equivalente

local. El horizonte cultural de Restrepo, su visión de la realidad, sus categorías y esquemas se fusionan con las tradiciones locales para producir un híbrido diferente, capaz de conformar un ritual o una ceremonia que carga de sentido el tránsito hacia la muerte. Esa parece ser la solución que Restrepo encuentra para los desbarajustes en las sociedades colombianas que había detectado previamente: la armonía y el diálogo entre las distintas temporalidades y tradiciones que conviven en el mismo territorio nacional. El mito griego -el legado que Occidente ha dejado a los sectores urbanos del país- y el folclore regional -las tramas de significado que florecieron en los márgenes y que ahora, a punto de fenecer, Restrepo intenta rescatar- dialogan en igualdad de condiciones para crear una imagería y una ficción nuevas.

Esta alternativa contrasta con la que propone Vargas Llosa para el Perú. El escritor aboga por la integración de las comunidades indígenas a Occidente, consciente de que el precio a pagar es la pérdida de sus costumbres y de sus formas de vida ligadas a la naturaleza, con la esperanza de que el cambio reporte mejoras para ellos mismos y para el progreso económico del país. Restrepo propone con su obra un mundo en el que no hay una integración, entendida ésta como la absorción de las culturas minoritarias por Occidente, sino una fusión, una hibridación. Aunque en *Lituma en los Andes*, Vargas Llosa intenta algo similar, introduciendo el tema de Dionisio y de los impulsos irracionales junto con las leyendas andinas de Apus y Pishtacos, el mensaje de la novela es desesperanzador: la irracionalidad conduce a la violencia injustificada y a la degradación humana. *Canto de muerte*, aunque aborda el lúgubre tema del finamiento y, a pesar de que su referente externo es el período de violencia por el que atraviesa Colombia, concibe la hibridación de culturas sin consecuencias nefastas. La obra es una

búsqueda de elementos en las tradiciones que conviven en Latinoamérica, que permitan hacer una catarsis a la situación actual del país.

b. Atrio y nave central (1996)

En un trabajo previo, *Atrio y nave central*, se observa con más claridad el proceso mediante el cual el artista asimila las experiencias que surgen en sus viajes mediante modelos culturales de Occidente, y cómo los funde luego con elementos locales. En una travesía por San Basilio de Palenque, al occidente del país, lo sorprendió una imagen deslumbrante: “una cantidad de mujeres desnudas... en el agua... divinas, peinándose unas a las otras y enjabonándose la espalda”²⁸. El éxtasis de la escena fue interrumpido por una anciana que lo atajó, regañándolo en su lengua bantú, por haber invadido el lugar íntimo de las mujeres. Restrepo percibe la escena, incluida la reacción de la anciana, a partir de su experiencia occidental. Se da cuenta que ha invadido un lugar íntimo que, inmediatamente, asocia con los departamentos separados destinados a las mujeres que construían los griegos en sus casas: “¡El gineceo! ¡Porque eso era un gineceo! El lugar íntimo de las mujeres absolutamente prohibido para los hombres, al que yo de pronto entré.”²⁹ No sabemos a ciencia cierta si lo que el artista vio era un grupo de mujeres gozando de su intimidad, pero sí que el modelo cultural con el que dio sentido a la escena es el del gineceo, que, sin lugar a dudas, proviene de su experiencia como occidental, especialmente de su experiencia como artista.

La escena del aventurero que, deambulando por el bosque, se topa con un grupo de mujeres desnudas bañándose en un río y acicalándose entre ellas, ha sido un motivo

²⁸ Gutiérrez, N. Op. Cit. Pag. 80.

²⁹ Gutiérrez, N. Op. Cit. Pag. 81.

iconográfico aprovechado por los mejores artistas clásicos. Quienes plasmaron esta escena se basaron, por lo general, en el mito de Diana y Acteón. Reproducen el momento en que Acteón llega al lugar en donde Diana y su séquito de cazadoras se bañaban, y observa la escena en éxtasis hasta ser descubierto; o el instante en que, convertido en ciervo como castigo por su imprudencia, es devorado por sus propios perros. Restrepo, como artista occidental, también se sirve de este mito para hacerse una imagen de la situación en la que se ve envuelto en San Basilio de Palenque.

El artista aprovecha esta experiencia y el mito de Diana y Acteón que la enmarca, para elaborar una video-instalación en la que mezcla su visión de las mujeres chocoanas bañándose en el río, el mito griego y un elemento urbano –los moteles- que se asocia a la misma vivencia condensada en el relato griego: el deseo. Los moteles son espacios destinados al encuentro sexual que han colonizado, con una estética muy característica, varios sectores de la ciudad. A ellos acuden parejas en busca de intimidad y clandestinidad, cuando por alguna razón no cuentan con otro espacio para sostener sus encuentros prohibidos. Uno de los signos que identifica a estos establecimientos es la frondosa entrada, poblada de materas, plantas y biombos de bambú, cuyo propósito es facilitar el acceso de los clientes con la mayor discreción posible. Restrepo describe esta parafernalia como una “estética de la desaparición y el disimulo”³⁰, destinada a facilitar el acceso con la mayor discreción.

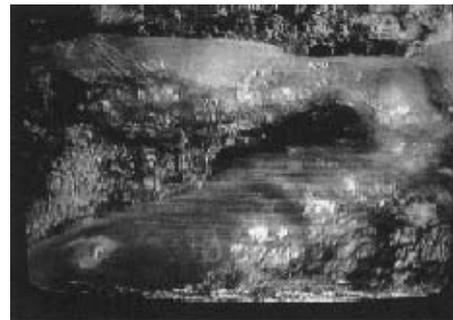
La obra fue instalada en dos cuartos. Camuflando la entrada al primero, había materas con plantas y biombos de bambú que daban al espectador la sensación de estar entrando a un motel, y en el piso cuatro monitores con escenas de parejas ingresando a varios de

³⁰ Gutiérrez, N. Op. Cit. Pag. 81.

estos establecimientos. En la segunda sala podía observarse una pantalla, en el suelo, donde se proyectaba el pubis de una mujer de piel acaramelada, desdibujándose por efecto de la corriente del río. A su lado aparecía un ciervo, contemplando hipnotizado el espectáculo que le brinda la bañista. El espacio se inundaba con un aria de *Isolda*, sonidos de truenos y ladridos de los perros.



Fig. 23. Imágenes de parejas entrando a moteles usadas en la video-instalación Atrio y Nave Central



Figs. 24 y 25. Imágenes de Acteón, convertido en ciervo, y de Diana-mestiza en el río, usadas en Atrio y Nave Central

Así como en *Canto de muerte* se abordaba la experiencia de la muerte, en *Atrio y nave central* el tema es el deseo. El mito de Diana y Acteón, al igual que los cuadros de

pintores como Lorraine, Cranach, Rubens y Tiziano que lo representan, muestran la forma en que se expresan la curiosidad y el apetito, en esta ocasión detonados por lo prohibido -por los lugares reservados a la intimidad femenina y vedados a los ojos del hombre-. Los moteles recuerdan a los gineceos o a esos lugares prohibidos a los que las miradas fisgonas no tienen acceso. Todo el mundo sabe –o imagina o fantasea- qué ocurre en estos lugares, pero nadie puede entrar como observador a satisfacer su curiosidad. Por eso despiertan la curiosidad y dan pie a sospechas y suposiciones de todas las coloraciones. La clandestinidad y la <<estática de la desaparición y el disimulo>> permiten imaginar lo que ocurre en ellos, de la misma manera en que los gineceos levantan toda suerte de fantasías.

Un mito griego y un elemento del contexto local vuelven a fundirse para explorar la naturaleza de una experiencia humana. Con el esquema occidental de Diana y Acteón y los moteles bogotanos que, como ya se observó en el tercer capítulo, son particularizados por su estética, Restrepo examina las fuentes del deseo que hoy en día, en el contexto colombiano, enardecen la imaginación y las fantasías. Aunque parece lejano a los eventos que narra el mito, el motel despierta la misma curiosidad por ser un lugar subrepticio y privado. El tipo de aventuras eróticas que Vargas Llosa narra en *Elogio de la madrastra*, excitadas por el erotismo de los cuadros clásicos, podrían ser ahora detonadas por la imagen del motel. Algo semejante hace en otra de sus novelas, *La Casa Verde*, uno de cuyos temas son las fantasías que despierta un pariente cercano del motel: el prostíbulo, establecimiento envuelto en misterios y tabúes provocados por ser, al igual que el gineceo, un lugar prohibido.

El montaje de la video-instalación hace suponer al espectador que finalmente podrá ser testigo de lo que acontece en la intimidad de los moteles. Pero en lugar de encontrar una escena terrenal, el espectador se enfrenta al drama mítico de Acteón, quien, convertido en ciervo, observa atónito el pubis de una Diana del Chocó. Diana y Acteón se convierten en los clientes furtivos del motel. Este entrelazamiento del mito con la experiencia personal y con un elemento del contexto popular urbano, vuelve a mostrar las hibridaciones que hacen parte del mundo de Restrepo, en las que lo local y lo occidental armonizan para enmarcar experiencias humanas que emergen, con sello característico, en el contexto sociocultural del artista.

VII. Musa Paradisiaca

Musa Paradisiaca, quizá la obra más compleja y mejor lograda de Restrepo, reúne todos los elementos que componen su mundo artístico en una sola video-instalación. En este trabajo se observa el interés del artista por la iconografía del siglo XIX, por las representaciones que desde entonces se vienen haciendo de la realidad colombiana, por las taxonomías, el poder, los viajes y los mitos.

a. Iconografía del siglo XIX

Esta video-instalación surge a partir de una investigación histórica en torno al fruto tropical por excelencia: el plátano. Restrepo se interesa por el fruto a partir de un grabado del siglo XIX que encuentra en el libro *Voyage a la Nouvelle Grenade*, de Charles Saffray. La imagen está acompañada del nombre <<musa paradisíaca>>, y muestra a una apacible mulata ataviada con una pollera y un collar que se desliza por su cuello de miel, que descansa con placidez bajo una exuberante mata de plátano. Un racimo henchido que cuelga de la planta se ofrece gustoso a la mulata. En un principio,

el artista supuso que el título hacía referencia al imaginario romántico que identifica la prodigalidad del trópico con la nostalgia por el paraíso perdido. Sin embargo, al profundizar un poco en la historia del fruto se encontró con un dato revelador: <<musa paradisiaca>> no era una referencia a la atmósfera virginal del grabado, sino al plátano.



Fig. 26. Estudio de plátano. A. De Neuville (siglo XIX)

Linneo clasificó el plátano hartón, de consistencia arenosa y densa, bajo el rótulo de <<*musa paradisiaca*>>; y al plátano dulce, más pequeño, blando y amarillo –el que suele denominarse banana-, bajo el de <<*musa sapientum*>>. El fruto del paraíso y el fruto del conocimiento pertenecen a una misma familia y son, según la taxonomía de Linneo, netamente tropicales. A pesar de que la manzana, el higo, la uva y la *amanita muscaria* sean los frutos que, mediante escritos e ilustraciones, suelen asociarse con el Edén, resultan ser el plátano y el banano los que por su designación taxonómica pueden exigir con mayor autoridad un trato bíblico. En este juego taxonómico se observa de nuevo el tipo de esquemas con los que se percibe el Nuevo Mundo, basados en las

tradiciones y mitos occidentales. Mientras la selva se erigía como la manifestación terrestre del infierno, las zonas tropicales de clima amable y tierras de gran fertilidad, fueron vistas como regiones paradisiacas. Sin embargo, la imagen que obtuvieron varios visitantes y exploradores del fruto fue negativa. Asociaron la benevolencia de las tierras con el paraíso, y al paraíso con la inactividad, la apatía y la vagancia. En 1823, Gaspar T. Mollien blasfemaba en contra del banano: “El mayor obstáculo para el progreso de la agricultura en América del Sur lo constituye el cultivo del banano; cultivo que resulta funesto en las tierras calientes donde el excesivo calor incita al descanso y favorece la apatía general de los habitantes de los trópicos.” Charles Saffray, refiriéndose a Colombia, escribía en 1869: “En este país favorecido, la tierra es, me atrevo a decirlo, demasiado generosa, pues su fecundidad retarda el progreso. Un suelo rico y un clima bienhechor no exigen del hombre sino pocos días de trabajo para la subsistencia de un año.” Y ya antes Humboldt advertía del recelo que hacia el plátano sentían los regentes españoles. En *Ensayo político sobre la Nueva Granada*, de 1822, escribe: “En las colonias españolas se oye repetir que los habitantes de las tierras calientes no saldrán de la apatía en que hace siglos están sumergidos, hasta que una real cédula no mande destruir los platanales.”³¹

En el siglo XIX se construyó una imagen ambivalente del plátano y del banano, en la que se juntan la imagen del paraíso, con su riqueza natural que satisface todas las necesidades de hombres y mujeres, y la de la inercia, impassibilidad e indolencia de gentes que, como Adán y Eva, ven todas sus necesidades satisfechas sin necesidad de esforzarse.

³¹ Todas las citas son tomadas de Restrepo, J.A. Musa Paradisiaca. Una video-instalación.

El hallazgo del capricho taxonómico de Linneo y de las disputas que, desde el siglo XIX, acompañan el cultivo de estos frutos, motiva a Restrepo a viajar a una de las zonas más violentas del país -Urabá, al noroeste del país- para buscar el modelo que inspiró el grabado del siglo XIX.

b. Urabá: ¿paraíso o infierno?

Desde los sesenta, con el traslado de la *United Fruit Company* de Santa Marta a Urabá, esta región del país, cercana a la frontera con Panamá y parte del departamento de Antioquia, se convierte en fuente de riqueza económica y de lucha por el control territorial. La explotación del banano produjo una movilización masiva de trabajadores y colonos, lo cual causó tensiones sociales y problemas como la invasión de las tierras pertenecientes a los indígenas.³² Hacia mediados de los sesenta se da una movilización de los grupos guerrilleros Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y Ejército Popular de Liberación (EPL), a los que se sumó el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en los setenta. El EPL proclama <<la toma revolucionaria de la tierra>> y empieza a ganar control en amplias zonas de Córdoba, Atlántico, Bolívar y Antioquia. A principios de los ochenta, animados por la propuesta del Partido Comunista Colombiano conocida como “la combinación de todas las formas de lucha”³³, la cúpula del EPL decide combinar la lucha armada con la actuación popular. Con este fin empiezan a entablar contacto con los sindicatos de las bananeras, ganando influencia dentro de los trabajadores. Para ese entonces las FARC ya habían colonizado sectores de Urabá y el Partido Comunista había adoctrinado en contra de la “oligarquía” a sus pobladores. También había organizado barrios en los que llegaron a asentar, para

³² Ramírez, Tobón, W. Urabá. Los inciertos confines de una crisis. Planeta, Bogotá, 1997.

³³ Pizarro Leongómez, E. Las FARC. De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1991. Pag. 204.

1982, a más de mil familias.³⁴ Al comenzar los años setenta, las FARC saquea la Caja Agraria e inicia una serie de acciones armadas en fincas bananeras que, sumadas al secuestro de cuatro empresarios bananeros a finales de la década, consolidan su presencia en la región. La influencia de los grupos insurgentes empieza a generar malestar en las bananeras, debido a la relación que se establece entre los trabajadores afiliados a los sindicatos y los grupos guerrilleros. Esta vinculación va a ser uno de los detonantes de las masacres cometidas contra la población civil. Como explica William Ramírez Tobón, “es en este contexto en que se empiezan a realizar las acciones punitivas contra los apoyos cívicos de la guerrilla –líderes sindicales, zonas de apoyo campesino, intelectuales- y se facilita la aparición de formas extralegales de lucha contra la subversión”.³⁵

La consecuencia de este clima de zozobra va a ser la división de la zona entre las fincas controladas por las FARC, las fincas controladas por el EPL y los territorios dominados por las autodefensas campesinas y por grupos paramilitares. La población civil queda envuelta en un conflicto a tres bandas –isurgencia, paramilitarismo y ejército- del que no puede desprenderse. Con esta territorialización, los trabajadores de las fincas quedan afiliados, quiéranlo o no, a alguno de los bandos en disputa.

La situación en Urabá estalla definitivamente cuando los grupos paramilitares de Carlos Castaño empiezan a incursionar en la zona para “liberarla” de la influencia guerrillera. La columna vertebral del paramilitarismo surge en 1981, después de que las FARC asesinan al padre de los hermanos Castaño Gil. Fidel y Carlos Castaño pasan de ser terratenientes a conformar un ejército privado, destinado a combatir la acción de las

³² Ibid. Pag. 88.

FARC en todo el país. En 1988, constituidos en una máquina de guerra voraz, los paramilitares de desplazan hacia el Urabá y empieza a operar mediante asesinatos colectivos de personas sospechosas de tener cualquier tipo de vínculo con la insurgencia. A mediados de los noventa, las víctimas de las autodefensas empiezan a ser los guerrilleros que se reinsertaron a la vida civil a través de grupos políticos como Esperanza, Paz y Libertad (movimiento conformado tras la desmovilización del EPL) y la Unión Patriótica (grupo que surge luego de negociaciones de paz entre el gobierno y las FARC en 1984), al igual que líderes sindicales.

Con la presencia de los paramilitares en la zona, el polvorín que se fue acumulando durante décadas explota sin control. El 13 de agosto de 1995, los paramilitares ametrallan a 18 personas en un barrio de la Unión Patriótica y las FARC contestan con otros 30 muertos. La escalada de violencia continúa: en septiembre del mismo año los paramilitares ajustician a seis miembros de la Unión Patriótica y las FARC matan a 26 trabajadores más. En el año 96 se abre el ciclo de masacres en febrero, cuando las FARC dan muerte a once trabajadores. Mes y medio después, responden los paramilitares incursionando en el barrio Policarpa Salavarrieta con ráfagas indiscriminadas contra las personas reunidas en un salón de billar.³⁶

La paradisiaca región bananera de Colombia ha escenificado actos de violencia y ultraje feroces. Si sumamos a las masacres recientes la del ocho de diciembre de 1928, en la que un número indefinido de trabajadores de la *United Fruit Company* fueron asesinados luego de declararse en huelga –episodio al que García Márquez hace referencia en *Cien años de soledad*–, es evidente que el banano y el plátano, como el

³³ Todos los datos los obtengo del libro de Ramírez Tobón ya citado.

fruto edénico original, han estado relacionados con la tragedia y el sufrimiento humanos.

c. La video-instalación

Restrepo viajó a la región del Urabá y recogió varios racimos de plátano que transformó, añadiéndoles a cada uno una pequeña pantalla de televisión, en una especie de video-esculturas bio-tecnológicas. El artista colgó varios de estos racimos del techo de la sala de exhibición, simulando la manera natural en que se mecen en las plantas que los maduran. En las pantallas se aparecían dos escenas antitéticas. Unos monitores transmiten una secuencia similar a la escena del grabado del siglo XIX, pero en lugar de la mulata, bajo la mata de plátano aparecen Adán y Eva trenzados en un abrazo. En los otros se pueden ver escenas extraídas y editadas de noticieros de televisión, que reportan la interminable serie de masacres en las fincas bananeras. El espectador entra a una zona bananera, en la que observa imágenes del paraíso y del infierno.



Fig. 27. Video-esculturas de la video-instalación Musa Paradisiaca



Figs. 28 y 29. Imágenes proyectadas en los monitores de la video-instalación Musa Paradisiaca

Las imágenes de Restrepo tienen un antecedente en la pintura de El Bosco, especialmente en trípticos como *El jardín del las delicias*, en los que el pintor holandés mostró el origen de la especie humana y su desenlace fatal en el infierno. Restrepo contextualiza el drama bíblico en la región bananera de Urabá, filmando a la pareja primigenia bajo el fruto prohibido –según la clasificación de Linneo- y recolectando la interminable secuencia de masacres reportadas por los medios de comunicación. El infierno de Dante o de El Bosco tiene una connotación similar a la de la masacre de Restrepo. Las imágenes del infierno en las que se ilustran los mórbidos castigos reservados para cada uno de los pecados capitales, pretendían tener un efecto moralizador dentro del público que contemplaba la escena. Se dice que por eso Felipe II demostró tanto interés por la obra de este pintor, también afectado por el fervor religioso, debido a que sus imágenes del infierno mostraban los peligros deparados a quien abandonara el catolicismo y se afiliara a la Reforma Protestante. Asimismo, El

Bosco contempló con terror el avance del protestantismo y por eso sus cuadros pretenden atemorizar y aleccionar en los principios delineados por la Iglesia Católica. En la región del Urabá, la imagen del terror a través de la cual se procuró advertir a la población civil sobre las consecuencias de afiliarse a uno u otro bando del conflicto, fue la masacre. La matanza indiscriminada de trabajadores y habitantes de la región también tiene una función aleccionadora. El mensaje ya no circula en los lienzos ni en los grabados sino en los medios de comunicación, pero su intención es la misma: escarmentar, advertir, intimidar, incidir sobre el pensamiento, los afectos y las emociones; en una palabra, aterrorizar para que el espíritu humano quede doblegado por los intereses de quien quiere imponer la ley en un territorio.

d. El mito y la realidad

Al igual que en las otras dos video-instalaciones comentadas arriba, para *Musa Paradisiaca* Restrepo se sirve de un mito occidental –el Génesis- con el fin de interpretar las erupciones de violencia que han afectado una región de Colombia. El esquema occidental se solapa con un fenómeno circunscrito para mostrar cómo, a partir del cultivo del banano y del plátano, -los frutos prohibidos- han surgido disputas intestinas por el control territorial entre los protagonistas del conflicto colombiano. El resultado ha sido la transformación del paraíso tropical en un infierno peor a los fantaseados por pintores y escritores medievales.

En este trabajo vuelven a confluír el siglo XIX y el XX, Occidente y los fenómenos locales, y la lucha iconográfica a través de la cual se pretende intimidar y ganar control sobre el mundo: los ejes que componen el universo artístico de Restrepo.

VIII. La ficción de Restrepo y la realidad latinoamericana

José Alejandro Restrepo ha sido sensible a los problemas que se viven hoy en día en Colombia y en Latinoamérica, relacionados con las trabas y fricciones producidas por el ingreso de los países de la región a Occidente. Este es un proceso que en el siglo XIX, con la independencia de España y la conformación de las repúblicas latinoamericanas, queda en manos de los mismos habitantes de estas tierras. Desde entonces, el curso que han seguido los procesos modernizadores demuestran irregularidad y disparidad, facilitando que sectores restringidos de la población hayan entrado en contacto con las instituciones modernas, con el pensamiento político europeo y norteamericano, con las vanguardias artísticas y con el progreso científico y tecnológico, mientras la gran mayoría ha permanecido ligada a costumbres locales, a la idiosincrasia rural y a formas de relación, de gobierno y de autoridad disonantes con las que promueve la cultura occidental. Colombia está, al mismo tiempo, en el siglo XXI y en el siglo XIX, teniendo que enfrentar, por un lado, el gamonalismo y la imposición arbitraria y violenta de las ideas, y, por el otro, los desafíos de un mercado mundial liberalizado que no ofrece ningún tipo de protección para quienes –campesinos e indígenas- no han desarrollado a tiempo los medios de producción ni dominan las leyes del mercado. Restrepo ha puesto el énfasis en lo que, durante este proceso, ha ocurrido con las culturas que resisten o soportan la hegemonía de Occidente, sensibilizándose ante los mecanismo de poder que subyugan –como la imagen del carguero- al no occidental bajo el peso de conceptos rotundos como <<civilización>> y <<progreso>>. Esto no ha supuesto de su parte una actitud antioccidental –lo cual sería improcedente debido a que él mismo, como su obra lo demuestra, ha inculcado como propios los esquemas de esta cultura-, sino el intento por fusionar las tradiciones occidentales con las costumbres y situaciones que encuentra en sus viajes por las zonas rurales y selváticas del país, creando de esta aleación nuevas

tramas de sentido para problemas radicales y conflictos que acompañan al ser humano desde siempre.

Restrepo es crítico, sin embargo, ante los intentos de Occidente por imponer sus reglas de juego y expandirse sin conocimiento de -ni consideración hacia- las otras culturas. En su obra se observa el intento por dar igualdad de trato a las distintas tradiciones, sin que ninguna prevalezca sobre la otra. Esto diferencia las percepciones de Restrepo y de Vargas Llosa con relación a un dilema que se vive intensamente en sus respectivos países: por un lado, es clara la necesidad que tanto el Perú como Colombia tienen de dar fortalecimiento a las instituciones democráticas que pongan freno a la virulencia de los conflictos armados y regulen el acceso al poder, así como la necesidad de generar riqueza que alivie la deuda externa y remedie las condiciones miserables en que vive la mayor parte de sus habitantes; y por el otro, en los dos países resulta innegable la importancia de establecer pautas de convivencia entre las distintas culturas que cohabitan en los territorios nacionales, para que la consecución de dichas metas no suponga la exclusión ni el privilegio de unos grupos sobre otros, ni la injusticia de la que históricamente han sido víctimas los campesinos e indígenas, causa y fermento de las luchas revolucionarias. Vargas Llosa defiende la expansión ilimitada, sin controles o ajustes estatales, de las formas de vida occidental y de la institución que, a su juicio, garantiza la fortaleza del programa democrático: el libre mercado. Restrepo, por el contrario, no es un entusiasta de la apertura económica y demuestra menos ímpetu hacia la propagación indiscriminada de Occidente. La investigación que realizó sobre el banano para *Musa Paradisiaca*, le mostró las desventajas a las que se enfrentan los países productores ante las políticas neoliberales, que favorecen a las transnacionales extranjeras. Restrepo forjó estas ideas a partir del seguimiento que hizo *a lo que se*

llamó la <<guerra del banano>>. Un seguimiento de cuatro o cinco años a la guerra de los precios, por ejemplo, en la Comunidad Económica Europea, Estados Unidos, los productores latinoamericanos, todo eso a través de lo que se llamó el GATT³⁷. Es una guerra absolutamente despiadada, posmoderna en ese sentido, completamente invisible, absolutamente despiadada en el manejo de los precios, de la producción, de las cuotas.

Las investigaciones políticas, económicas, antropológicas e iconográficas que ha realizado Restrepo, convergen en obras en las que, de manera implícita, propone como solución a los problemas que aborda el desmonte de categorías de percepción y pensamiento que asocian lo no occidental con el salvajismo o con formas de vida inferiores, y la neutralización de las relaciones de poder para que pueda darse una fusión de horizontes culturales. En obras como *Ojo por diente*, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* y *Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías)* intenta desarrollar el primer objetivo; y en otras, como *Canto de muerte*, *Atrio y nave central* y *Musa Paradisiaca*, procura desarrollar su segundo cometido. El resultado es un mundo ficticio, diferente a la realidad que se vive día a día en Colombia,

³⁴ Acuerdo general sobre aranceles aduaneros y comercio, propuesta del gobierno de Estados Unidos a otros 22 países, que supone “la liberalización del comercio mundial, mediante la celebración de acuerdos encaminados a obtener la reducción sustancial de los aranceles aduaneros y de las demás barreras comerciales, así como la eliminación de tratos discriminatorios”. Ministerio de Desarrollo Económico, Colombia y el acuerdo general sobre aranceles aduaneros y comercio GATT. Incomex, Bogotá, 1982. Pag. 5. Hay distintas posiciones encontradas: unos ven en la apertura económica de los países latinoamericanos, en la globalización de la economía, en la influencia del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial y en la erradicación de las protecciones a los productos nacionales una manera de transformar competitivamente la industria de los países de América Latina, de aprovechar las ventajas comparativas de cada país realizadas en un mercado de libre competencia, de mejorar la calidad de los servicios y de desburocratizar el Estado, como parece ser la opinión de Vargas Llosa; y otros, por el contrario, ven en las mismas medidas económicas un error garrafal que no tiene en cuenta las desigualdades del mercado, que privilegia a las grandes multinacionales y pone en peligro de extinción a las empresas pequeñas, que deja en manos de organismos foráneos la fijación de los precios a los productos de la región y que no repara en las consecuencias nocivas que tiene dicha apertura para el agro y las comunidades campesinas, opinión que sostienen autores como Consuelo Ahumada. Ver: Ahumada, C. “Una década en reversa”. En: ¿Qué está pasando en Colombia? Anatomía de un país en crisis. C. Ahumada et. al. El Áncora Editores, Bogotá, 2000.

en el que se da el tipo de diálogo, preocupación y apertura hacia la diferencia que hace falta en el contexto cultural.

CONCLUSIONES

I

La imagen que servía de epígrafe al primer capítulo, el conejo-pato de Jastrow, ha sido utilizada por varios autores -entre ellos Wittgenstein- para acercarse al fenómeno de la percepción humana. ¿Qué representa esta imagen? ¿Un conejo? ¿Un pato? ¿Los dos animales? ¿Ninguno? Es una imagen ambigua, sin duda, que a veces puede verse como conejo y a otras como pato, pero nunca como las dos cosas al mismo tiempo. El conejo-pato de Jastrow ejemplifica rasgos y contornos que se pueden adjudicar a los dos animales, luego, quien afirma ver un conejo no está mintiendo como tampoco aquel que dice ver un pato. Sin embargo, es posible que al ver por primera vez la imagen sólo se perciba un conejo, y que únicamente cuando otra persona nos señale la silueta del pato logremos identificar su figura. También cabe la posibilidad de que si se nos advierte que vamos a ver un conejo, al encontrarnos con la imagen reconozcamos el perfil de este animal y no contemplemos la posibilidad que nos ofrece de ser vista como pato. De la misma forma, podríamos imaginar a alguien que nunca en su vida hubiera visto un conejo, y que, en consecuencia, le resultara imposible ver algo más que un pato. Pero aquel que está al tanto de las dos posibilidades que ofrece la imagen, puede dirigir alternativamente su atención para ver un pato, luego un conejo, luego un pato y nuevamente un conejo. Lamentablemente, nunca podrá ver la representación de ambos animales simultáneamente, precisamente porque se trata de una imagen ambigua. Tendrá que ponderar, privilegiar y realzar un perfil, con lo cual estará, paralelamente, eclipsando, relegando y subyugando el otro. De esa forma obtendrá una versión posible de lo que está percibiendo, lo cual no quiere decir que haya agotado las posibilidades en que puede ser interpretada la misma imagen.

La ambigüedad de la imagen de Jastrow es la misma que rodea cualquier fenómeno o acontecer humano. Más aun cuando se trata de dirimir los problemas que abordan las ciencias sociales, como las relaciones entre individuo y sociedad, libertad y predestinación, creatividad y dependencia, innovación y sujeción, mundo objetivo y subjetivo. Todos estos fenómenos se presentan al análisis como el conejo-pato de Jastrow. ¿Qué significa esto? Significa que, a la vez, somos individuos y sociedad; gozamos de libertad y estamos predestinados por el entorno social; desplegamos nuestra creatividad y dependemos de las tradiciones; nos creamos a nosotros mismos y somos contruidos como sujetos por los otros; y, también, que construimos la realidad trenzando condiciones objetivas y significados subjetivos. Todo esto al mismo tiempo, aunque a la hora de hacer una representación de alguno de estos fenómenos no podamos resaltar más que una de las dos muchas caras posibles.

¿Cómo llega a privilegiarse una de estas caras en detrimento de la otra? O, en otras palabras, ¿cómo llega a legitimarse una versión de las cosas, cuando éstas ejemplifican la misma ambigüedad que el conejo-pato de Jastrow? Esa es la pregunta implícita a la discusión desglosada en el primer capítulo acerca del rol social del artista, el valor y significado de las creaciones, y su función en la cultura. A la base del debate se encuentran dos ontologías, dos imágenes morales³⁸ del ser humano y de la sociedad, que en su lucha por legitimarse definen y redefinen no sólo al artista y a las obras de arte, sino a todas las diádas –individuo y sociedad, condiciones objetivas y subjetivas,

³⁸ Así denomina Hilary Putnam a las imágenes, y a los valores que las cimientan, mediante los cuales adquirimos un sentido de nuestro lugar en la sociedad y nuestra relación con los otros. La imagen moral, en sus palabras, es “una imagen acerca de cómo nuestras virtudes e ideales se mantienen juntos unos con otros y de lo que tienen que ver con la posición en la que nos encontramos”. Por ejemplo, la noción de “hermandad” o de “libertad”, a partir de las cuales se pueden erigir diferentes versiones de lo que es el ser humano y de la sociedad en la que debe habitar. Putnam, H. Las mil caras del realismo. (1987) Paidós, Barcelona, 1994. Pag. 108.

libertad y predestinación, etc.- de cuya especificación depende el modo de vida que adoptemos y el talante de nuestras sociedades. Lo que está en juego son las imágenes de lo que queremos ser y de la manera en que queremos estructurar la realidad. Estas imágenes se sustentan en determinados valores que, a su vez, son defendidos con vehemencia en la vida social, el mundo académico, el debate público y, también, en las galerías y museos cuando las obras de arte los encarnan.

El propósito de este trabajo ha sido comprender cómo se da este proceso, es decir, cómo se erige una percepción de la realidad; cómo se moldea una imagen de lo que deseamos ser; cómo interviene la cultura, sus problemas y particularidades en este proceso; qué valores están involucrados y en pugna por legitimarse; y cómo las obras de arte participan en este proceso mediante el cual se negocian las coordenadas de la realidad. Por eso el segundo capítulo se preguntaba por la relación entre el artista y su contexto social. Los valores que se defienden, la noción de sociedad que se desea y el tipo de cualidades y virtudes humanas que se desea fomentar, toman cuerpo y forma en el encuentro entre un individuo y su vivencia del mundo social. De ahí que sus experiencias –aquellas que, en el caso de los informantes, determinan la vocación artística- sean relevantes para comprender el proceso por medio del cual inculcan una manera de percibir los acontecimientos, los problemas, sus causas y sus posibles soluciones. Esto es, justamente, lo que los análisis sociológicos, filosóficos o antropológicos del arte que se preocupan exclusivamente por la institución artística y por el mercado, el mercantilismo o la circulación mundial del arte, no tienen en cuenta. Mi objetivo ha sido insistir en los lazos que vinculan las obras de arte con los contextos culturales que las motivan.

También he querido resaltar una dimensión humana fundamental: la imaginación, que en Norteamérica³⁹ parece haber desaparecido de los estudios sobre antropología del arte. Esto no deja de ser paradójico, pues a principios del siglo XX los pragmatistas norteamericanos le dieron un papel relevante a la imaginación como motor de la actividad humana. La duda, ese sentimiento de irritación que describió Peirce, incentiva a indagar. Cuando se abren grietas en nuestra concepción de la realidad, buscamos las respuestas con las cuales volver a dar orden y sentido a las cosas. La imaginación se convierte así en el instrumento con el cual arriesgar hipótesis, construir versiones, alterar y reinstalar el orden.

La desatención a esta facultad humana no deja de ser sorprendente, dado que, como oportunamente señala Vincent Crapanzo⁴⁰, en nuestras gramáticas los modos subjuntivos cumplen un papel fundamental. Todas las expresiones del tipo <<espero que...>>, <<ojalá que...>>, <<quisiera que...>>, <<es posible que...>>, etc., para las cuales empleamos alguna de las formas del subjuntivo, requieren una apuesta hacia el futuro. En todas ellas hay una proyección imaginativa en el tiempo, que ubica a las personas en el plano hipotético, es decir, en el universo de la posibilidad. Además de los modos subjuntivos, permanentemente usamos el modo condicional para dar cuenta de nuestros actos. Este modo, que expresa incertidumbre con relación al futuro, nos permite trasladarnos a una situación posible sobre la que aun no tenemos certezas. Con mucha frecuencia, por ejemplo, nos encontramos diciendo: <<En esa situación ‘reiría’, ‘lloraría’, ‘huiría’, ‘me angustiaría’, etc.>> Tanto los subjuntivos como el condicional

³⁹ En la biblioteca del Departamento de Antropología de la Universidad de Berkeley, una de las dos mejor dotadas en la disciplina en Estados Unidos, bajo la entrada <<Anthropology of imagination>> sólo aparecen reseñados dos libros, *Primordial characters*, de Rodney Needham; y *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand.

⁴⁰ Crapanzo, V. *Imaginative horizons. An essay in literary-philosophical anthropology*. The University of Chicago Press, Chicago, 2004.

hacen parte de nuestra experiencia cotidiana, debido a que están enraizados en el lenguaje, el principal sistema simbólico con el cual damos sentido a nuestra vivencia con el exterior. Sin darnos cuenta, durante una conversación informal permanentemente nos desligamos del tiempo presente con estas herramientas lingüísticas. Con ellas abandonamos el mundo de lo real, del aquí y ahora, para explorar el de lo posible, el universo del <<tal vez>>, <<como si>>, <<quizás>>, <<si yo fuera>>, etc. ¿Cómo, entonces, no tener en cuenta la facultad que nos permite dar uso a estos modos gramaticales? ¿Cómo descuidar aquello que nos permite proyectar, anticipar y prever lo que puede ocurrir?

Mucho se ha escrito sobre la manera en que las experiencias pasadas –el pretérito– afectan nuestra percepción y comprensión actual de la realidad. Todos los estudios que muestran cómo el ojo observa con el repertorio de conocimientos y experiencias pasadas, van en esta dirección. Sin embargo, no sólo el pasado afecta la percepción del presente. Las expectativas, deseos, ilusiones, esperanzas, eventualidades y contingencias, es decir, todas aquellas experiencias que se articulan con los modos subjuntivos y el condicional, también marcan, influyen y moldean la percepción del presente. Nos enfrentamos al mundo con la experiencia pasada, las condiciones circunscritas al momento presente (lo que podrían llamarse condiciones objetivas) y el mundo de la posibilidad, la expectativa y el deseo, es decir, con la imaginación. La interpretación de un fenómeno o una circunstancia supone un proceso en el que estas tres instancias se articulan y negocian entre sí.

En el estudio de las ontologías o de las imágenes morales, la imaginación cumple un papel fundamental. Esto se debe a que dichas imágenes son ideales que se proyectan

sobre el mundo, construcciones imaginativas a las que se aspira y por las que se lucha, más que descripciones de lo real. De ahí mi interés por comprender la manera en que la realidad se ordena y reordena para introducir, legitimar o privilegiar valores. Mediante los valores –o aquello que valoramos- se esboza un perfil de la identidad, de aquello que deseamos ser y de la manera como queremos ser vistos y reconocidos por el otro.

Los artistas con los cuales realicé mi trabajo de campo están llamando la atención -o tratando de legitimar- los valores que, de acuerdo a su experiencia cultural y a los problemas que han detectado, consideran deben ser privilegiados. El fin de esta lucha es procurar que la realidad se acerque y empiece a parecerse a la imagen ideal –la imagen moral- que se ha esbozado del ser humano y de la sociedad. Sin embargo, nunca hay consenso en las sociedades. Por el contrario, siempre se encuentran valores chocando entre sí; concepciones antagónicas que procuran desplazarse la una a la otra; e interpretaciones y dictámenes sobre la realidad que se contradicen. Esto se debe a que, por lo general, en las sociedades occidentales siempre hay más de una imagen moral en la contienda por ser legitimada. A veces encarnadas en distintos partidos políticos, en distintas religiones o en estilos de vida diferentes, estas imágenes morales tratan de mostrarse como la solución a los problemas detectados en el contexto cultural y, así, de ganar adeptos que empiecen a valorar y a pensarse a si mismos y a la sociedad en los términos auspiciados por dicho ideal.

Eso es lo que –espero- se haya podido observar con claridad en la segunda parte de la tesis, en la que pongo en diálogo y comparo la trayectoria y el trabajo artístico de dos creadores originales, el escritor Mario Vargas Llosa y el video-artista José Alejandro Restrepo. Sus respectivas obras son el resultado de un conjunto de preocupaciones e

intereses detonados por la situación social de sus respectivos contextos. Ambos han experimentado y se han visto expuestos a situaciones similares, en las que la pobreza, la injusticia, la violencia y la desigualdad entre los occidentales, indígenas y negros que conviven en Perú y en Colombia, son los resultados visibles de dinámicas sociales más profundas. Los dos artistas se enfrentan a los mismos problemas y taras sociales, y, sin embargo, las dos interpretaciones se alejan la una de la otra.

Sus respectivas obras no sólo son el resultado de esta percepción; también son un instrumento mediante el cual desean afectar al espectador para que empiece a ver la realidad según la interpretación que ellos le han dado. En sus trayectorias creativas no sólo se vislumbran los problemas que han identificado en el horizonte de la época, sino, también, sus respectivas posiciones morales ante los mismos. Implícitamente, sus obras pueden leerse como propuestas de solución a dichos problemas. Vargas Llosa defiende las instituciones modernas occidentales, en especial (desde mediados de los setenta) la democracia, y el valor de la libertad por encima de cualquier otro. Asimismo, defiende la autonomía, el criterio individual, la vocación personal y la libre competencia. Esta manera de valorar supone un alegato en favor de una imagen moral en la que prima el individuo, al igual que facultades como la voluntad, la creatividad y la fortaleza de espíritu. El modelo de sociedad que acompaña a esta imagen moral supone un conjunto de individuos regulados por un sistema jurídico, cuya búsqueda del bien es netamente personal. Cualquier noción de bien promulgada desde el Estado, bien sea en defensa de la república, en nombre de la nación o de alguna identidad colectiva, queda descartada. Tanto la instancia de responsabilidad moral como la fuente de esperanza para promover cambios sociales, se resumen en el individuo.

Sólo adoptando esta imagen moral del ser humano y de la sociedad –supone Vargas Llosa-, puede el Perú salir de atolladero económico en el que se encuentra y resistir a la tentación de depositar la responsabilidad y las esperanzas en un líder mesiánico, que, como ha ocurrido con frecuencia en el Perú y en toda Latinoamérica, bien puede transformarse en un tirano autoritario y déspota. Su horizonte histórico y su trayectoria como peruano, lo han hecho sensible al nefasto efecto que imprime el autoritarismo en el carácter de la gente. Las más de las veces, como lo ha entendido a la luz de la historia de su país, el despotismo debilita la voluntad e inculca la sensación de dependencia, nulidad y apatía. Esta predisposición espiritual abona el terreno para que nuevos sátrapas, camuflados bajo máscaras carismáticas o populistas, sigan sometiendo a la población. Por eso sus novelas revelan personalidades robustas y pasiones diamantinas, que no se dejan doblegar por las circunstancias sociales y persiguen con ahínco sus ideales o su vacación, así para ello tengan que desafiar a su familia (al padre autocrático) y a la sociedad en la que viven.

La imagen moral que resalta al individuo y su fortaleza de espíritu es netamente occidental. Vargas Llosa reconoce que la defensa de este ideal implica una colisión con los modos de vida y formas de pensar de la mayor parte de la población peruana, es decir, con los herederos de los incas que habitan en las olvidadas sierras de los Andes. La legitimación de la imagen moral que defiende, supone la integración de los indígenas a los estilos de vida occidentales, la pérdida de su identidad, de su idiosincrasia y de los nexos con el pasado incaico, en pro de la modernización del país. Esta transición resulta supremamente dolorosa, pues implica la renuncia de lo conocido, de lo familiar, de la identidad y de un modo de vida rural y colectivo, para entrar a un mercado y a modelo de sociedad cuyas reglas se desconocen. Vargas Llosa lo sabe, pero supone que las

ganancias justifican el sacrificio. Por eso su defensa del liberalismo, ya no a través de las novelas sino en los artículos de opinión que quincenalmente publica en medios de europeos y latinoamericanos, es frontal, apasionada y vehemente.

Sin embargo, al igual que en la figura de Jastrow, ver un lado de las cosas supone ponderar y resaltar ciertos elementos en detrimento de otros. De ahí los beneficios que trae para una sociedad la existencia de más de una imagen moral. En este caso, es José Alejandro Restrepo quien, con su trabajo artístico, muestra lo que se oculta bajo las nociones de progreso, integración y modernización.

Puede decirse que si Vargas Llosa ve en la figura de Jastrow un conejo, Restrepo ve un pato. El video-artista ha sido sensible a las desigualdades en que históricamente se ha dado la relación entre los occidentales y las otras culturas minoritarias, y a la manera en que las últimas han salido perjudicadas de cada encuentro. Al rastrear las relaciones de poder, los mecanismos de dominación y los sistemas de categorías con los que se clasifica el mundo, Restrepo hace que resalten los perjuicios que recaen sobre el indígena y el negro cuando el occidental trata de “civilizarlo” o “integrarlo” a Occidente. Este proceso implica la adaptación del indígena y del negro a los roles sociales que los occidentales les abren en sus sociedades, los cuales se enmarcan siempre en los estratos más bajos de la población y suponen las actividades más penosas. Desde su perspectiva, esto no es integración sino domesticación. Por eso, la imagen moral que despunta en la obra de Restrepo es diferente a la que defiende Vargas Llosa. El respeto por lo diferente, el dialogo en igualdad de condiciones y la justicia en las relaciones, son los valores que la cimientan. Esto no significa que Vargas Llosa descarte la justicia como un valor o que Restrepo desprecie la libertad. Lo que significa

es que sus respectivas imágenes morales jerarquizan los valores, de manera tal que en una determinada circunstancia cada uno emitiría juicios y tomaría decisiones privilegiando unos y sacrificando otros.

Un indicio que permite inferir la imagen moral defendida por Restrepo en su obra, es la constante fusión de horizontes que se observa en sus trabajos plásticos. Él, como occidental, posee esquemas conceptuales y categorías perceptivas forjadas a lo largo de la historia de Occidente. Esto no significa, sin embargo, que cuando entra en diálogo con las otras culturas que conviven en el territorio colombiano las imponga. Al contrario, su trabajo demuestra un interés por crear elementos nuevos a partir de la fusión de lo occidental con lo indígena y lo negro. Pareciera estar de acuerdo con la idea de Charles Taylor según la cual las “culturas que hayan proveído el horizonte de sentido para un número grande de seres humanos, de diversos temperamentos y personalidades, durante un período prolongado de tiempo [...] seguramente poseen algo que merece nuestra admiración y respeto, aun si está acompañado de elementos que debemos aborrecer y rechazar”⁴¹. La actitud ante estas culturas es por tanto de apertura, para que sirvan como referente de comparación y para que, despojados de la arrogancia occidental, pueda aprenderse de ellas. Esto explica sus video-instalaciones híbridas, en las que dialogan y se trenzan mitos griegos y judeocristianos con el folclore de las costas y de la amazonia colombianas.

En contextos inestables y enrevesados como las sociedades latinoamericanas, en las que –como en el caso de Colombia- paralelamente se han dado un proceso de

⁴¹ Taylor, Ch. *Philosophical arguments*. Harvard University Press, Cambridge, 1995. Pag. 256. (“cultures that have provided the horizon of meaning for large number of human beings, of diverse characters and temperaments, over a long period of time [...] are almost certain to have something that deserves our admiration and respect, even if it goes along with much that we have to abhor and reject.”)

modernización inacabada (hay un Estado moderno y democrático que no tiene presencia en todo el territorio nacional y cuyas instituciones carecen de legitimidad y eficacia), una revolución sin desenlace (las FARC llevan más de cuarenta años de lucha guerrillera y aun no se vislumbra una solución militar o negociada al conflicto armado) y un fascismo embrionario (representado por los grupos paramilitares de ultra derecha y los “grupos de limpieza” que asesinan prostitutas, drogadictos e indigentes en los centros urbanos del país), es conveniente que haya pluralidad de imágenes morales e ideas debatiendo entre sí para resolver los problemas de la sociedad. Afortunadamente, y esto es igualmente importante, todavía existen canales pacíficos -las artes, entre otros- a través de los cuales las diferentes ideas pueden ser expuestas y debatidas sin necesidad de apelar a la violencia.

II

¿Qué repercusiones ha supuesto para generaciones y generaciones de colombianos el haber nacido, crecido y vivido expuestas permanentemente al terror y a la violencia? ¿Cómo el miedo y la barbarie cotidiana han afectado las maneras de percibir la realidad, valorar y vivir? ¿Cómo se ha visto afectado el espíritu de hombres y mujeres sometidos a la zozobra y a la incertidumbre?

La violencia ha afectado de maneras tan disímiles a la población colombiana, que resulta difícil arriesgar respuestas a estos interrogantes. Lo que parece innegable es que todos los colombianos, quiéranlo o no, vivan dentro de las fronteras nacionales o en el exterior, han tenido que hacer frente a la huella que el temor y la violencia imprimen en el espíritu humano, lo cual, inevitablemente, ha afectado sus modos de vida, su imagen de la realidad y su manera de pensar. A unos los ha endurecido. Los susurros que

claman subrepticamente por un líder autoritario –un Pinochet- para Colombia, que restablezca el orden sin importar las consecuencias, son prueba de esto, al igual que la proliferación de grupos paramilitares que imponen la ley en los municipios del país mediante la fuerza. Las posiciones parecen ser cada vez más radicales: la razón de ser de la guerrilla es contrarrestar el paramilitarismo, y la razón de ser de los paramilitares es exterminar a las guerrillas. Y la población civil, en el medio, se ve forzada, bajo la amenaza explícita de muerte, a tomar partido por uno de los dos bandos.

La zozobra y la sensación constante de amenaza han fragmentado y polarizado a la sociedad. Cualquiera puede ser el enemigo; cualquiera despierta motivos para desconfiar de él. Esta sensación de miedo y amenaza se ha convertido en uno de los mayores obstáculos para entablar diálogo entre la población civil, especialmente cuando se trata de diálogos entre clases o estratos sociales. La desconfianza se convierte en el mecanismo de reproducción social más perverso, negando la posibilidad de movilización social y de establecer un acercamiento productivo entre las capas de la población. A mi manera de ver, los artistas con los que sostuve entrevistas y cuyo trabajo plástico analicé, han sido sensibles a esta dinámica perversa que impone el terror en una sociedad. El miedo genera desconfianza; la desconfianza, rechazo; el rechazo, resentimiento; el resentimiento, violencia; la violencia, miedo. Es un círculo vicioso en el que el miedo se convierte en una estrategia de adaptación para sobrevivir en la sociedad. Hay que tener miedo para estar alerta ante las amenazas latentes, y hay que inspirar miedo para desanimar a cualquier victimario potencial.⁴² Esta dinámica se da

⁴² El trabajo etnográfico de la antropóloga María Teresa Salcedo con ‘recicladores’ de basura en la ciudad de Bogotá, ilustra claramente esta dinámica a la que deben someterse las personas que viven en la calle. Los ‘recicladores’, que duermen en los mismos carros de balineras que utilizan para recorrer la ciudad en busca de basura, desperdigan desechos para marcar el territorio en el que acampan, con el propósito de asustar a los transeúntes y a las otras bandas de ‘recicladores’. De la misma manera, exhiben armas cortantes hechas con fragmentos de botellas de gaseosa y cerveza, al igual que las cicatrices de las heridas

tanto en las zonas rurales (en el capítulo 5, apartado VI, se mostró la tecnología del terror empleada por los paramilitares) como en las urbanas, y participan en ella desde las clases privilegiadas -que se movilizan por la ciudad con grupos armados de escoltas y encierran sus barrios tras rejas y sistemas privados de vigilancia- hasta los indigentes callejeros -que se sirven del miedo que inspira su apariencia calamitosa-. Mientras las relaciones entre las personas estén mediadas y determinadas por el miedo, la desconfianza y la lejanía, este círculo vicioso permanecerá hermético. Por eso, gran parte de los trabajos de los artistas demuestran interés por fusionar y poner en diálogo los gustos, la sensibilidad y los modos de pensar de las distintas capas de la población.

Hay un interés por parte de algunos artistas en acercarse al otro, a su sensibilidad, a sus gustos y a sus vivencias. A pesar de ser heraldos de Occidente y de sus tradiciones, han tratado de minar las murallas del etnocentrismo. Esto se observa en la forma como acercan su horizonte histórico al de personas que están relegadas a los márgenes de la sociedad, sin asumir mayor valor en el propio que en el ajeno.

De la misma manera, se observa una preocupación por reparar y sanar. En algunas ocasiones, su labor se acerca más a la acción y al *performance* que a la producción de un objeto con cualidades estéticas. Estos gestos tienen un significado que sólo puede ser interpretado a la luz del contexto social aquí esbozado. La indiferencia y lejanía que produce la fragmentación social, ha acentuado la sensación de desamparo y abandono. Nuevamente, estas sensaciones detonan actitudes agresivas. La manera en que se contrarresta la indefensión es mostrando capacidad para agredir, como en el caso de los

que han sufrido en reyertas callejeras. La amenaza pública y el miedo que las cicatrices y las armas generan, son las que les dan la sensación de seguridad mientras duermen a la intemperie, expuestos a cualquier ataque –especialmente por parte de los “grupos de limpieza social”-. Salcedo, M. T. “Escritura y territorialidad en la cultura de la calle”. En: E. Restrepo y M. V. Uribe. (Eds.) Antropologías transeúntes. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2000.

indigentes de ciudades como Bogotá. El interés de los artistas por realizar acciones que manifiestan preocupación por el otro e intención de sanar (como los artistas reseñados en el capítulo 3 que reparan los asientos de las busetas o hacen intervenciones en las que el artista, en lugar de imponer su criterio sobre el espacio, permite que sea éste el que le indique cómo realizar la instalación), se entiende a la luz de esta problemática social. Supone un intento por vencer el miedo y la desconfianza, para entablar un contacto humano no mediado por la agresión, el desprecio, el rencor, la amenaza y el terror.

Al igual que el conejo-pato de Jastrow, las obras de arte son susceptibles de varias interpretaciones. Aunque no toda interpretación es válida, tampoco cabe decir que hay sólo una que desvela la esencia de una obra. Las interpretaciones que he arriesgado en este trabajo surgen del interés por relacionar los procesos de creación con contextos sociales particulares, en este caso caracterizados por la inestabilidad política y social, y afectados por múltiples problemas, entre ellos, con mayor notoriedad, la violencia. Muchas otras interpretaciones también podrán ser válidas, especialmente si se relaciona el trabajo de estos artistas con otros referentes como el mercado del arte o la institución artística. Pero ese no ha sido mi propósito. Mi interés, aquel que ha motivado mi acercamiento a las artes, radica en la posibilidad que nos ofrece el trabajo creativo de penetrar en las preocupaciones, en los dilemas humanos y en los problemas sociales a los que se enfrenta una comunidad humana en un momento determinado de su acontecer histórico, y en las alternativas de solución que la fantasía, el ingenio y la creatividad permiten imaginar.

Bibliografía*

- Ahumada, C. (2000): “Una década en reversa”, en: C. Ahumada et. al. *¿Qué está pasando en Colombia? Anatomía de un país en crisis*. Bogotá, El Áncora Editores.
- Alighieri, D. (1999): *Divina Comedia*. Madrid, El Mundo.
- Alighieri, D. (1889): *La divina comedia*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda.
- Bateson, G. (1997): *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, (edición original 1979).
- Becker, H. (1982): *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press.
- Bergson, H. (1982): *La energía espiritual*. Madrid, Espasa-Calpe, (edición original 1919).
- Botero, J. C. (2001): “Interview with my father”, en: *Fernando Botero. Moderna Museet Stockholm*. Stockholm, Moderna Museet.
- Bourdieu, P. (1995): “Too good to be true”, en: Bourdieu, P.; Haacke, H. *Free Exchange*. Stanford, Stanford University Press, (edición original 1994).
- Bourdieu, P. (1993): *The field of cultural production*. Gran Bretaña, Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1991): *Language and symbolic power*. Cambridge, Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1985): “The genesis of the concepts of *habitus* and of *field*”, en: *Sociocriticism*, 2.2.
- Bourdieu, P. (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, (edición original 1979).
- Bourdieu, P. (1977): *Outline of a theory of practice*. Cambridge, Cambridge University Press, (edición original 1972).
- Bourdieu, P. (1973): “The Berber House”, en: M. Douglas (ed.). *Rules and Meanings*. Harmondsworth, Penguin, (edición original 1970).

* Este trabajo de grado fue redactado a lo largo de dos años en Madrid, Bogotá y Berkeley, lo cual explica por qué en ocasiones un mismo libro aparece reseñado en inglés y en español, y por qué otros títulos están citados en distintas ediciones.

- Bourdieu, P.; Wacquant, L. (1992): *An invitation to reflexive sociology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Calhoun, C. (1993): "Habitus, field, and capital: the question of historical specificity", en: C. Calhoun, E. LiPuma y M. Postone. *Bourdieu, critical perspectives*. Cambridge, Polity Press.
- Cassirer, E. (1960): *The logic of the humanities*. New Haven, Yale University Press.
- Cassirer, E. (1997): *Antropología filosófica*. México, Fondo de Cultura Económica, (edición original 1944).
- Cassirer, E. (1944): *An essay on man*. New Haven, Yale University Press.
- Cassirer, E. (1998): *Filosofía de las formas simbólicas. Vol I*. México, Fondo de Cultura Económica, (edición original 1923).
- Congreso de la República de Colombia. (2000): *Constitución Política de la República de Colombia*. Barranquilla, Editorial Mejoras.
- Crapanzo, V. (2004): *Imaginative horizons. An essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Danto, A. (1964): "The artworld", en: *Journal of Philosophy*, 61.
- Dickie, G. (1974): *Art and the aesthetic*. Ithaca, Cornell University Press.
- Eichberger, D.; Zika, C. (1998): *Dürer and his culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Evans-Pritchard, E. E. (1980): *La religión Nuer*. Madrid, Taurus, (1956).
- Evans-Pritchard, E. E. (1951): *Kinship and marriage among the Nuer*. Londres, Oxford University Press.
- Evans-Pritchard, E. E. (1977): *Los Nuer*. Barcelona, Anagrama, (edición original 1940).
- Geertz, C. (2000): *Available light*. New Jersey, Princeton University Press.
- Geertz, C. (1994): *Conocimiento local*. Barcelona, Paidós, (edición original 1983).
- Geertz, C. (1992): *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, (edición original 1973).
- Gell, A. (1998): *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press.

- Gell, A. (1997): "The technology of enchantment and the enchantment of technology", en: J. Coote; A. Shelton (eds.). *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford, Claredon Press.
- Gil Tovar, F. (1997): *Colombia en las artes*. Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República.
- Gombrich, E. H. (1990): "Idea in the theory of art: philosophy or rhetoric?", en: M. Fattori y M. L. Bianchi (eds.). *Idea, VI Colloquio Internazionale*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Gombrich, E. H. (1979): *The sense of order*. Oxford, Phaidon.
- Gombrich, E.H. (1998): *Arte e ilusión*. Madrid Editorial Debate, (edición original 1959).
- Gombrich, E. H. (1950): *The story of art*. Londres, Phaidon.
- Gombrich, E. H.; Eribon, D. (1993): *Looking for answers. Conversation on art and science*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, (edición original 1991).
- Goodman, N. (1990): Maneras de hacer mundos. Madrid, Visor, (edición original 1978).
- Goodman, N. (1976): *Languages of art*. Indianapolis, Hackett.
- Grabar, A. (1980): *Christian iconography. A study of its origins*. New Jersey, Princeton University Press.
- Graburn, N. (1976): "Eskimo art: The eastern Canadian Arctic", en: *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the fourth world*. N. Graburn (ed.). Berkeley, University of California Press.
- Gutiérrez, N. (2000): *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Huizinga, J. (1972): *Homo ludens*. Madrid, Alianza, (edición original 1938).
- Itard, J. (1982): *Memoria e informe sobre Victor de l'Aveyron*. Madrid, Alianza Editorial, (edición original 1801).
- Keller, H. (1958): *The story of my life*. Londres, Hodder and Stoughton.
- Kristal, E. (1998): *Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, Vanderbilt, University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1972): *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de cultura económica, (edición original 1962).

- Lisón Tolosana, C. (1998): “Antropología social”, en: *Antropología: Horizontes teóricos*. C. Lisón Tolosana (ed.). Granada, Editorial Comares.
- Lisón, C. (1998): *Antropología cultural de Galicia. Vol. 4. La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*. Madrid, Akal.
- MacClancy, J. (1997): “Negotiating ‘Basque Art’”, en: *Contesting Art. Arts, politics and identity in the Modern World*. J. MacClancy (ed). Oxford, Berg.
- Marina, J. A. (1994): *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona, Anagrama, (edición original 1992).
- Medina, A. (1995): *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá, Colcultura.
- Ministerio de Desarrollo Económico. (1982): *Colombia y el acuerdo general sobre aranceles aduaneros y comercio GATT*. Bogotá Incomex.
- Myers, F. R. (1995): “Representing culture: The production of discourse(s) for aboriginal acrylic painting”, en: G. E. Marcus, y F. R. Myers (eds.). *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Berkeley, University of California Press.
- Ortega y Gasset, J. (1983): “Ideas y creencias”, en: *Obras completas Vol. 4*. Madrid, Alianza Editorial.
- Oviedo, J. M. (1990): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Barral Editores.
- Panofsky, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.
- Panofsky, E. (1951): *Gothic architecture and scholasticism*. Pennsylvania, The Archebby Press.
- Paz, O. (1984): *Las peras del olmo*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra, (edición original 1957).
- Peirce, Ch. (1955): *Philosophical Writings of Peirce*. Nueva York, Dover Publications.
- Philips, R.; Steiner, C. (1999): *Unpacking culture: Art and commodity in colonial and poscolonial world*. Berkeley, University of California Press.
- Pizarro Leongómez, E. (1991): *Las FARC. De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Plattner, S. (1996): *High art down home: An economic ethnography of a local art market*. Chicago, University of Chicago Press.
- Putnam, H. (1994): *Las mil caras del realismo*. Barcelona, Paidós, (edición original 1987).

- Ramírez, Tobón, W. Urabá. (1997): *Los inciertos confines de una crisis*. Bogotá, Planeta.
- Restrepo, J. A. (2000): *Iconomía. Video-instalación*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Restrepo, J. A. (1998): *Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías)*. Bogotá, Ministerio de Cultura, folleto de la obra.
- Restrepo, J. A. (1997): *Musa Paradisiaca. Una video-instalación*. Bogotá, Beca Colcultura.
- Restrepo, L. C. (2002): *Más allá del terror. Abordaje cultural de la violencia en Colombia*. Bogotá, Aguilar.
- Rilke, R. M. (1999): *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Barcelona, Océano Grupo Editorial.
- Rilke, R. M. (1980): *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza Editorial, (edición original 1929).
- Salcedo, M. T. (2000): “Escritura y territorialidad en la cultura de la calle”, en: E. Restrepo y M. V. Uribe (eds.). *Antropologías transeúntes*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Sanmartín, R. (En prensa): *Meninas, Espejos e Hilanderas. Ensayos en antropología del arte*. Madrid, Trotta.
- Sanmartín, R. (1998): “Antropología creativa”, en: *Antropología: Horizontes teóricos*. C. Lisón Tolosana (ed.). Granada, Editorial Comares.
- Sanmartín, R. (1995): “De impura ficción”, en: *Antropología y literatura*. C. Lisón Tolosana (ed.). Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- Sanmartín, R. (1993): *Identidad y creación*. Barcelona, Editorial Humanidades.
- Steiner, G. (2002): *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, (edición original 2001),
- Sutrop, M. (2000): *Fiction and imagination. The anthropological function of literature*. Alemania, Mentis.
- Svasek, M. (1997): “Identity and style in Ghanaian artistic discourse”, en: *Contesting Art. Arts, politics and identity in the Modern World*. J. MacClancy (ed.). Oxford, Berg.
- Taussig, M. (1987): *Shamanism, colonialism, and the wild man. A study in terror and healing*. Chicago, The University of Chicago Press.

- Taylor, Ch. (1995): *Philosophical arguments*. Cambridge, Harvard University Press.
- Vega Cantor, R. (2002): *Gente muy rebelde. Vol 2. Indígenas, campesinos y protestas agrarias*. Bogotá, Ediciones Pensamiento Crítico.
- Vargas Llosa, M. (2003): *Diario de Irak*. Madrid, El País Aguilar.
- Vargas Llosa, M. (2003): *El paraíso en la otra esquina*. Barcelona, Alfagura.
- Vargas Llosa, M. (2002): *La verdad de las mentiras*. Madrid, Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2001): *La fiesta del Chivo*. Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, (edición original 2000).
- Vargas Llosa, M. (2003): *The language of passion*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, (edición original 1997).
- Vargas Llosa, M. (1997): “Prólogo”, en: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfagura.
- Vargas Llosa, M. (1997): *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Vargas Llosa, M. (1997): *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Barcelona, Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (1996): *Ojos bonitos, cuadros feos*. Lima, Peisa.
- Vargas Llosa, M. (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, M. (1996): *Making Waves*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- Vargas Llosa, M. (1994): *Desafíos a la libertad*. Madrid, El País Aguilar.
- Vargas Llosa, M. (1993): *El pez en el agua*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1993): *Lituma en los Andes*. Barcelona, Planeta.
- Vargas Llosa, M. (2001): *Lituma en los Andes*. Madrid, Bibliotex, (edición original 1993).
- Vargas Llosa, M. (1991): *Cartas de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1990): *Contra viento y marea, 3 (1964-1988)*. Lima, Peisa.
- Vargas Llosa, M. (1997): “Elogio de la Madrastra”, en: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfaguara, (edición original 1988).

- Vargas Llosa, M. (1997): “El Hablador”, en: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfagura, (edición original 1987).
- Vargas Llosa, M. (1986): *La Chunga*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1997): “¿Quién mató a Palomino Molero?”, en: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfagura, (edición original 1986).
- Vargas Llosa, M. (1983): *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2000): *La guerra del fin del mundo*. Barcelona, Alfaguara, (edición original 1981).
- Vargas Llosa, M. (1991): *La guerra del fin del mundo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, (edición original 1981).
- Vargas Llosa, M. (1981): *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral, (edición original 1977).
- Vargas Llosa, M. (1995): *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, (edición original 1975).
- Vargas Llosa, M. (1973): *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2001): *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets Editores, (edición original 1971).
- Vargas Llosa, M. (1971): *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores.
- Vargas Llosa, M. (1987): *Conversación en La Catedral*. Barcelona, Seix Barral, (edición original 1969).
- Vargas Llosa, M. (1997): “Los cachorros”, en: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfagura, (edición original 1967).
- Vargas Llosa, M. (1966): *La Casa Verde*. Barcelona, Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1983): *La ciudad y los perros*. Barcelona, Seix Barral, (edición original 1963).
- Vargas Llosa, M. (1973): “La ciudad y los perros”, en: *Obras escogidas. Vol. I*. Madrid, Aguilar, (edición original 1963).
- Vargas Llosa, M. (1997): “Los jefes”, en: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfagura, (edición original 1959).

- Villaveces-Izquierdo, S. (1997): "Art and Media-Tion: Reflections on violence and representation", en: *Cultural producers in perilous states*. Marcus, E. (ed.). Chicago, The University of Chicago Press.
- Wagner, R. (1975): *The invention of culture*. New Jersey, Prentice-Hall.
- Wittgenstein, L. (1992): *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona, Paidós, (edición original 1966).
- Wittgenstein, L. (1988): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Crítica, (edición original 1953).

Índice de Ilustraciones

Figura 1. *El Jardín de las Delicias (El Infierno)* (1510). El Bosco. Tomada de: Belting, H. *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*. Prestel Verlag, Munich, 2002.

Figura 2. *Masacre 10 de Abril* (1948). Alejandro Obregón. Tomada de: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Norma, Bogotá, 1999.

Figura 3. Billete Divino Niño. Objeto recolectado durante el trabajo de campo, adquirido en el barrio Veinte de Julio.

Figura 4. Imágenes recolectadas para el proyecto *Todopipas* (2001). Ceditas por los artistas.

Figura 5. Imágenes recolectadas para el proyecto *Todopipas* (2001). Ceditas por los artistas.

Figura 6. Producto *Todopipas*. Objeto adquirido durante el trabajo de campo.

Figura 7. Vista a la instalación *Elegance de Paris* (2001). Tomada del catalogo de la exposición, Alliance Francaise, Bogotá, 2001.

Figura 8. Imágenes del proyecto *Marcas registradas: Torpe, Muerda, Abrase* (2000). Cedita por la artista.

Figura 9. Imagen del proyecto *Plano Transitorio* (2002). Cedida por la artista.

Figura 10. Vista de la instalación de *Espacio preservado II* (1999). Tomada del catálogo de la exposición Sin las Palabras Circundantes, Museo de la Universidad Nacional Bogotá, mayo 16 a julio 14, 2001.

Figura 11. Vista de la instalación de *Trailer exhibition* (1996). Tomada del catálogo de la exposición Sin las Palabras Circundantes, Museo de la Universidad Nacional Bogotá, mayo 16 a julio 14, 2001.

Figura 12. *Camino por Novitá en la montaña de Tamaná*. Manuel María Paz. Tomada de: *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República, 2001.

Figura 13. *El paso del Quindío* (1820). P. Fumagalli. Tomada de: *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República, 2001.

Figura 14. Detalle de la video-instalación *Ojo por diente*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 15. Detalle de la video-instalación *Ojo por diente*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 16. Detalle de la video-instalación *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 17. Detalle de la video-instalación *Serie de tres*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 18. Detalle de la video-instalación *El paso del Quindío II*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 19. Detalle de la video-instalación *Orestiada*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 20. Detalle de la video-instalación *Orestiada*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 21. Detalle de la video-instalación *Canto de Muerte*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 22. Detalle de la video-instalación *Canto de Muerte*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 23. Detalle de la video-instalación *Atrio y Nave Central*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 24. Detalle de la video-instalación *Atrio y Nave Central*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 25. Detalle de la video-instalación *Atrio y Nave Central*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 26. *Estudio de plátano*. A. De Neuville. Tomada de: *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República, 2001.

Figura 27. Detalle de la video-instalación *Musa Paradisiaca*. Tomada de: J. A. *Musa Paradisiaca. Video-instalación*. Beca Colcultura, Bogotá, 1997.

Figura 28. Detalle de la video-instalación *Musa Paradisiaca*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Figura 29. Detalle de la video-instalación *Musa Paradisiaca*. Tomada de: Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.