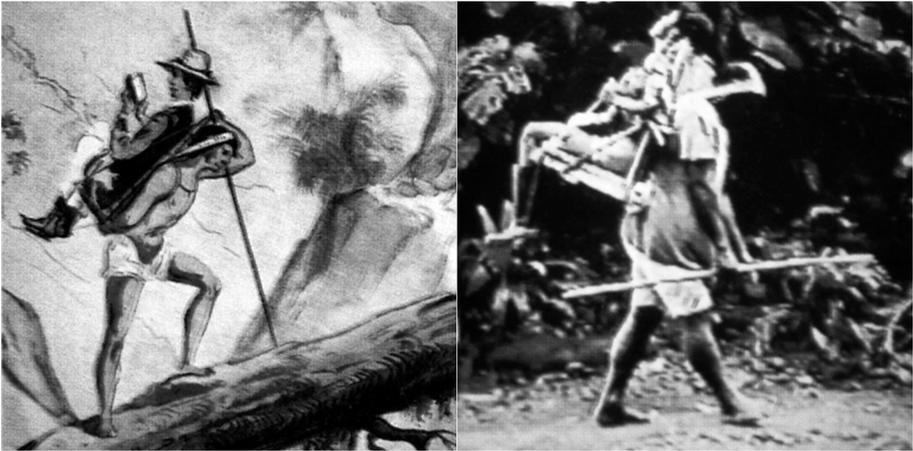


CARLOS GRANÉS

LA REVANCHA DE LA IMAGINACIÓN

ANTROPOLOGÍA DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN:
MARIO VARGAS LLOSA Y JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

LA REVANCHA
DE LA IMAGINACIÓN

BIBLIOTECA DE DIALECTOLOGÍA
Y TRADICIONES POPULARES
XLV

Directora

Carmen Ortiz García (CSIC)

Secretario

Luis Calvo Calvo (CSIC)

Comité Editorial

Antonio Cea Gutiérrez (CSIC)

Matilde Fernández Montes (CSIC)

Margarita del Olmo Pintado (CSIC)

Llorenç Prat i Canals (Universitat de Barcelona)

Luis Ángel Sánchez Gómez (UCM)

Cristina Sánchez-Carretero (CSIC)

Consejo Asesor

William Christian (Independent Scholar)

Davydd Greenwood (Cornell University)

Victoria Novelo Oppenheim (CIESAS)

Dorothy Noyes (Ohio State University)

Manuel João Ramos (Universidade de Lisboa)

Ricardo Sanmartín Arce (UCM)

CARLOS GRANÉS

LA REVANCHA
DE LA IMAGINACIÓN

ANTROPOLOGÍA DE LOS PROCESOS
DE CREACIÓN: MARIO VARGAS LLOSA
Y JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2008

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por ningún medio ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, asertos y opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://www.060.es>



© CSIC
© Carlos Granés

NIPO: 653-08-106-8
ISBN: 978-84-00-08687-9
Depósito Legal: M. 37.979-2008

Impreso en España. *Printed in Spain*
R.B. Servicios Editoriales, S.A.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE Y LA IMAGINACIÓN	11
2. EL PODER DE LA FICCIÓN Y LA OBRA NARRATIVA DE MARIO VARGAS LLOSA	25
I. La literatura y la realidad	25
II. Desacomodo con el mundo: experiencias que avivan la imaginación literaria	31
III. El dilema entre la realidad y el arte	36
IV. Los sesenta: la trampa social	39
a) La ciudad y los perros	40
b) La Casa Verde	43
c) Los cachorros	47
d) Conversación en La Catedral	50
V. El escepticismo y la tragedia humana	53
VI. Quiebre histórico	55
VII. Pérdida de la inocencia: Pantaleón Pantoja	57
VIII. La literatura y la realidad, nuevamente	61
IX. Vocación y arrojo	65
X. Paradojas de la imaginación: fanatismo y heroísmo	67
a) La guerra del fin del mundo	70
b) Historia de Mayta	75
c) El Hablador	78
d) La fiesta del Chivo	81
e) El paraíso en la otra esquina	83
XI. Irracionalidad y predestinación	85
XII. Arcaísmo o modernización	90
XIII. Liberalismo latinoamericano y nostalgia imperialista	94
XIV. La imaginación y la utopía	98

XV. Fantasía, libertad y embelesamiento de la existencia: la utopía privada	102
XVI. La ficción y la vida	106
XVII. Síntesis de una trayectoria: <i>Travesuras de la niña mala</i> o la pasión por la vida	112
XVIII. Colofón: Vargas Llosa y la condición humana	116
3. EL PODER DE LA IMAGEN Y LA OBRA ARTÍSTICA DE JOSÉ ALEJANDRO RES- TREPO	119
I. La imagen y la realidad	119
II. Los <i>pensaos</i>	122
III. El carguero	125
IV. Desorden taxonómico	128
a) Ojo por diente (1994)	130
b) El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel (1994)	132
c) Teoría del color (una contribución al desorden de las taxo- nomías) (1998)	134
V. Al encuentro con el siglo XIX	136
a) El paso del Quindío I y II (1992 y 1998)	139
b) Orestíada (1989)	142
VI. Occidente y tradiciones locales	144
a) Canto de muerte (1999)	146
b) Atrio y nave central (1996)	148
VII. Musa Paradisiaca	151
a) Iconografía del siglo XIX	151
b) Urabá: ¿paraíso o infierno?	153
c) La videoinstalación	155
d) El mito y la realidad	158
VIII. La ficción de Restrepo y la realidad latinoamericana	158
4. LATINOAMÉRICA IMAGINADA	161
I. Futuro o pasado	162
II. Apertura o cierre	165
III. Individuo o culturas	167
IV. Liberalismo o multiculturalismo	169
V. Creación o deconstrucción	172
BIBLIOGRAFÍA	177
ÍNDICE ANALÍTICO	181
ÍNDICE ONOMÁSTICO	185

AGRADECIMIENTOS

El autor quiere dejar constancia de su agradecimiento a Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo por la amabilidad y disposición con que respondieron a sus preguntas. También a los profesores Petra Alonso-Geta, Carmelo Lisón Tolosana, Carlos Martínez Gorriarán, Beatriz Moncó y Honorio Velasco, cuyos comentarios le fueron de mucha ayuda, y en especial a Ricardo Sanmartín Arce, que gentilmente escoltó el proceso de investigación y redacción de este trabajo.

1. INTRODUCCIÓN: LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE Y LA IMAGINACIÓN

I

Doña Margot Laborde Gnecco, oriunda de Aracataca y secular matrona caribeña, harta ya de oír hablar de García Márquez solía estallar en improperios y regaños cada vez que le preguntaban si lo había conocido. Por supuesto que lo había conocido, como solía ocurrir en 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 dichas 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! Está haciendo quedar muy mal a la región... y toda esa vulgaridad.... ¡no!... eso no es así. Yo no entiendo cómo le pueden dar un premio. Ellos eran un poco de pelados que no sabían ni escribir».

Desde que escuché la anécdota de Doña Margot, me asaltó la idea de 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 procaacidad a la verdad. Para un habitante de la ciudad, 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, impercepti-

ble 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 propias imágenes e inclinaciones. Doña Margot sabe que las cosas en Aracataca no son 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. En medio de su furia y desconcierto Doña Margot 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, si nos pusiéramos en la labor de establecer la veracidad o falsedad de sus contenidos, estarían más próximas a la verdad que a la mentira. Pero 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, su mira apunta en otra dirección: hacia lo imaginable, lo posible y lo que dictan la curiosidad y el deseo. Habla menos de lo que son la vida, la realidad, los sentimientos, las pasiones y demás aspectos de la condición humana, que de lo que podrían ser. Es una verdad mentirosa, capaz de establecer arquetipos humanos, metáforas iluminadoras, modelos para los sentimientos, y que pone de manifiesto las fantasías, las pasiones, las obsesiones y los conflictos que alimentan la imaginación de un individuo y de una época.

Para entender cómo, en un momento determinado y en un lugar específico, surgen estos modelos, símbolos, ejemplos y metáforas, es necesario aproximarse a los conflictos históricos y sociales que, de manera directa o indirecta, afectan, preocupan o irritan al creador. Esto supone ir en dirección opuesta a los estudiosos del arte que, desde la filosofía, la antropología y la sociología, han encerrado las creaciones dentro de entidades herméticas, alejadas de la cultura y de la historia.

Confinando el fenómeno artístico en el «mundo del arte», como hacen el sociólogo Howard Becker¹ y el filósofo Arthur Danto;² en los «campos de

¹ A través del análisis del «mundo del arte» (*art world*), este sociólogo pretende demostrar que el arte es un proceso colectivo que se da en el interior de una institución. «Las obras de arte [...] 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.» H. Becker, *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982, p. 35.

² A. Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61, 1964, pp. 571-584. Sus ideas han influido en la concepción de que el arte es aquello que se produce dentro del mundo del arte.

producción cultural», como hace Pierre Bourdieu³; o en la «institución de las artes», como hace el también filósofo George Dickie⁴, estas investigaciones convierten la gestación de obras en un acontecimiento al margen de lo que ocurre en la vida de las personas, afectado sólo por los juegos de poder y las recompensas que regulan la relación entre artistas y demás actores involucrados en la producción de obras de arte. En estos acercamientos, el creador se diluye en una red de relaciones hasta desaparecer. Se le arrebatan las cualidades que suelen asociarse a la actividad artística, como la creatividad, la originalidad, la curiosidad, el apasionamiento, la voluntad o el interés, transformando al individuo autónomo, capaz de enfrentarse a la actividad artística con su talento y empeño, en un agente sometido a los vaivenes de la moda y al veredicto omnipotente de las instituciones artísticas.

Desde este enfoque institucional, las novelas y las obras de arte dejan de ser testimonios históricos, expresiones del ingenio humano o muestras de poder creativo, y se convierten en mercancías (*commodities*) fabricadas de espaldas a todo lo que resulta relevante o perturbador para el ser humano. Sin embargo, el sentimiento de indignación de doña Margot ante los embustes de García Márquez demuestra que las obras de arte no son meros artículos de consumo, sino una visión de la realidad trastocada por los valores, los deseos y la fantasía de un individuo que se ha empeñado en imaginar un mundo en el que las cosas son y se comportan de acuerdo a su capricho, y no según los dictados de la lógica, del sentido común ni de la naturaleza.

Para comprender la manera en que las obras de arte afectan la vida humana, promoviendo pasiones, haciendo que vibre el espíritu, entusiasmando con ideas y anécdotas o, también, ofendiendo, enervando y desatando iras inquisitoriales, el fenómeno de la creación debe ser sacado de esas celdas incomunicadas y abordarse desde la relación que establece un artista o un escritor con el entorno social que lo rodea. Así debe hacerse debido a que un creador digno del nombre no es quien se limita a jugar las reglas de la institución o del mercado, sino quien, bebiendo de las fuentes de la tradición y motivado por sus propias preocupaciones e intereses, seduce al mundo del arte y al público con su criterio estético. El reto de quien desea comprender cómo surge una obra de arte no se limita entonces a rastrear las luchas, pug-

³ P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Gran Bretaña, Columbia University Press, 1995. El sociólogo francés es quien más ha estudiado el fenómeno de la producción cultural como el resultado de las leyes de campos. En estos campos hay posiciones y leyes, que determinan el tipo de literatura o arte que se produce.

⁴ G. Dickie, *Art and the Aesthetic*. Ithaca, Cornell University Press, 1974. Este filósofo comparte la idea de Danto: para él, el arte es aquello que entra en la institución del arte.

nas o alianzas entre curadores, galeristas, críticos y pintores —aunque las hay, desde luego—, ni entre casas editoriales, revistas especializadas, librerías, grupos empresariales y escritores —que también se dan, sin duda—, sino que supone entender por qué ciertos problemas afectan en un momento determinado a una persona para que se entregue con pasión a la indagación artística.

Aunque el dominio de la técnica, la disciplina y la perseverancia pueden ser suficientes para crear grandes obras de arte, aquellas que más nos conmueven, que más nos persuaden, que más influyen en nuestra vida y que más necesarias nos parecen, son las que surgen de profundas motivaciones humanas. La industria literaria o artística puede crear grandes *vedettes*, fenómenos comerciales que llenan las arcas de unos cuantos y que entretienen momentáneamente la atención del público. Pero lo que no puede fabricar es un creador con inquietudes robustas, pues la raíz de las preocupaciones humanas no se encuentra en los campos de producción cultural ni en la industria artística o literaria sino en la vida, en la realidad, en ese azaroso encuentro de un individuo con un contexto cultural y con determinadas contingencias históricas, familiares y personales. La investigación etnográfica que precedió a este trabajo buscó, justamente, poner de manifiesto estos elementos que los autores antes mencionados no sólo olvidan sino que parecen negar. Mediante entrevistas personales (cuyas citas textuales aparecerán en cursivas), diarios de campo y el análisis antropológico de escritos, discursos, obras de arte y novelas, he intentado descifrar las categorías mentales con las que dos artistas observan la realidad, y cómo luego, a través de su imaginación, intereses, preocupaciones y valores, transforman estas vivencias en ficciones plásticas y literarias. Las experiencias de los artistas se han puesto en relación con el medio social y cultural (no con el institucional), para observar cómo la imaginación (no las relaciones de poder o las leyes impersonales de los *campos* artísticos) opera para transformar la vivencia en fantasía.

Este tipo de indagaciones eran las que interesaba a pensadores como Rilke, Peirce y Ortega y Gasset, cuyas ideas han sido empujados por el vendaval de corrientes intelectuales ahora en auge. Lo que nos motiva a indagar es la necesidad y la duda: esa es la tesis que se lee en las páginas de sus escritos. «Una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad. En esa índole de su origen está su juicio: no hay otro»,⁵ afirmaba el primero; y Ortega sabía que sólo cuando ese estado de aquiescencia con el mundo, que el filósofo denominaba «creencia», tambalea ante la duda, el ser humano siente la imperiosa necesidad de indagar, de buscar respuestas y de conjurar la ambi-

⁵ R. M. Rilke, *Cartas a un joven poeta* (1929). Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 26.

güedad e incertidumbre con nuevas ideas.⁶ Charles Peirce se hizo las mismas preguntas: ¿por qué investigamos?, ¿por qué indagamos?, y la respuesta que obtuvo fue muy similar.⁷ Según el filósofo norteamericano, nuestras vidas discurren en un estado de conformidad y fluidez con la realidad que nos permite amoldarnos a las demandas diarias y a los estímulos del ambiente. Al igual que Ortega, a este estado lo denominó «creencia». Las creencias son 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 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 sus objetivos, surge una particular irritación que Peirce llama «duda». La duda 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 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; en una palabra, indaga.

Tenía razón Peirce cuando decía que «la mera formulación de un enunciado 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».⁸ La duda que se cuele en las entretelas del corazón es la que da el vigor para indagar.⁹ Sin ella no hay necesidad ni motivo alguno para volcar las intuiciones, las ideas y los impulsos sobre un lienzo o una hoja de papel, ni suficiente curiosidad para husmear entre libros, conversar con gente diversa o experimentar con la naturaleza. Ahora bien, si la duda es el motor de la indagación, cabe preguntarse entonces qué es lo que la detona. Y para encontrar la respuesta de poco sirve enclaustrarse en las instituciones artísticas. Hay que salir del entramado de relaciones institucionales, olvidarse de nociones abstractas y difusas como inspiración o genio, y fijar la atención en el vínculo

⁶ J. Ortega y Gasset, «Ideas y creencias». En: *Obras completas Vol. 4*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

⁷ Ch. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*. Nueva York, Dover Publications, 1955. Véase el artículo: «The Fixation of Belief».

⁸ *Ibíd.*, p. 11.

⁹ Puede haber otras motivaciones, desde luego: dinero, prestigio, escalar en una carrera académica, etc. A lo que me refiero es que las grandes ideas, los grandes sistemas filosóficos y las grandes obras literarias surgen de preocupaciones vitales, de vivencias en las que afloran conflictos que, en un momento y en un lugar determinado, afectan al ser humano.

que se da entre un individuo y sus circunstancias sociales, históricas y culturales. ¿Qué supone esto?

Entre las muchas contingencias y sucesos que nutren una historia individual, puede que ciertas experiencias contradigan las nociones, expectativas o conjeturas que se guardaban con relación a la vida; una vivencia puede poner en jaque, cuestionar, desafiar e incluso negar el armazón de creencias con el que se le daba coherencia, orden y sentido al mundo exterior. Ante la irrupción de la duda, que transforma lo conocido en extraño y difumina las certezas, se busca la manera de volver a dar significado a lo que ha perdido claridad. Entonces, como indicó Giambattista Vico hace tres siglos, se busca la coherencia mediante la indagación; se imagina, se enmarca la experiencia dentro de una nueva trama que le vuelva a dar sentido.

Desde la antropología y las ciencias cognitivas este proceso encuentra una explicación convincente. La duda genera angustia y zozobra porque con ella viene la amenaza del caos, y quizás no haya temor humano más grande que el de ver que las ideas y significados con los que explicamos cuanto ocurre a nuestro alrededor se vuelven obsoletos. Hay una razón primordial por la cual experimentamos este temor visceral, y es que nos hacemos humanos a medida que simbolizamos la realidad y ganamos control sobre ella. Los casos de niños lobo, como el de Victor de Aveyron, demuestran que un *homo sapiens*, así tenga la estructura cerebral y genética de un ser humano, si no es estimulado desde edad temprana en el uso del lenguaje no se diferenciará en términos cognitivos de los primates superiores.¹⁰ El ser humano da un salto cualitativo en el momento en que nombra la realidad para convertirla en símbolo. La asombrosa labor del símbolo radica en que neutraliza la ambigüedad de los estímulos sensoriales.

A diferencia de Funes el Memorioso¹¹, cuya prodigiosa memoria le permitiría recodar cada una de las hojas de un árbol, nuestra capacidad de simbolización nos permite «olvidar» los rasgos secundarios y variables de los objetos para centrarnos en sus características más salientes. El mundo de este personaje borgiano siempre varía debido a que la retina nunca capta dos veces el mismo estímulo, y él, con su habilidad infinita para almacenar datos, es capaz de recordar cada una de las variaciones que producen la luz y el movimiento sobre las cosas. Qué absurdo le parece que un solo nombre designe objetos sensorialmente distintos, como un mismo rostro durante el día y durante la

¹⁰ J. Itard, *Memoria e informe sobre Victor de l'Aveyron* (1801). Madrid, Alianza Editorial, 1982.

¹¹ Personaje inventado por Jorge Luis Borges, protagonista de un cuento que lleva por título su nombre, al cual se refirió como «una larga metáfora sobre el insomnio». J. L. Borges, «Funes el memorioso» (1942). *Obras Completas, Volumen I*, Barcelona, RBA, 2005.

noche. Nosotros, en cambio, gracias a la capacidad de simbolización —y de olvido— que nos proporciona el lenguaje, nos ahorramos el gran esfuerzo cognitivo que supondría reconocer cada día nuestro entorno. Esto indica que el lenguaje, más que una herramienta para la comunicación, es un instrumento mediante el cual nos apropiamos de la realidad.

Todos los lenguajes inventados por las comunidades humanas —al menos todos los que han sido estudiados por lingüistas y antropólogos— tienen elementos deícticos. Esto significa que todo usuario de un lenguaje, sin importar cuál, es capaz de hacer señalamientos sobre la realidad para diferenciar objetos (esa, este), personas (nosotros, ustedes), lugares (aquí, allá) y secuencias temporales (ayer, hoy). El lenguaje no describe la realidad, la analiza y la ordena; establece divisiones mediante las cuales se le otorga un lugar físico, temporal y moral a las cosas. Es así como todos los seres humanos, sin importar su cultura, transforman esa entidad voluble, amorfa y ambigua que es la realidad, en un mundo coherente y ordenado. Resulta entonces comprensible que uno de los mayores temores del ser humano —si no el principal— radique en la pérdida de esta capacidad para ganar control sobre el exterior.

En las representaciones pictóricas del infierno, ese lugar aborrecido que ha rondado las peores fantasías y temores de la cultura judeocristiana, se aprecia con claridad cómo el miedo a la deshumanización se concibe como una inversión del orden, de las jerarquías y de los valores que gobiernan en la superficie. En el infierno de *El Bosco*, por ejemplo, el ser humano pierde el poder para controlar los acontecimientos y queda sometido a las fuerzas del ambiente que lo dominan y torturan. Es ahora la liebre quien caza al cazador y los instrumentos, convertidos en máquinas de tortura, los que tocan a los músicos. Lo que en la superficie procura placer, como la comida y la música, en las profundidades se convierte en fuente de intoxicación y suplicio. Y los pecados capitales se reeditan para castigar al trasgresor de manera inversa: al iracundo lo devoran bestias rabiosas, a la vanidosa se le obliga a ver su reflejo en el trasero de un demonio, al perezoso se le condena a oír la lectura de las escrituras y al glotón se le sienta alrededor de una mesa en la que no se sirve ningún plato.

Algo similar ocurre en muchas novelas modernas que narran las peripecias de un viajero aventurándose por lugares lejanos. Bien sea en la selva (*El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad o *La vorágine* de José Eustacio Rivera), en la montaña (*Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa o *La montaña mágica* de Thomas Mann), en una isla despoblada (*Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Viernes o los limbos del Pacífico* de Michel Tournier o *El señor de las moscas* de William Golding), o en el desierto (*Esperando a los bárbaros* de J. M. Coetzee), los protagonistas se enfrentan a ese otro lugar y a esa otra gente

que se rige por lógicas diferentes e incomprensibles. Al igual que en el cuadro de El Bosco, en estas novelas se aborda el miedo (y también la fascinación) a sucumbir al caos, al salvajismo y a la muerte. Con Kafka ocurre lo contrario: es el mundo que aguarda tras la puerta de la habitación de Joseph K. —y no un paisaje remoto, ajeno y extraño a Occidente— el que se ha transformado en una selva burocrática, indescifrable, caótica y omnipotente que someterán al protagonista de *El proceso* hasta despojarlo de su condición humana. «¡Como un perro!», son las últimas palabras que Joseph K. alcanza a proferir mientras lo apuñalan dos emisarios de la trama administrativa en la que, sin motivo alguno, se vio de un momento a otro atrapado.

El terror a la entropía, al caos y a la deshumanización, además de ser el tema profundo de estas novelas, es el principal motor de la actividad simbólica, es decir, de la creación. Si las ficciones mencionadas abordan estos temas, se debe a que, de una u otra manera, el arte, al igual que el mito, la religión, la ciencia y la ideología, es la respuesta humana a la amenaza del desorden. Por eso resulta interesante saber qué tipo de experiencias puede vivir un individuo hoy en día, en Latinoamérica, para que sienta que el mundo que conocía ha dejado de ser su morada y se vea incitado a restablecer el orden mediante la creación de obras de arte.

La manera en que los artistas —al menos los dos cuyas obras se analizarán en los siguientes capítulos— hacen frente a estas experiencias que inducen la amenaza del caos es creando mundos artísticos en los que se vuelve a ordenar, de manera diferente y según sus deseos y valores, la realidad. Ese nuevo orden, en el que las cosas son y se comportan de forma distinta o, como diría doña Margot, de manera embustera, es ficticio, fantasioso, imaginado. Las personas no actúan en la realidad real como lo hacen en los mundos de ficción, todo sufre un giro, en todos hay mutaciones, perversiones, exageraciones, omisiones, selecciones, ejemplificaciones y jerarquizaciones que traicionan la realidad en la que se inspiran. La realidad, como decía Octavio Paz, no es para el creador «un muro que hay que saltar sino un punto de apoyo para el vuelo».¹² Las experiencias vividas son un trampolín en el que la imaginación toma impulso para saltar hacia ese espacio inexplorado de lo posible. Y ese salto es el que permite erigir mundos autónomos, en los que aparecen matizados, resueltos o exacerbados los vicios y malestares que el artista vivió, presenció o padeció en carne propia.

La imaginación es un don con el que el ser humano se desquita de la realidad real. Esta cualidad nos permite escapar del aquí y del ahora para proyectarnos hacia el futuro. Nos libera de los tentáculos de lo palpable y lo concreto para entrar en el campo de lo concebible. $1+1=2$, en apariencia la

¹² O. Paz, *Las peras del olmo* (1957). Bogotá, La Oveja Negra, 1984, p. 195.

ecuación más sencilla, es un gran paso imaginativo mediante el cual el ser humano une cosas en su mente que en la realidad están separadas. No importa que en mis manos no haya dos manzanas, con todos sus átomos y sus moléculas de pomácea fragancia, pues apelando a la imaginación puedo desprenderme de las limitaciones físicas para sumar dos, tres, cuatro o mil en mi mente. Cuánta razón tenían Ortega y Dewey cuando decían que los vuelos de matemáticos, físicos y astrónomos «brotan de la misma raíz que la poesía»,¹³ y que en lugar de ir tras simples evidencias racionales, estas acrobacias eran la respuesta a una «necesidad estética para satisfacer a la imaginación».¹⁴ La imaginación reclama ser atendida porque en los mundos que fabrica, a diferencia de la vida cotidiana, plagada de ambigüedades, obstáculos, confusiones y padecimientos, las cosas, además de adquirir orden y claridad, se ajustan mucho más a como hubiéramos querido que fueran.

II

Aunque la capacidad imaginativa es fundamental en cualquier ámbito de la vida humana, resulta curioso que motive con tan poca frecuencia el interés de los científicos sociales. Además del enfoque institucional, los estudios antropológicos y sociológicos recientes sobre el arte se han preocupado por otro tipo de cuestiones, relevantes sin duda, pero que no tienen relación con la manera en que se transforma la realidad en ficción. Por lo general, lo que nos encontramos son investigaciones que muestran el proceso en que se negocian las identidades a partir del consumo o producción de objetos artísticos. En una de las obras clásicas sobre el tema, *La distinción*¹⁵, Bourdieu intenta demostrar que los gustos estéticos y el consumo cultural sirven para establecer diferencias entre clases sociales y segmentos de la población. El gusto, afirma, es una disposición adquirida para diferenciar, marcar o establecer diferencias. Funciona como un sexto sentido con el cual orientarse en la sociedad, que conduce a los ocupantes de una determinada clase a los lugares, ámbitos y plazas laborales ajustadas a sus disposiciones y expectativas sociales.

Las artes, desde esta perspectiva, son sólo una mercancía cuya función social es establecer fronteras, dotando de capital simbólico a quien las consume. Este enfoque ha tenido gran impacto en el campo de la antropología del arte.

¹³ J. Ortega y Gasset (1983). «Ideas y creencias». En: *Obras completas Vol. 4*. Madrid, Alianza Editorial, p. 394.

¹⁴ J. Dewey, *Art as Experience* (1934). Nueva York, Capricorn Books, 1959.

¹⁵ P. Bourdieu, *La distinción* (1979). Madrid, Taurus, 1998.

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 de los demás; por ejemplo la élite, que se rodea de obras de arte para establecer una división marcada por el gusto; o las provincias nacionalistas, que buscan diferenciarse de sus vecinos produciendo «auténtico», no contaminado por influencias externas.

El hecho de que el arte pueda ser usado como herramienta política en luchas identitarias también ha llamado la atención de los antropólogos. Jeremy MacClancy, por ejemplo, en sus estudios sobre Euskadi ha mostrado cómo las definiciones de lo que es o no es el *arte vasco* se han dirimido a partir de luchas ideológicas y nacionalistas. El arte ha sido un medio por el que se ensalza el sentimiento patriótico, rechazando influencias externas y convirtiéndolo en una «categoría política explotada por los mismos artistas con fines explícitamente políticos».¹⁶

Una tensión similar se vive intensamente en el Perú, donde algunos escritores defienden la literatura indigenista y otros abogan por las corrientes modernas y occidentales. En mayo de 2005 se celebró en Madrid el Primer Congreso Internacional de Narrativa Peruana, que dejó en evidencia el tipo de luchas que se viven al interior del panorama cultural peruano. A continuación, transcribo las notas de mi diario de campo:

La conferencia inaugural estuvo a cargo de Mario Vargas Llosa. En ella, de forma anecdótica, habló de los dilemas a los que se enfrentaba un joven escritor que empezaba a dar los primeros pasos literarios en el Perú de los años cincuenta, a saber, la disputa entre la literatura telúrica (comprometida con la tierra y sus dilemas) y la evadida; la tensión entre los escritores puros (que no perseguían ningún interés económico con su vocación) y los impuros; y el sacrificio de la forma en favor del tema (llegando incluso a desdeñar el uso correcto del lenguaje, alegando que ese hecho ya ubica a un escritor del lado formalista, no comprometido, occidental). Luego asistí a una mesa redonda que trataba sobre las novelas recientes de autores que empezaron a publicar antes de los años ochenta. Los panelistas eran Eugenio Chang-Rodríguez, Concepción Reverte Bernal, Carlos Meneses, Luis Esteban González y, como moderador, José Antonio Bravo. Dos conferencias abordaron la obra de Vargas Llosa: la de Concepción Reverte («Tensiones entre civilización y barbarie en *El paraíso en la otra esquina*») y la de Luis Esteban González («La política en la obra de Vargas Llosa»). La primera ponencia no reveló nada nuevo. Lo

¹⁶ J. MacClancy, «Negotiating 'Basque Art'». En: *Contesting Art, Arts, Politics and Identity in the Modern World*. Editado por J. MacClancy. Oxford, Berg, 1997, p. 201.

interesante fue que la discusión que desató entre la audiencia (en su mayoría anti vargasllosiana). Un comentario fue: «Para Vargas Llosa todo lo que no sea occidental es barbarie».

La segunda conferencia generó aún mayores polémicas. El panelista iniciaba con una pregunta sugerente: «¿Por qué Vargas Llosa, conociendo tan bien la sociedad peruana, habiendo palpado tan de cerca la mentalidad de todos los estratos de la población, salió a la escena política con un discurso tan de derechas y tan polarizado, que, debió intuir, generaría cierto rechazo?». El conferencista afirmó que en una conferencia le preguntó a Vargas Llosa por qué creía haber perdido las elecciones, y que la respuesta del escritor había sido que no lo sabía. Al conferencista esta respuesta le sorprendió, pues considera que Vargas Llosa debió prever lo que pasaría con sus tácticas electorales. A pesar de lamentar que Vargas Llosa no hubiera ganado las elecciones, trató de demostrar, mediante citas (descontextualizadas) el carácter autoritario de su discurso político.

Esta ponencia estimuló la discusión y, sobre todo, los dardos en contra de Vargas Llosa. Dante Castro, otro escritor (telúrico, comprometido y que privilegia el tema sobre la forma), afirmó lo siguiente: «Si Vargas Llosa hubiera ganado las elecciones, hubiera cambiado el escudo nacional por la esvástica» y «¿Qué se puede esperar de alguien que exculpó a los militares por la matanza de Uchuraccay?¹⁷ Vargas Llosa no tiene ningún conocimiento del mundo andino».

Además de Castro, otros asistentes se unieron a las críticas, sobre todo en lo referido al problema andino. *Lituma en los Andes* es, al parecer, la novela más odiada entre los «telúricos». La calificaron de aberrante: «La gente de los andes no habla ni piensa así», dijo alguien más.

Hubo otro panel, esta vez sobre «Narrativa política y narrativa de la violencia», en la que participaron Alonso Cueto, Dante Castro, Mario Wong y Jorge E. Benavides. El moderador fue Joaquín Leguina.

¹⁷ El escritor se refiere a la matanza de ocho periodistas en Uchuraccay (1983), departamento de Ayacucho, provincia de Huanta, que investigaban episodios relacionados con la violencia guerrillera de Sendero Luminoso. Los indígenas de la sierra, confundidos con senderistas, los mataron. El presidente Fernando Belaunde Terry nombró una comisión conformada por antropólogos, psicoanalistas, lingüistas y presidida por Mario Vargas Llosa, para que investigara el caso. El informe final, que redactó el escritor, explicaba que los indígenas, envueltos en un clima de supersticiones y de violencia sanguinaria, confundieron a los periodistas con terroristas y reaccionaron con violencia. Esta experiencia sería uno de los fermentos de su novela *Lituma en los Andes*.

Dante Castro, con actitud vehemente, dejó muy claro su desagrado por los escritores que se preocupaban por la forma, olvidando una realidad social y unos problemas terribles que aquejan al Perú, especialmente a los indígenas. Se declaró defensor de la literatura andinista e hizo desplantes hacia aquellos que quieren acabar con este género literario o que creen que ya está liquidado. Es un defensor declarado de la causa indigenista, y su noción de literatura supone el compromiso, la denuncia y el dar cuenta de una realidad injusta; no la fantasía ni el placer de la ficción.

Benavides fue mucho menos radical en su discurso. Habló de la situación del Perú durante los años ochenta, con Sendero Luminoso bombardeando y atacando la infraestructura energética de Lima, y de la manera en que esa situación lo afectó. Todo eso está reflejado en sus novelas, aun cuando su propósito no sea escribir literatura política. Dijo que cada escritor tiene derecho a escribir lo que puede (lo que ha vivido), y que no se debe olvidar que la novela guarda una pretensión estética.

Este episodio retrata con claridad las luchas viscerales en las que participan el arte y la literatura cuando son usadas como armas en la pugna entre lo local y lo occidental. La literatura es una fuerza cultural que repercute en la sociedad, haciendo que ésta se interese por uno u otro problema, o que adopte unos u otros valores. Los escritores indigenistas entienden que su lucha pasa por reivindicar el lugar del indio, sin darle importancia, incluso desdeñando, la forma estética. Esto se entiende porque el problema de la forma literaria surge con el modernismo, y sus primeros exponentes pertenecen a la tradición occidental. Los indigenistas consideran que la preocupación estética o formal es una concesión a valores occidentales, justamente aquellos que buscan repeler con sus novelas.

Un caso similar aparece ilustrado en el estudio de Maruška Svašek sobre el arte producido en Ghana¹⁸, donde se observa el mismo tipo de tensión entre los artistas que no ven ninguna contradicción entre ser africanos y servirse de los estilos occidentales, y aquellos que, influidos por una visión panafricana de su identidad, rechazan cualquier influencia blanca.

Esta disyuntiva entre lo local y lo global, entre lo autóctono y lo occidental, se vive en todos los países que están en los márgenes de Occidente. Fred Myers¹⁹, por ejemplo, ha hecho estudios sobre el arte primitivo australiano en los que enumera las estrategias de los pintores aborígenes para adaptarse al

¹⁸ M. Svašek, «Identity and Style in Ghanaian Artistic Discourse». En: *Contesting Art. Arts, Politics and Identity in the Modern World*. Editado por J. MacClancy, Oxford, Berg, 1997.

¹⁹ F. R. Myers, «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. Berkeley, University of California Press, 1995.

gusto extranjero y entrar con más facilidad al mercado de arte occidental. El caso opuesto lo ilustra Christopher B. Steiner²⁰ en sus investigaciones sobre el comercio de artesanías en Costa de Marfil. Los artesanos con los que trabajó hacen todo lo posible para que sus tallas parezcan primitivas, pues saben que de ese modo el turista occidental, que viaja a lugares remotos de África en busca de exotismo y autenticidad, creará descubrir joyas etnológicas y gastará sus dólares con entusiasmo.

Todas estas investigaciones, por interesantes que sean, dejan a un lado aspectos de la producción artística que en este estudio se quieren poner en primer plano: la imaginación, el proceso creativo y la experiencia cultural del creador. Aunque estos elementos son más esquivos, menos fáciles de aprehender con los conceptos antropológicos, no por ello deben descartarse de las investigaciones sociales. Y tampoco se debe caer en el terrible error de suponer que la actividad imaginativa y el mundo de ficciones, fantasías y deseos cumplen un papel secundario en la vida individual y colectiva. Las ciencias sociales han demostrado un notable desinterés por este ámbito subjetivo y etéreo de la vida, y por ello muchas veces han dado una imagen parcial, incluso caricaturesca del ser humano. Reduciendo toda la producción cultural al resultado de las pugnas, conflictos e intereses espurios de las instituciones artísticas, o concibiendo el arte y la literatura sólo como una herramienta política mediante la cual se defiende o se ataca una identidad, aspectos fundamentales de la vida humana quedan relegados al olvido. En este trabajo, que justamente busca remediar este error, se estudiará de cerca la obra de dos creadores para intentar comprender cómo han creado mundos ficticios, cuáles son los vínculos que los unen a la realidad, y cuál es la imagen del mundo que están construyendo.

III

Las obras del escritor peruano Mario Vargas Llosa y del videoartista colombiano José Alejandro Restrepo son ejemplos que muestran cómo la imaginación es capaz de construir mundos ficticios coherentes. Sus respectivas trayectorias se prestan para comparar dos maneras de acercarse a los problemas que cada uno, a través de sus experiencias, ha detectado en ese contexto común que es la América ecuatorial. Aunque a primera vista sus respectivos trabajos expresan grandes diferencias, ambos se nutren de las mismas proble-

²⁰ C. Steiner, «The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Market». En: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Editado por G. E. Marcus y F. R. Myers. Berkeley, University of California Press, 1995.

máticas, dilemas y entresijos que afectan la existencia de los habitantes de esta región del globo. Sin embargo, compartir las mismas afecciones no significa que sus mundos ofrezcan una interpretación similar de las problemáticas, ni propuestas acordes para remediarlas. Cada uno, orientado por sus valores y categorías mentales, concibe mundos artísticos diferentes, en los que de manera implícita se proponen soluciones diferentes a los problemas que les inocularon la duda y la motivación para indagar.

Un rasgo común que comparten Vargas Llosa y Restrepo es su vocación de viajeros. La pasión por la aventura los ha llevado a recorrer la desigual geografía de sus respectivos países, permitiéndoles entrar en contacto con esa otra Colombia y ese otro Perú que se incuban en las inexpugnables cimas de los Andes, en los puertos olvidados del Pacífico y en la espesura de la Amazonía. 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 varios 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. Restrepo también viajó entre poblados indígenas perdidos en la Amazonía, y la impresión que le produjo el encuentro con comunidades que sobreviven al margen de la Colombia moderna y urbana también resuena en sus instalaciones, aunque, como se verá, la forma en que ha interpretado sus experiencias es muy distinta a la del escritor.

Ambos artistas han sido sensibles a las mismas situaciones y se han interesado por los mismos problemas. Sin embargo, eso no ha significado que ambos los hayan percibido de manera semejante. Lo que Vargas Llosa vio en la selva es muy distinto a lo que encontró Restrepo, y esta divergencia de percepciones e interpretaciones queda plasmada en sus respectivos mundos artísticos. A pesar de que sus obras se nutren de los mismos dilemas y conflictos sociales, el aspecto que tienen es muy distinto, y no sólo porque uno esté hecho de palabras y el otro de imágenes, sino porque los valores con que interpretan una realidad común son diferentes. Esto hace que los análisis formulados sobre las causas de los problemas, al igual que las posibles soluciones que vislumbran para los mismos, no converjan. En los dos capítulos que siguen se examinará cómo cada uno ha creado obras artísticas teniendo como referente su experiencia en determinados contextos sociales, y en el cuarto se hará un recuento de las preguntas que inevitablemente surgen cuando dos visiones distintas de Latinoamérica colisionan.

2. 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 Woolf, 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, en cuya base

¹ M. Vargas Llosa, «Prólogo». En: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfaguara, 1997.

parecería no haber una temática común que los hermane. En este análisis se desafiará la designación taxonómica del autor, mostrando que sus distintas ficciones constituyen un universo coherente, articulado en torno a problemáticas —o demonios, para usar sus propios términos— que reaparecen de novela a novela con distintos rostros y matices. Desde sus inicios como escritor, a finales de los años cincuenta, cada nueva ficción se ha ido integrando en una órbita conexas, conformando un universo literario en el que se profundizan y enriquecen líneas de indagación definidas.

Si novelas en apariencia distintas 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 concepción 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 realidad real, proponiendo sustitutos ficticios que corrigen y superan al modelo en el que se inspiran. La literatura, por eso 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 son los mismos que, durante las más de 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 primordial que la literatura tiene en su vida y de la manera en que, al igual que la religión para el creyente y que las matemáticas para el científico, le ayuda a entender y a organizar la realidad: *Yo creo que nosotros vivimos en un mundo que es caos; entonces, la manera de encontrar un orden te la da, bueno, te la 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 me ayuda muchísimo. La literatura ayuda a identificar, a clasificar; la literatura me permite establecer tipos humanos, jerarquías, un orden. En mi caso, mucho más por supuesto que la religión o que la filosofía o que las ideologías, la literatura es un elemento organizador de la realidad, de la existencia. El arte también, desde luego, pero primordialmente la literatura. De eso estoy seguro, aunque no creo que sea un proceso consciente. Creo que ese orden que la literatura te da, al final tú lo aplicas al mundo en el que vives y eso te permite situarte un poco mejor en él.*

Esta afirmación cobra 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 *intellectual engagé* que encontró en autores como Sartre y Camus, su papel como escritor no se ha limitado al de observador pasivo. Desde mediados del siglo xx ha participado activamente, a través de 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 con los valores y la concepción del mundo que la literatura le ha ayudado a erigir.

Para comprender la manera en que surgen los mundos ficticios del escritor peruano, al igual que las interpretaciones que hace del acontecer histórico, es fundamental rastrear su concepción de lo que es la literatura, pues ella, como principio rector de su actividad vital e intelectual, lo ha provisto de un conjunto de conceptos, categorías y valores con los cuales observar y entender cuanto ocurre a su alrededor. La novela, según Vargas Llosa, es un género que nace en Occidente cuando el ser humano deja de creer en verdades absolutas, y que florece con más ímpetu cuando los parámetros normativos, vengán estos de la política, de la religión o del consenso social, se desploman. Ante la crisis de sentido, es a hombres y mujeres a quienes compete suplantarse a Dios, erigiendo nuevos mundos que, aunque ficticios, devuelvan el sentido del orden a la experiencia humana. Se suplanta a Dios en momentos de duda, es decir, cuando por algún motivo —asfixia del espíritu, violencia injustificada, crisis sociales y políticas, apatía y frustración existencial, etc.— la realidad resulta caótica e insatisfactoria. El individuo, aguijoneado por los choques que ha sufrido con su medio social, asume como reto negar la realidad real anteponiéndole un sucedáneo ficticio, mejor hecho, más coherente, menos mezquino, en el que se demuestra que todo —las personas, la sociedad, las relaciones, los sentimientos, las pasiones— puede ser distinto y, quizá, mejor. La novela supone la idea de cambio y de dinamismo social. Es una crítica a la concepción vigente de realidad, y acaso, antes que cualquier otra cosa, una exaltación de la imaginación individual, arma mediante la cual hombres y mujeres han sabido rebelarse contra el medio externo. La literatura, por esto mismo, representa la libertad individual, la curiosidad y el dinamismo espiritual, cualidades que defienden contra el quietismo, la tiranía y el dogmatismo.

A diferencia de sus ideas y posturas políticas, que han sufrido modificaciones, rectificaciones y giros, esta caracterización de la novela no ha cambiado en todos estos años. Comparando opiniones acerca de la actividad literaria escritas con casi cuatro décadas de distancia, se observan claramente los valores que Vargas Llosa ha encontrado siempre en la literatura. En un artículo de 1966, fecha en la que aún simpatizaba con el socialismo, expresa su disgusto 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: «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. [...] 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».²

Casi cuarenta años después, distanciado del socialismo y partidario de las ideas liberales, Vargas Llosa 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 —dice el escritor en uno de sus últimos ensayos— 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. [...] 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 pro-

² M. Vargas Llosa, «Una insurrección permanente» (1966). En: *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 86-87.

ponérselo 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».³

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 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 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, también, 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 y, por el contrario, dio muestras de ser un sistema autoritario y opresor, Vargas Llosa empezó 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 Vargas Llosa observa en la novela es fundamental para comprender cómo escribe 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 ficciones es, por eso, una aproximación a la realidad social del Perú, en la 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 de lo que 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

³ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 393-395.

debido a que, en el contexto peruano, problemas en los que se manifiestan estas taras no han encontrado soluciones reales durante estas cinco décadas. Cada nueva obra que escribe vuelve por eso a repasar alguna de las problemáticas sociales 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. En una entrevista de 1986, Sonia Goldemberg le preguntaba cómo había variado su visión del país, y Vargas Llosa respondía: «Es bastante parecida a la que tenía de joven, con la diferencia de que ahora la solución me parece mucho más difícil».⁴

Aunque su percepción de los problemas es la misma, hay algo que ha cambiado en este lapso de tiempo: la manera en que el autor entiende las razones 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. El derribo del capitalismo era la manera expedita de remediar los problemas del Perú, y por eso la crítica del escritor consistió en retratar la corrupción de la sociedad burguesa, los círculos viciosos que conducían a la traición de los propios valores, las lacras, miserias y verdades sucias y ocultas, para que se diera —como suponían las estrategias marxistas y el naturalismo literario de Zola— el despertar de conciencia que altera las conductas, cambia la mentalidad y tiene un efecto moralizador capaz de vencer los determinismos sociales. 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 cubre a la sociedad peruana, haciendo de sus miembros seres apáticos, condenados a perpetuar, lo quieran o no, una espiral de inmundicias y vicios que entierran al Perú en el subdesarrollo. Durante este período, las causas del debilitamiento moral y de la falta de iniciativa fueron para Vargas Llosa el 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 idea de la revolución 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 preo-

⁴ S. Goldemberg, «Los apachurrantes años cincuenta» (1986). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 170.

cupaciones 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 echa 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

En ciertos casos, 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 diez 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 viví en carne propia a su lado. 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, el asco y, al mismo tiempo, la 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 Óscar Raimundo Benavides (1933-1939), a la que sucedió 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 del general Juan Velasco (1968-1975), la del también general Francisco Morales Bermúdez (1975-1979) y el reciente intrínquil 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 respectivos países— 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, fue un aliciente para indagar los perjuicios que ocasiona el despotismo en la mentalidad y el carácter. *El tema de las dictaduras, por ejemplo, es recurrente en mis libros —dice Vargas Llosa—, y no solamente porque haya escrito 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 ha transformado en material literario son la resignación, el conformismo, la sensación de que todo esfuerzo por cambiar las condiciones de vida es estéril; y los resentimientos, complejos, prejuicios y rencores que se incuban en ese ambiente 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 sí mismos, o haciendo de ellos conformistas o cachorros de tigre, sólo 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 serpiente* 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».⁵

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 en la iniciativa individual, aniquilada por el autoritarismo, el único consuelo es saber que hay alguien 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».⁶

El otro gran tema que Vargas Llosa ha explorado en sus ficciones desde el inicio de su trayectoria es el dilema social que ha significado para el Perú —al igual que para la mayoría de los países latinoamericanos que se encuentran a medio camino entre la Modernidad y las tradiciones autóctonas— la convivencia de múltiples culturas. Al igual que con el autoritarismo y la asfixia del espíritu, el interés del escritor por la situación de las comunidades indígenas que subsisten en el Perú surge de una experiencia radical en la que ciertos 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, ensayos y reportajes, y en un interrogante moral primordial: ¿cuál es

⁵ M. Vargas Llosa, «En torno a un dictador y el libro de un amigo» (1964). En: *Contra viento y marea (1962-1982)*, op. cit., p. 65.

⁶ M. Vargas Llosa, *El pez en el agua*. Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 11-12.

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?

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». ⁷ Este viaje supuso un sobresalto similar al que experimentó al salir de los confortables márgenes de Miraflores, uno de los barrios acomodados de Lima, para enfrentarse a esa jungla cruel y despótica que era el colegio militar Leoncio Prado, institución que inspiraría y serviría de escenario para *La ciudad y los perros*.

En *El pez en el agua*, las memorias que publicó a comienzos de los noventa, encontramos un testimonio de lo que para él significó esta experiencia: «Nunca en mi vida, y vaya que me he movido por el mundo, he hecho un viaje más 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 asentamientos de huambisas, shapras y aguarunas donde llegamos, la prehistoria estaba aún viva, se reducían cabezas y se practicaba el animismo». ⁸ Aquella aventura le ampliaría la idea de lo que era el Perú, mostrándole el contraste entre la urbanidad citadina y episodios crueles y despóticos que no había imaginado posibles en su país.

La sociedad peruana vive arduamente la tensión entre el Perú arcano y remoto de los huambisas, machiguengas, aguarunas y demás culturas amazónicas y andinas, y la modernización acelerada de sus costumbres, mercados y centros urbanos. Aunque las ciudades, principalmente Lima, miran a Occidente y están en contacto con sus avances tecnológicos y sociales, en las cimas de las montañas y en la hondura de la selva subsisten formas de vida tradicionales, distantes en la geografía y en el tiempo de las costumbres y for-

⁷ M. Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela* (1971). Barcelona, Tusquets, 2001, p. 29.

⁸ M. Vargas Llosa, *El pez en el agua*, op. cit., p. 471.

mas 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 han salido peor parados de 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, lo cual 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» —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 tradiciones, representados hoy en día por las políticas liberales, es una preocupación constante que el escritor aborda a lo largo de toda su trayectoria literaria.

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 casi cincuenta años, al igual que sus ideas políticas, tengan como referente estas experiencias de juventud que influyeron en el nacimiento de su vocación literaria. Él mismo explica que así sea: *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 intelectual y literaria debe muchísimo más al extranjero que al Perú, muchísimo más, y sin embargo la presencia del Perú es abrumadora en todo lo que he escrito, e incluso es palpable 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 yo, tiene que ver básicamente con mis años de formación, con esos años de infancia y juventud durante los cuales se marca la personalidad de un escritor, y donde seguramente se gesta ese núcleo básico del que salen sus temas.*

Las experiencias que inoculan la duda, generando esa irritación que incita a la búsqueda de respuestas y que pone en marcha la actividad espiri-

tual, son las que, convertidas en obsesiones, aborda el escritor para crear mundos ficticios.

III. El dilema entre la realidad y el arte

Pero antes de lanzarse a su aventura creativa, cuando apenas era un veinteañero, Vargas Llosa tuvo que resolver un gran dilema relacionado, justamente, con su sensibilidad hacia las problemáticas del Perú. Por un lado lo atraía la idea del compromiso social y del escritor que lucha por causas justas, pero por otro no quería renunciar a la tradición literaria occidental ni reproducir alguna versión de la literatura comprometida. ¿Cómo resolvió esta encrucijada?

Desde su primera novela, Vargas Llosa demostró que era un joven maestro capaz de emplear las técnicas más diversas y arriesgadas para contar una historia vibrante, rica en aventuras, avatares, personajes y vivencias. Sus posteriores obras probaron que podía crear un mundo de palabras totalmente veraz, lleno de situaciones, dilemas y contradicciones propios de la realidad latinoamericana, sin repetir los modelos de la literatura comprometida ni afiliándose a las vertientes del regionalismo, del folclor o del indigenismo. Lo suyo era arte, forma, maestría en el uso de los recursos narrativos que habían hecho arder el panorama literario del siglo xx con Joyce, Virginia Woolf, Faulkner o Dos Passos.

Vargas Llosa desarrolló gran pericia en el manejo del tiempo y del espacio para contar una historia de forma más persuasiva e intensa, rompiendo la linealidad de la narración, mezclando diálogos, contrapunteando historias, ocultando datos, mezclando el mito, el chisme y el rumor melodramático con datos veraces para crear realidades totales, mezclas de hechos y fantasía, de vivencias objetivas y experiencias subjetivas. Pero, incluso así, incluso habiendo hecho una apuesta tan fuerte por la experimentación narrativa, desde el inicio de su carrera resultó evidente para lectores y críticos que Vargas Llosa no escribía sobre cualquier tema. Los problemas que abordaba en sus novelas no eran un simple pretexto para poner en práctica su pericia técnica.

Aunque la calidad de una novela no depende de la temática sino de la manera en que ésta es abordada, expuesta y convertida en ficción, la insistencia de Vargas Llosa en lo que él llama «los demonios del escritor», ese fondo oscuro de donde salen sus temas, demuestra que los problemas abordados en las ficciones no escapan a su interés. En varias ocasiones, entre ellas en *Historia de un deicidio*, el ensayo que dedica a García Márquez, se pregunta por qué la imaginación de un autor es cautivada por ciertas temáticas y no por otras. En su caso, esta pregunta debió de aparecer muy temprano, seguramente durante su época universitaria, cuando estudiaba literatura en la Universidad de San

Marcos y ensayaba sus primeros cuentos. En aquellos años en que su vocación tomaba forma y buscaba las claves de su arte, Vargas Llosa escribió una tesis de licenciatura, con la que accedería al grado de bachiller en humanidades, sobre Rubén Darío; más precisamente, sobre una etapa de la vida del poeta en la que define su estilo personal, escribe *Azul...* y se convierte en el célebre escritor modernista preocupado por la estética y la forma.

En este trabajo juvenil, Vargas Llosa muestra el dilema al que tuvo que enfrentarse Rubén Darío, niño prodigio capaz de versificar en cualquier estilo y sobre cualquier tema, cuando lee a Zola y cae bajo el influjo del naturalismo. Hasta esa fecha, Darío había sido capaz de imitar el tono de Zorrilla, Bécquer, Campoamor, Espronceda... La materia era lo de menos; aceptaba versos por encargo y bastaba que le dieran un conjunto aleatorio de palabras, una emoción o un pretexto para que lograra componer un poema donde lo que primaba era la forma, la unión armónica de las palabras. Sin embargo, cuando descubre a Zola e intenta escribir siguiendo los preceptos del autor francés, se ve ante una gran muralla que no puede franquear. Descubre que el naturalismo no sólo es un estilo narrativo sino un posicionamiento frente a la literatura y la realidad. Zola no escoge sus temas al azar, como un simple pretexto para escribir. Si se acerca a la realidad con actitud científica en busca de objetividad, es sobre todo para identificar las lacras sociales y para denunciar los grandes problemas morales que afectan su entorno. Además de un posicionamiento literario, también hay un posicionamiento moral: la literatura ya no va a ser el instrumento de diversión con el que se regodean los puristas; por el contrario, va a buscar un efecto, repercutir sobre la realidad.

Rubén Darío —nos dice el joven Vargas Llosa— intenta seguir el impulso naturalista en una composición en prosa titulada *El fardo*. Quiere rendir tributo a la impresión que le ha causado Zola, dejando en su propia obra la impronta del naturalismo. Pero su empeño se ve frustrado. Hasta entonces su pluma había buscado la belleza. Su talento y su vocación lo empujaban intuitivamente hacia la forma perfecta, hacia la combinación de palabras que producían un efecto netamente estético. Su arte lo alejaba de la realidad, lo guiaba por otras sendas, por fantasías personales sin vínculo ni compromiso con la sociedad. Rubén Darío no quiere cumplir ninguna función social como escritor. Nunca se había preguntado para qué escribía, y es por eso por lo que se ve ante la imposibilidad de imitar el estilo de Zola. Su actitud ante la literatura le impide ponerla al servicio de causas sociales, ni sacarla de los confines estrictamente artísticos para pasearla por ambientes prostibularios, rodearla de personajes abyectos ni untarla de miseria y oprobio.

Esta experiencia le permite a Darío reconocer cuál es su concepción de la literatura. Lo que a él le interesa no es el compromiso extra-artístico sino la

forma pura, la belleza, la evasión de la realidad. Una vez asume este compromiso, su carrera toma verdadero rumbo, su talento se vuelve más consciente de sí mismo, adquiere un tono más personal y, por fin, queda plasmado en una obra capital como *Azul...*

Si Vargas Llosa expuso con tanta claridad el dilema de Rubén Darío, fue seguramente porque también él, en ese momento en que empezaba a sentir el cosquilleo de su vocación, se hacía preguntas similares: ¿para qué escribir?, ¿qué actitud adoptar frente a la literatura?, ¿en qué tipo de escritor convertirse? Lo que se observa en los años que siguen a la redacción de esta tesis es que Vargas Llosa quiso solucionar el dilema al que Darío se enfrentó sin éxito. Puso todo su esfuerzo en depurar la técnica artística sin olvidar por ello la actitud naturalista; reunió en su obra la preocupación formal sin descartar la obsesión realista, y quiso mantener preocupaciones extra-artísticas sin dejar de hacer arte.

Más que las ideas sartreanas sobre la literatura comprometida, que sin duda también influenciaron a Vargas Llosa durante su formación, lo que se observa en su primera etapa literaria, que va desde la publicación de *Los jefes*, en 1959, hasta *Conversación en La Catedral*, de 1969, es un interés muy claro por conciliar la forma novelística con las problemáticas sociales del Perú. Vargas Llosa valora la actitud individualista de Darío y el compromiso social de Zola, la libertad formal del primero y la rigurosa objetividad del segundo, el drama personal del nicaragüense y la preocupación colectiva del francés. Por eso su concepción de la literatura va a combinar, por un lado, la idea de obsesión o «demonio» individual, y por otro el de «divorcio del hombre frente al mundo»,⁹ es decir, la preocupación por los males sociales que causan miseria, que hacen infeliz al ser humano y que de alguna manera lo hieren y lo impulsan a la rebelión. «Ningún hombre contento con el mundo se dedica a la creación de otros mundos verbales, a crear falsas realidades»,¹⁰ dice Vargas Llosa en 1966. Su idea de que el trasfondo irracional del ser humano, avivado por ciertas vivencias que impulsan a rebelarse contra la realidad, es el aliento vital de la literatura, combina las aspiraciones individualistas de los puristas y las preocupaciones colectivas y sociales de los naturalistas. Los demonios son individuales, pertenecen al escritor, pero son el reflejo de una sociedad lacrada por vicios y taras que deben ser denunciadas con rigurosa objetividad. Las mejores herramientas literarias, las más arriesgadas y personales técnicas para novelar la realidad, serán paseadas por callejuelas inmundas, por instituciones autoritarias, por noches decadentes, por ambien-

⁹ A. Tealdo, «Cómo atrapar el ángel» (1966). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 26.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 26.

tes ruines, por escenarios de violaciones, asesinatos, ultrajes, venganzas, engaños y traiciones.

De todas sus experiencias, Vargas Llosa suele utilizar para sus ficciones las más dolorosas, aquellas en las que de algún modo u otro ha palpado la crueldad, el abuso, el despotismo, la miseria. Incluso en la saga erótica que protagonizan Don Rigoberto, su esposa Lucrecia y su hijo Alfonsito, en la que el autor recorre los laberintos del placer y muestra cómo el arte y el erotismo humanizan y glorifican la vida, también hay traición, corrupción y vicio. La imaginación del autor peruano se deja cautivar por los males de la sociedad, precisamente para rebelarse contra ellos. La rebelión tiene sentido sólo si hay un mal que está afectando la vida de los demás. De ahí que sus novelas, al igual que las de Zola, busquen poner el dedo en la llaga, sean un examen de los males de la sociedad peruana que él mismo ha vivido en carne propia y, también, una denuncia. «El naturalismo se empeñaba en corregir, en moralizar a la sociedad»,¹¹ dice Vargas Llosa en su tesis de grado, precepto que él mismo recoge con claridad en sus primeras obras, y que a pesar de los cambios en sus planteamientos novelísticos sigue impregnando su proceso creador.

La idea de la escritura como rebelión estará siempre presente, y será esta idea la que lo motive a buscar vicios ante los cuales sublevarse. En la primera etapa literaria, que se analizará a continuación, defenderá una rebelión contra las injusticias de la sociedad, contra el machismo, el autoritarismo, la corrupción y los vicios de la sociedad burguesa. Luego, a partir de los setenta, buscará rebeliones más personales basadas en el erotismo, en el arte y en lo que él llama deicidio, la construcción de una realidad ficticia que compite con la realidad real, una realidad sustituta que pone en evidencia las imperfecciones de la primera, mostrando lo que el hombre, el mundo y la sociedad pueden ser y no son. Sin embargo, la actividad imaginativa seguirá siendo un gran desquite, una gran revancha contra la realidad que ha tenido que vivir, bien sea en el Leoncio Prado, bajo la dictadura de Odría o durante el período de fanatismo y terror provocado por el delirio asesino de Sendero Luminoso.

IV. 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

¹¹ M. Vargas Llosa, *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001, p. 69.

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 cuáles 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 funcionamiento de la sociedad. 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 un medio corrupto 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 perros*

La ciudad y los perros tiene como escenario principal el 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 atraviesa 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 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 de Alberto, motivo incesante de intranquilidad para su padre. Nada mejor, dentro de la mentalidad machista que prima en la novela, que la disciplina militar para hacer de Alberto un hombre hecho y derecho, dotado de la fortaleza necesaria para enfrentar el mundo real en donde sólo los hombres de pulso firme, que no se embrollan con cuestionamientos morales, triunfan y obtienen beneficios.

El Leoncio Prado, sin embargo, no es un lugar donde prime la disciplina y la legalidad normativa, sino un espacio donde el poder y el control se ejercen mediante la brutalidad. La ley de la jungla rige las relaciones sociales. Se valora la fuerza y se rinde culto a un «código de honor» que impide a los estudiantes revelar cuanto ocurre a espaldas de las autoridades del colegio. Imbuidos en este ambiente salvaje, los estudiantes no desarrollan virtudes cívicas sino que, por el contrario, dan rienda suelta a sus peores pulsiones. La

sexualidad es omnipresente y se manifiesta de la forma más abyecta, en actos de bestialismo con gallinas, incursiones a prostíbulos, lecturas pornográficas, competencias masturbatorias. Sexo y violencia, las dos fuerzas primigenias del hombre, las mismas que lo equiparan con el animal, arden y convierten la academia militar en un infierno donde el débil debe pagar por su indefensión y el fuerte debe ufanarse sin rubor por su poder para doblegar al otro. En esta academia militar, que en vez de domar los instintos y disciplinar los cuerpos exagera las pasiones y forma en la hipocresía y el disimulo, Alberto encuentra en la literatura una estrategia de adaptación. Alimenta la idea de convertirse en escritor, quizá como forma de vida alternativa que lo salve del pacto que tarde o temprano tendrá que hacer con el sistema. Su manera de hacerse un lugar entre los estudiantes —que lo empiezan a llamar «el poeta»— es escribiendo folletines pornográficos y cartas de amor. Con la incipiente vocación de Alberto, Vargas Llosa insinúa por primera vez un tema que seguirá profundizando hasta la década del setenta: la vocación literaria simboliza el deseo individual, y la renuncia a este anhelo refleja la imposibilidad de sobreponerse a un sistema viciado.

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 impone el terror en el plantel. Por orden suya, Cava, otro miembro del Círculo, días antes había robado un examen de química. Se había aventurado por los pasillos nocturnos del colegio hasta dar con el salón en el que guardaban el examen. Lo había extraído, pero a su paso había dejado evidencias del delito y un testigo presencial: Arana, que estaba de guardia esa noche. Al descubrirse el delito se prohíben las salidas de los fines de semana hasta que alguien revele el nombre del culpable. En los largos días de encierro quien más sufre el castigo es Arana, agobiado por la imagen de Teresa, una niña que había conocido hacía poco y a quien desea fervientemente volver a ver. Abatido por el miedo a 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 contar la verdad, Alberto acude al teniente Gamboa, el único oficial honesto y comprometido con los ideales castrenses, y hace una acusación formal. Para probarle a Gamboa que en el colegio ocurren muchas cosas por debajo del reglamento, lo pone al tanto de todas las actividades del Círculo, de la manera en que los estudiantes se escapan por las noches, de las apuestas, la bebida, los cigarrillos y todas las demás faltas que la cúpula del colegio ignora o prefiere 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 levantará 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 entrado por la parte posterior de su cabeza. Gamboa, por su parte, es trasladado y degradado por intentar aclarar la verdad.

Cuando el teniente Gamboa inicia la investigación que pone al descubierto todas las faltas al reglamento, los otros miembros del Círculo suponen que ha sido el Jaguar quien ha dado parte de las actividades ilícitas para salvar su pellejo. Es la deducción lógica debido a que antes de que empezara la revisión de casilleros el Jaguar había sido encarcelado como principal sospechoso de la muerte de Arana. Pero a pesar de la incómoda situación en la que se vio, el Jaguar permaneció en silencio. Dejó que sus antiguos camaradas lo culparan, y no contó que el soplón había sido Alberto. Sorprendido con aquel acto de lealtad, Alberto empieza a dudar de su juicio inicial e intenta hacerse amigo del Jaguar. Pero éste se niega, pues tiene muy claros sus principios y no hay cosa que desprecie más que los delatores.

La confusión nubla la mente de Alberto: Gamboa, intentando cumplir su deber, cava su propia tumba; y el Jaguar, a pesar de su actitud delictiva, resulta ser el único que no traiciona sus valores. En cambio, a él hay algo que lo atormenta: todo este escándalo lo armó no tanto por esclarecer la verdad sino para apaciguar la culpa, pues durante las semanas previas al castigo en que Arana no pudo visitar a Teresa, él estuvo enamorándola a sus espaldas. Los referentes que tenía de lo bueno y lo malo se desdibujan, Alberto se da cuenta que nada, ni la violencia, ni el despotismo, ni la disciplina, ni la ilusión de convertirse en escritor contribuye a modificar su suerte. Todo es inútil, todo acto es terrible y banal y trae consecuencias cada vez más nefastas, porque los destinos individuales están enraizados en un ambiente luctuoso que no puede transformar. Al darse cuenta de esto, 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 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 colegio militar, con su pedagogía subterránea en la que sólo el más fuerte, el más cínico y el más insensible es quien sobrevive, aprovisionaría a su hijo de las herramientas para

¹² M. Vargas Llosa, «La ciudad y los perros» (1963). En: *Obras escogidas. Vol. I*. Madrid, Aguilar, 1973, p. 426.

sobrevivir en la sociedad limeña. Cierta dosis de cinismo e impostura son fundamentales para tener éxito en sociedades corruptas e hipócritas. El Leoncio Prado, mediante su adiestramiento silencioso en los desvalores que de cara a la sociedad condena, cumple cabalmente su función pedagógica: muestra a los alumnos la manera de ajustarse a cualquier situación, así para ello tengan que traicionar sus principios.

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 su propia ambición 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 espacio 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.

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 un grupo de monjas misioneras españolas, instaladas en el Alto Marañón con el bienintencionado y trágico propósito de «civilizar» a las tribus salvajes. Con ayuda del ejército, las misioneras raptan a Bonifacia de su comunidad y le enseñan a despreciar sus antiguas costumbres, a venerar al «verdadero Dios», a usar ropas occidentales y a hablar español. Un día, sin embargo, la joven indígena decide liberar a otras niñas aguarunas recién capturadas para que no corran su misma suerte. Se descubre su falta y 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 conoce y escenario en el que su esposo y sus compinches, los Inconquistables, han hecho carrera de juerguis-

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

tas 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. Venga su honra dándole una paliza a Josefino, pero se niega a rescatar a Bonifacia del prostíbulo. Su resentimiento y su machismo le impiden comprender la situación en la que se vio envuelta, y en lugar de demostrar preocupación y solidaridad por su mujer, la obliga a seguir vendiéndose y a que le financie sus juergas nocturnas.

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, con la diferencia de que su adiestramiento le permitiría ocupar los estratos más altos de la sociedad. A Bonifacia, lejos de la Misión, la esperarán los oficios más degradados. ¿Cuál era el destino de estas niñas a quienes les enseñaban a abominar su cultura, su familia 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 al Amazonas y sobre quien escribió en una crónica de 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 han 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

El personaje de *La Casa verde*, al igual que el protagonista de *La ciudad y los perros*, acaba convertido en lo que no quiere ser: en una pseudo occidental desterrada, sin herencia cultural ni redes sociales que la salvaguarden, cuyo destino será la explotación sexual por parte de un esposo machista.

¹⁴ Citado en: J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Barral, 1977, p. 156.

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. Éste es un problema fundamental hoy en día en Latinoamérica, especialmente para el Perú, en donde gran parte de la población tiene ascendencia indígena y está 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 modernos? ¿O deben adoptar legislaturas proteccionistas, dar excepciones culturales y jurídicas a las comunidades indígenas, protegerse de 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 el gobierno central, 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 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 compartió 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 aún 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 (Fushía en la novela), 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 mos-

traron la selva como un lugar sin ley, en el que se cometen los atropellos más infames y los valores occidentales aún no median las relaciones interpersonales.

El marco mental desde el que Vargas Llosa observa e inventa la selva amazónica le muestra 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 los modos de vida modernos no han germinado.

El salvajismo de la selva y el fanatismo de la atrasada y machista ciudad de Piura hacen que los intentos individuales de cada personaje por superar las limitaciones de su condición estén condenados al fracaso. Bonifacia no es la única que acaba mal. Anselmo, el enigmático hombre que llega a Piura para fundar la Casa Verde, pierde a su mujer en un incendio incitado por el Padre García, un cura intransigente que no descansa hasta ver el prostíbulo en llamas. Y Jum, el cacique aguaruna que sufre la horrible tortura por parte de las autoridades de Santa María de Nieva, desiste de su empresa y asume resignadamente la explotación de los caucheros. Incluso Fushía, emblema del hombre que impone su ley por la fuerza y, a semejanza de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, ejerce el poder a base del miedo, acaba sus días carcomido por la lepra. Todos los personajes se relacionan a través de la violencia. La barbarie y la exaltación, avivadas en un entorno que no canaliza productivamente las pasiones, ponen en peligro la existencia.

Esta imagen 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 tradiciones atávicas y amalgamarse culturalmente con la población mestiza. En varias ocasiones —que se comentarán más adelante— el escritor ha dicho que a los indígenas del 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 José Alejandro Restrepo, cuya obra se analiza en el siguiente capítulo—, que ven en la integración de las culturas minoritarias una forma 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 el liberalismo 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 barbarie y salvajismo.

c) *Los cachorros*

Luego de terminar *La Casa Verde* y antes de emprender *Conversación en La Catedral*, es decir, en el lapso de tiempo que se extiende entre sus dos novelas más complejas, arriesgadas y desafiantes desde el punto de vista narrativo y estructural, Vargas Llosa escribe un relato corto titulado *Los cachorros*. No solamente el título emparenta esta obra con su primera novela: al igual que *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* es una narración sobre jóvenes —esta vez del Colegio Champagnat— que en medio de preocupaciones banales y cotidianas van pasando de la niñez a la adultez, y, al mismo tiempo, van asimilando las aspiraciones de la clase media mirafloresina a la que pertenecen. La historia está narrada desde el *nosotros*, recreando a la perfección la atmósfera de la adolescencia en donde el grupo prima sobre el individuo y el éxito o fracaso social se mide por la habilidad de los jóvenes para encajar en los círculos de amigos. Vargas Llosa vuelve a evocar aquí esa época feliz y en apariencia inocente en la que los días se van en partidos de fútbol, corriendo olas, aprendiendo a bailar mambo, asistiendo a fiestas, flirteando con jovencitas; y en la que al mismo tiempo los *cachorros* van apuntalando poco a poco un lugar conveniente en la sociedad limeña. Pasajes similares, en los que adolescentes desenfadados tratan de sacar provecho como mejor pueden a la vida, aparecerán de nuevo en *Conversación en La Catedral* y, treinta y nueve años después, en *Las travesuras de la niña mala*, demostrando el poder que aquella época dorada y perdida sigue ejerciendo sobre la imaginación del escritor.

La trama de *Los cachorros* es tan truculenta como algunos de los apartes más melodramáticos de *La Casa Verde*. En esa edad en la que aún «eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces»,¹⁵ entra al Colegio Champagnat un nuevo alumno apellidado Cuéllar. Su familia se acaba de mudar al barrio de Miraflores y el niño debe pasar por esa etapa en la que se establecen relaciones y se compite por un lugar en las pandillas de amigos. Aquel tránsito no resulta penoso para Cuéllar. Además de ser bueno en los estudios, es amable con sus compañeros y tiene dotes de futbolista. Un poco de entrenamiento le basta para hacerse merecedor a un lugar en el equipo. Es oficial-

¹⁵ M. Vargas Llosa, «Los cachorros» (1967). En: *Obras Completas, Tomo I*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, p. 921.

mente reconocido como miembro de ese *nosotros*, que no sólo narra la historia sino que sienta las pautas de la normalidad y marca los rituales y pasos estandarizados que debe dar cualquier joven limeño para abrirse un campo en la sociedad.

Algo se interpone en el camino de Cuéllar, sin embargo, que le impedirá encajar del todo en el grupo y asumir con la misma naturalidad esa incursión en la vida social. Después de un entrenamiento, Judas, el perro del colegio, lo sorprende en la ducha y de un feroz mordisco lo emascula.

Hay una ruptura en la vida de Cuéllar. Ya no hace parte de ese *nosotros*, ahora es diferente y un malicioso apodo recalca el defecto que lo distancia de los demás: sus compañeros empiezan a llamarlo Pichulita, término vulgar con el que en el Perú se designa el sexo masculino. Comienzan entonces los torpes y desesperados esfuerzos del joven por recuperar el sitio que ha perdido. Cuando alguien le dice Pichulita, haciendo alarde de la masculinidad que ha perdido, «cerraba los ojos y, tal como le había aconsejado su papá, no te dejes muchacho, se lanzaba, rómpelos la jeta, y los desafiaba, le pisas el pie y bandangán, y se trompeaba, un sopapo, un cabezazo, un patadón, donde fuera, en la fila o en la cancha, lo mandas al suelo y se acabó, en la clase en la capilla, no te fregarán más».¹⁶ Pero esto no da resultado y con el tiempo, finalmente, acepta el estigma que le ha puesto el grupo. Deja de pelearse cuando le dicen Pichulita y por el contrario empieza a bromear: «Pichulita no ¡Pichulaza ja ja!»;¹⁷ a fingir normalidad, a tratar de demostrar su hombría descuidando los estudios y concentrándose en los deportes, y luego abandonando el deporte e interesándose en las fiestas, en el trago, «tenían fiestas casi todos los sábados y cuando no íbamos de invitados nos zampábamos y, antes de entrar, se metían a la bodega de la esquina y le pedíamos al chino, golpeando el mostrador con el puño: ¡cinco capitanes! Seco y volteado, decía Pichulita, así, glu glu, como hombres, como yo».¹⁸ Sobreactúa una hombría que no puede poner en práctica, y por eso, cuando los demás jóvenes empiezan a tener novias, su drama se agudiza. A ese *nosotros* grupal se ha unido el *ellas*. Ahora, para seguir siendo miembro del grupo, hay que tener enamorada, pero Pichulita Cuéllar se sabe impedido para dar ese gran paso.

Al no poder graduarse en toda regla como hombre, enamorando y penetrando a una mujer, su torpe solución es demostrar valentía poniendo en riesgo su vida, manejando como un loco, lanzándose a correr las olas más altas y peligrosas. Vive una caricatura de la hombría, que justamente lo aleja de

¹⁶ *Ibíd.*, p. 928.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 929.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 931.

la madurez, del pleno desarrollo de la masculinidad. La prueba de que nunca podrá integrarse plenamente a la sociedad, de que siempre será un marginado incapaz de ser lo que quiere ser, llega cuando conoce a Teresita y se enamora perdidamente. Nunca logra declararle su amor y, finalmente, ella se cansa de esperarlo y cede a los avances de otro joven.

Mientras los otros miembros del grupo crecen, se casan, viajan, Pichulita sigue bebiendo desafortadamente, frecuenta *shows* de mujerzuelas y pone en riesgo su vida. Los carros lo apasionan y empieza a participar en carreras legales e ilegales. Luego se va a la montaña, a Tingo María, a sembrar café. Pierde contacto con sus amigos, que escasamente lo saludan cuando vuelve de regreso a Lima. Finalmente, en un viaje hacia el norte del Perú, muere en un accidente automovilístico. El paria que nunca pudo ser parte del *nosotros* o, como dice José Miguel Oviedo, el «individuo incapacitado para la vida en sociedad»,¹⁹ acaba marginado y caricaturizado, hasta que pierde la vida en uno de los rituales más vacuos del machismo, la velocidad al volante.

Pichulita Cuéllar es otro de esos personajes desarraigados que no logra encajar con su medio social, como lo fue Bonifacia en *La Casa Verde* y como lo será Zavalita en *Conversación en La Catedral*. Sus compañeros siguen el tránsito normal que les corresponde como cachorros de la burguesía limeña. Al final del relato «eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas».²⁰

El destino del grupo es el mismo que espera a Alberto Fernández en *La ciudad y los perros* una vez abandona sus ilusiones literarias y acepta el camino trazado por su padre: una vida confortable, segura y salvaguardada por los criterios sociales de normalidad y éxito. Pichulita, en cambio, se verá impedido para enfrentarse a sus limitaciones físicas (las limitaciones de Zavalita, en *Conversación en La Catedral*, serán similares, pero psicológicas), y poco a poco caerá en espiral hasta encontrar la muerte. El mordisco de Judas le arrebató el lugar que tenía reservado en la sociedad. La vida lo traicionó injustamente y en lugar de darle lo que se merecía, lo que le correspondía como miembro de la burguesía limeña —mujeres, familia, hijos, normalidad— lo llenó de rencores, carencias, frustraciones. Pichulita nunca pudo darle sentido

¹⁹ J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 197.

²⁰ M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 953.

a su existencia como los demás, siguiendo esa única opción de vida que suponía reproducir los pasos de sus padres. Por eso, sin otro recurso, sin otra opción existencial, se juega la vida en la carretera hasta perderla.

d) *Conversación en La Catedral*

El gran proyecto novelístico 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 en que creció: la tendencia autodestructiva y el masoquismo de los peruanos, que fomenta el derrotismo y una falta de convicción capaz de infectar hasta la muerte cualquier intento por mejorar su destino. Desde la primera página de la novela el lector sabe que Zavalita y el Perú tienen algo en común: en algún momento «se jodieron», 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; es 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 su servicio como conductor, quien, sin compartir la misma inclinación sexual, se presta sumisamente a sus avances. 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 intrigas políticas 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 toda una generación de peruanos.

Zavalita, como Alberto, ve claramente la hipocresía y la ruindad moral del medio social burgués en el 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 una célula revolucionaria —Cahuide—, trabajando para un diario amarillista —*La Crónica*— y casán-

dose 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 tiene para ordenar su vida. Zavalita, sin darse cuenta, opta por la segunda opción, y entonces su vida pierde horizonte y se desdibuja entre miserias cotidianas y decisiones que toma sin convencimiento. Cada cosa que le ocurre lo aflige —lo jode— más. Cada paso que da ahonda su frustración y su escepticismo moral. La falta de convicción, la derrota anticipada, la imposibilidad para encontrar un camino alternativo, acabaron de joder 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».²¹ Este lamento que pone de manifiesto la debilidad de Zavalita, el escepticismo que le impide comprometerse seriamente con algo, se repite a lo largo de casi todo el libro: «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».²²

La vida de Zavalita nunca se organiza porque nunca encuentra 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 de antemano por un pesimismo incontinente que desalienta cualquier aspiración.

El personaje más patético de la novela es Ambrosio, y no sólo porque Fermín Zavala lo utilice como objeto sexual, sino por la claudicación canina con que se entrega a sus caprichos. Ambrosio fue domesticado y sometido a tal punto que no percibió ningún abuso por parte de su patrón. Por el contrario,

²¹ M. Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral* (1969). Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 117.

²² *Ibíd.*, p. 119.

no dejó de admirarlo y respetarlo; 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»,²³ le explica a una prostituta con la que sostenía encuentros ocasionales. Ambrosio inculcó 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 se convirtió en delincuente para salvar el pellejo de quien abusaba sexualmente de él. El efecto del poder y de la dominación sobre Ambrosio se traduce 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 y en *Los cachorros* es una trampa social de la que nadie escapa. Las relaciones de poder, la corrupción, la influencia de las instituciones, la presión social 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 se reproducen y perpetúan a causa de las instituciones escolares, religiosas y familiares, insertan al individuo en lógicas preestablecidas que anulan su capacidad imaginativa. En este tipo de contextos la existencia humana se degrada.

La moraleja que se extrae de esta primera etapa literaria es que en Latinoamérica, mientras no haya un cambio radical que extirpe los males de raíz y se combata al sistema capitalista y todos los vicios e injusticias que trae consigo, los países permanecerán en el subdesarrollo y los más desfavorecidos seguirán padeciendo el dominio de una élite corrupta.

Mientras el tránsito a un tipo de sociedad moderna, inspirada por los valores que representa la literatura, fue un ideal de la izquierda, Vargas Llosa inventó mundos que sintonizaban con las conclusiones de los pensadores socialistas: sólo con el derrumbe del capitalismo se podrían corregir las injusticias y las jerarquías sociales instauradas desde la Colonia. Posteriormente, el quiebre histórico del que fue testigo en 1971 marcaría un cambio en su producción literaria y en su manera de entender las soluciones a los conflictos latinoamericanos. El diagnóstico de los males seguirá siendo el mismo, pero la respuesta ya no pasará por la revolución integral de la sociedad.

²³ *Ibíd.*, p. 628.

V. El escepticismo y la tragedia humana

En *El pez en el agua*, su libro de memorias, 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».²⁴

Vargas Llosa ha explorado intensamente las consecuencias de la falta de convicción, de la apatía y del descorazonamiento anticipado, debido a que éste es uno de los problemas que ha visto en su contexto socio 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 contra el autoritarismo son los anhelos y propósitos individuales, que permiten hacer frente a las imposiciones externas. Cuando no se tienen deseos ni ambiciones propias se exagera el relativismo: todo da lo mismo y resulta fácil resignarse a cualquier demanda del ambiente o adaptarse con cinismo intentando sacar provecho personal de 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.

Éste 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 todo intento por aliviar los males de la sociedad o desarrollar un proyecto personal, que, además, crean un clima propicio para la incursión de nuevos caudillos despóticos. 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

²⁴ M. Vargas Llosa, *El pez en el agua*, *op. cit.*, p. 148.

adolescentes —como se ve en *Los jefes*, *Los cachorros*, *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* y *Las travesuras de la niña mala*— 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 Oviedo— los críticos hayan tildado a *La ciudad y los perros* de «determinista», juicio similar al que se hace a autores de ascendencia marxista como Pierre Bourdieu²⁵, 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 identificados, como la corrupción en el caso de Vargas Llosa, o la dominación en el de Bourdieu. Cuando se pone el énfasis en el individuo, como hará el novelista a partir de los setenta, se abre campo para la transformación. Ésa será la solución que el escritor, de manera implícita, empezará a proponer en la nueva etapa literaria que inaugura *La tía Julia y el escribidor* (1977). Mientras Vargas Llosa escrutó los sistemas sociales, las diferencias entre clases y los mecanismos de inculcación y aprendizaje, sus novelas tuvieron un tono crítico. Eran un juicio implacable a una sociedad incapaz de enmendar sus fallas. En la década siguiente, sin embargo, a raíz de cambios históricos que se expondrán más adelante, ingenia alternativas para que sus personajes escapen de las miserias de la vida. Si bien las causas del pesimismo, el derrotismo, la frustración y la inercia se encontraban antes en la estructura social y en un sistema ulcerado por el autoritarismo, ahora será responsabilidad del individuo, sin importar lo penosas de sus circunstancias, encontrar la fuerza vital para anteponerse al entorno.²⁶ El cambio

²⁵ C. Calhoun señala que la teoría de Bourdieu, mientras se muestra poderosa «como una teoría de la reproducción», es débil como «teoría de la transformación». C. Calhoun, «Habitats, Field, and Capital: The Question of Historical Specificity». En: *Bourdieu, Critical Perspectives*. Editado por C. Calhoun, E. LiPuma y M. Postone. Cambridge, Polity Press, 1993, p. 72.

²⁶ 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 la vida humana.

social será el resultado de transformaciones individuales; no de revoluciones totales. Este desplazamiento en la orientación de sus novelas coincide con el abandono del credo socialista y la reivindicación del individualismo liberal.

VI. Quiebre histórico

En 1971 Vargas Llosa se entera de que su amigo, el poeta cubano Herberto Padilla, ha sido encarcelado por Fidel Castro luego de la publicación de su libro *Fuera de Juego*, tildado de «contrarrevolucionario» por el régimen. En respuesta a la sanción del escritor, Vargas Llosa envía una carta a Castro firmada por otros intelectuales de izquierda reclamando su puesta en libertad. Castro libera a Padilla, pero lo expone a una confesión pública en la que lo obliga 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, aún 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, Susan Sontag, José Ángel Valente, entre otros— condenan la «penosa mascarada de autocrítica», que «recuerda los momentos más sórdidos de la época del estalinismo».²⁷ Este episodio, que posteriormente se conocería como el Caso Padilla, sentenció la paulatina ruptura de Vargas Llosa con el 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 la isla. El enfrentamiento con Castro, sumado a las críticas que tres años antes había hecho a la invasión rusa de Checoslovaquia,²⁸ generó el rechazo por parte de la izquierda latinoamericana. Pero a pesar de las críticas, de las reinterpretaciones reaccionarias de sus

²⁷ M. Vargas Llosa, «Carta a Fidel Castro». En: *Contra viento y marea (1962-1982)*, op. cit., p. 166.

²⁸ 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». M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea (1962-1982)*, op. cit., p. 160.

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

Esta primera disputa entre la actividad literaria, individualista por naturaleza, y un sistema basado en la organización colectiva, haría evidente la dificultad para armonizar el espíritu crítico del escritor y la demanda de obediencia de un dirigente que acapara el poder político. Con los años, debido a las violaciones sistemáticas de las libertades individuales y al encarcelamiento de escritores y periodistas, la euforia libertaria que acompañó a la Revolución, de la que Vargas Llosa fue partícipe, se iría apaciguando. Como símbolo de la utopía en América Latina, el desplome económico y, sobre todo, moral del régimen, le mostró a Vargas Llosa que la lucha por la libertad no pasaba por el derrumbe del sistema capitalista y la edificación de un poder central, fiscalizador de la vida privada y de la opinión pública, sino por la defensa de la democracia.

El desencanto de la Revolución Cubana supuso una inversión de ciertas propuestas de la izquierda y la derecha latinoamericanas. La derecha, antes de la Revolución, era conservadora, custodia de la Iglesia, autoritaria y demostraba reservas ante los adelantos de la ciencia y el cambio en las tradiciones, además de una fascinación romántica por la naturaleza, reflejo en el que se observaba la gracia de Dios en el ordenamiento del mundo. La izquierda, en cambio, además de buscar la igualdad y la justicia, creía en el progreso y en la razón, en la secularización de las costumbres y en la enseñanza, fomentaba la ciencia y el arte y buscaba vencer las barreras locales para que los adelantos técnicos, científicos y sociales de otras latitudes se internacionalizaran. Sin embargo, los acontecimientos históricos de las últimas décadas impulsaron una reorganización paradójica: los partidos de derecha son hoy los que buscan la apertura de los mercados, confían ciegamente en la ciencia económica, en el progreso y en la racionalidad tecnocrática, defienden la libertad de expresión y condenan toda forma de gobierno antidemocrático, mientras la izquierda pone freno al neoliberalismo, vuelve a preocuparse por las identidades locales y las minorías étnicas —llegando, incluso, a reivindicar el nacionalismo y la idea de pueblos prístinos—, desconfía

del progreso tecnológico y de las propuestas económicas patrocinadas por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, simpatiza con el relativismo cultural, e incluso desconfía de la racionalidad de Occidente y del conocimiento científico, a los que considera prácticas discursivas mediante las que se ejerce el poder y la dominación. También mantiene sus reservas frente a la apertura de los mercados, los acuerdos de libre comercio y la globalización, y como estandarte moral esgrime la conservación del medio ambiente.

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 cambia: hasta el día de hoy, 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. Éstos son los mismos problemas que, como trasfondo, comparten sus primeras obras. Lo que veremos en las novelas escritas a partir del Caso Padilla es una interpretación diferente de las causas y de las soluciones para estas problemáticas.

VII. Pérdida de la inocencia: Pantaleón Pantoja

Pantaleón y las visitadoras, publicada en 1973, representó un cambio en la trayectoria del autor. Aunque antes había desdeñado el humor en literatura como elemento de irrealidad (lo rescataba sólo como forma de rebelión), 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 fanático²⁹, el «intelectual barato»³⁰ y los personajes redimidos por una vocación³¹.

²⁹ En esta novela el fanático es el Hermano Francisco, líder de una secta religiosa.

³⁰ Éste 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 se referirá a ellos en su libro de ensayos *Contra viento y marea* y en *El pez en el agua*.

³¹ Las prostitutas del servicio de visitadoras van a experimentar por primera vez, gracias a la

La novela gira en torno al capitán Pantaleón Pantoja, obediente servidor del ejército peruano, enviado a la selva para solucionar un problema capital del que depende el buen nombre de la institución. La abstinencia forzada de las tropas está propiciando ataques a la población civil. El ejército, en vez de erigirse como un organismo destinado a salvaguardar los intereses de los peruanos, amenaza con convertirse en el mayor peligro para la integridad física y moral de la ciudadanía. Por esta razón, la cúpula militar concluye que es mejor satisfacer los requisitos viriles de sus hombres bajo la observancia castrense, que ignorar las flaquezas de la condición humana y permitir que la población siga siendo agraviada. La misión de Pantaleón es conformar un escuadrón de prostitutas que alivie las necesidades de las tropas. Debe cumplir su cometido en el más estricto secreto, sin que nadie, ni siquiera su mujer, esté al tanto de sus labores, pues si se llega a saber que el ejército promueve el comercio carnal entre sus tropas, la credibilidad de la institución se verá gravemente afectada. Se escoge a Pantaleón por su intachable hoja de servicios y por la rectitud con que se entrega en todas las tareas asignadas. Pero sus superiores no sospechan que dicha obediencia hará 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, resultará contraproducente.

Con rigor militar, Pantaleón estudia la situación, investiga y hace cálculos (que quedan consignados en la más obtusa jerga burocrático-militar) para garantizar la mayor eficacia de las visitadoras. El éxito es desbordante. Su escuadrón de prostitutas atrae la atención de todo Iquitos y da fama a Pantaleón como intendente prostibulario. Con el asedio de los medios de comunicación, de la Iglesia y de la ciudadanía, la situación se sale de control y al final termina por saberse el vínculo 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 que involucran la crucifixión de animales. Una de las prostitutas, la Brasileña, con quien Pantaleón había iniciado un romance extra marital, es asesinada en un episodio confuso. Su cuerpo aparece crucificado, lo cual hace sospechar que hay una conexión con la secta. Finalmente se aclara que fueron unos bandoleros quienes, en su afán por gozar de los servicios de las visitadoras, la mataron. La muerte de la Brasileña conmueve a Pantaleón. Vistiendo su uniforme militar, organiza un fu-

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 emiten las radionovelas bajo la dirección de Pedro Camacho.

neral en el que le rinde honores castrenses por su entrega y cumplimiento del deber. Ingenuamente, Pantaleón organiza un espectáculo fúnebre que delata su pertenencia al ejército, provocando el escándalo que sus superiores intentaban evitar. El castigo que recibe por su imprudencia es el mismo que el del teniente Gamboa: el traslado a un puesto de servicio miserable.

Esta novela, guardando aún grandes parecidos con sus anteriores —se desarrolla en la selva; trata de la institución militar; hay un personaje, Pantaleón, que por hacer bien su trabajo sólo consigue la ruina—, introduce una innovación que, aunque aquí sólo está esbozada, será una constante en sus próximas novelas. El esfuerzo imaginativo de Vargas Llosa ya no se centrará exclusivamente en radiografiar las estructuras agusanadas de la sociedad ni el funcionamiento perverso de las instituciones, sino en comprender la manera en que un personaje se relaciona con el mundo.

De una u otra forma, sus novelas anteriores habían girado en torno a determinados personajes y sus problemáticas, como la impotencia física de Pichulita Cuéllar y la impotencia psicológica de Zavalita. Desde que empezó a escribir, sus cuentos y novelas habían estado poblados de rebeldes. En *Los jefes*, los alumnos del colegio se exponen a las represalias del director por «rebelarse contra una disposición pedagógica».³² En *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral* nos topamos con insurrectos, personajes que quieren marcar distancia de su familia, su medio social y las instituciones religiosas, militares o escolares que les inculcan los valores, hábitos y costumbres que van a hacer de ellos algo que no quieren ser. Incluso Pichulita Cuéllar, el único personaje vargasllosiano que quiere y no puede pertenecer a ese círculo de privilegiados que asciende paso a paso en la escala social, es un renegado, un paria que debe renunciar al destino prefijado para las élites limeñas.

En ese sentido Pantaleón Pantoja es un personaje muy diferente que no guarda parentesco con los hormonales, revoltosos y frustrados personajes de las novelas previas de Vargas Llosa. Pantaleón está congénitamente diseñado para encajar en instituciones cerradas y en ambientes autoritarios que coartan la libertad y la libre determinación. Pantaleón cumple las normas con fervor y rigidez obcecada. No vive el drama del rebelde, que siente en carne propia las coacciones del entorno y lucha por manifestar su individualidad. Por el contrario, Pantaleón depende de fuerzas externas que le impongan coordenadas a su existencia. Por sí solo no sabe cómo organizar su vida: «Ya te he explicado, Chuchupe, esto [el servicio de visitadoras] lo organicé por orden supe-

³² M. Vargas Llosa, «Los jefes» (1959). En: *Obras Completas, Tomo I*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, p. 32.

rior, como negocio no me interesa. Además, yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo».³³

Pantaleón es consciente de su dependencia; sabe 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, rechaza la oferta: «Me niego terminantemente, mi general. Toda mi vida está en el Ejército».³⁴

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 el mundo. La heteronomía extrema de Pantaleón lo convierte en un ingenuo, en alguien incapaz de evaluar con criterio propio las situaciones a las que tiene que hacer frente. Inflexible en sus actos y sin perspectiva ante los hechos, está dispuesto a cumplir, con diligencia perruna, cualquier orden que se le imponga. Su fórmula existencial, similar a la de Gurdulú, el personaje que Italo Calvino pone a Cabalgar al lado de Agilulfo, el caballero inexistente, no contempla los conceptos de autonomía y libre determinación. En ausencia de estas herramientas, que son, precisamente, las que permiten escapar al determinismo del ambiente, Pantaleón no puede diferenciar su identidad de las funciones que cumple en el ejército. Sin importar qué actividad se le asigne, es capaz de fundirse con el ambiente y asumir como suyos los criterios que se le imponen. No tiene nada que le pertenezca —ningún valor, ningún deseo, ninguna vocación—, y por eso recibe con placer reconfortante las órdenes e imposiciones de sus superiores. El mismo Pantaleón acaba dándose cuenta de este rasgo de su personalidad: «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 pssst, 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».³⁵

Pantaleón y las visitadoras no esboza el retrato de individuos que tratan de darle una impronta humana a su vida o que luchan por cambiar los aconteci-

³³ M. Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 308.

³⁴ *Ibíd.*, p. 294.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 217-218.

mientos, sino de personas que se dejan arrastrar dócilmente por macabras doctrinas religiosas y por las órdenes absurdas de sus superiores. La novela contiene un comentario irónico al candor de quienes siguen las normas impuestas como artículos de fe y renuncian a la racionalidad y al criterio individual. «El tema profundo de todo esto —dice Vargas Llosa— es el absurdo, el disparate humano. Cómo el tratar de encajar la realidad dentro de estructuras cerradas puede causar verdaderos delirios».³⁶

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 que propician el autoritarismo, y en la militancia ideológica que no contempla los alcances de sus consignas. El fracaso de Pantaleón expresa el desencanto ante los intentos bienintencionados por curar un mal, que no reconocen el momento en que la solución resulta peor que la enfermedad. Esta sátira es una respuesta en clave humorística al fervor ideológico que acompañó el surgimiento de las ideologías en América Latina. El gran impedimento que Vargas Llosa encuentra ahora para la expresión de la individualidad no es la sociedad burguesa y sus vicios, sino la ideología, la estructura cerrada que contempla una noción ideal del mundo y del ser humano, y que inevitablemente restringe los apetitos individuales, las muestras de espontaneidad y los deseos que singularizan a las personas. Entre la imperfecta sociedad capitalista (en la que los mejores esfuerzos pueden, sin embargo, conducir al fracaso) y la perfecta y utópica sociedad comunista (en la que todo marchará a las mil maravillas siempre y cuando se renuncie a la individualidad y a la libertad), Vargas Llosa se queda con la primera. Este cambio empezará a verse reflejado en las novelas y ensayos que escribe en la década de los setenta, en los que se ve una mayor preocupación por las políticas reformistas antes que revolucionarias, y en los que se vislumbra la posibilidad de que el individuo, por fin, resista a las presiones del ambiente, venza los determinismos y se anteponga a la corrupción y el autoritarismo para satisfacer sus deseos.

VIII. 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 se-

³⁶ G. Carnero Roqué; A. Barnechea; A. Sánchez León, «Vargas Llosa y su maldita pasión» (1972). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 95.

setenta, el escritor peruano había proclamado y defendido el carácter sedicioso de la literatura y la actitud porfiada e insumisa de quien tiene por oficio desafiarse la realidad inventando mundos ficticios. Este desafío y esta rebelión tenían en la mira los sistemas de opresión capitalistas que el socialismo pretendía combatir. Pero a partir de los setenta, distanciado de las utopías y de los sueños revolucionarios, 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, permite a Vargas Llosa elucidar 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 las ideas del pensador francés, 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».³⁷

El antagonismo entre el proyecto colectivo que propone el socialismo y la insurrección individual que expresa el escritor hizo que Vargas Llosa volviera a revisar 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, empiezan a parecerle más acertadas. Camus y Bataille le ayudan 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».³⁸ ¿Cómo combatir el poder sin caer en el dogmatismo? ¿Cómo sublevarse contra la sociedad sin arrastrar a los demás a una hecatombe colectiva?

³⁷ M. Vargas Llosa, «Bataille or the Redemption of Evil» (1972). En: *Making Waves*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996, p. 121. Las traducciones son mías.

³⁸ M. Vargas Llosa, «Albert Camus y la moral de los límites» (1975). En: *Contra viento y marea (1962-1982)*, op. cit., p. 250.

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 habían alentado su primera etapa literaria. El matiz con el que ahora examina la existencia humana, producto de la renuncia al socialismo, supone descartar la opción revolucionaria. El gran dilema que se abre, y para cuya solución contará con el ejemplo vital de Madame Bovary, es cómo entender la situación de un individuo que, viviendo en una sociedad enferma, ya no puede creer en 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 a la reestructuración integral de la sociedad. En 1975 Vargas Llosa publica el ensayo *La orgía perpetua: Flaubert y Madame 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 sus ideales de los sesenta. 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».³⁹

Su preocupación será buscar la manera de vivir libremente en una sociedad normativa que impone deberes y anula las ilusiones. El ejemplo de Emma Bovary es la clave para entender otra forma de insurrección, más cercana a la que propone Bataille que a la del socialismo, más individual que colectiva, más reformista que revolucionaria, más poética que política, 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 asoman en la imperfecta cultura occidental debe asumirla cada cual, como Emma o Don Quijote, apelando a la posibilidad que tiene el individuo de imaginar proyectos y de encontrar el coraje para realizarlos. La admiración de Vargas Llosa por Emma Bovary radica, justamente, 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 más diversos en distintas épocas y lugares, y que, al mismo tiempo que universal y durable, es una de las más privativas postulaciones de lo humano, de

³⁹ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 20.

la que han resultado todas las hazañas y todos los cataclismos del hombre: la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas».⁴⁰

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 la faz del mundo.

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 ahora sobre los personajes. Pantaleón es la antítesis 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. Estos personajes dejarán de parecerse a Alberto, Bonifacia o Zavalita, y empezarán a asemejarse a los osados protagonistas que pueblan las novelas de caballería. La fascinación que este género ejerce sobre Vargas Llosa, especialmente en el grado de sofisticación que adquiere en la novela de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, sobre la cual ha escrito desde 1968⁴¹, empieza a ser patente en las pasiones exacerbadas y en las convicciones diamantinas, similares a las de los caballeros medievales, con que imagina a los héroes y villanos de sus siguientes novelas. Estos personajes vivirán su rutina cotidiana como si se tratara de una batalla épica por realizar sus delirantes fantasías. Las palabras con que el escritor describe *Tirant lo blanc* sirven para comprender la clave estética que subyace a sus personalidades, y para introducir las ficciones que aparecerán a partir de la segunda mitad de la década de los setenta: *Estoy convencido de 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 de la vida, de la condición humana, de las pasiones. Y en Tirant lo Blanc todo eso está presente. Las proezas militares, al igual que la manera como gozan y como aman los personajes, son desmesuradas, truculentas, y, al mismo*

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 39.

⁴¹ Los ensayos que Vargas Llosa escribió sobre *Tirant lo Blanc* entre 1968 y 1990 están recopilados en: M. Vargas Llosa, *Cartas de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral, 1991.

tiempo, todos esos elementos calzan dentro de una prosa 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 me identifico y que, creo, en mi obra aparece reflejada.

IX. Vocación y arrojo

Después de cuatro novelas, un relato y un libro de cuentos, Vargas Llosa finalmente vislumbra la manera de romper con los círculos viciosos del poder, el autoritarismo 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 el determinismo social, liberarse de la influencia de su padre autoritario y encontrar una vocación que le permite vivir en sociedad sin experimentar frustraciones.

«No pienso que toda empresa humana esté condenada al fracaso —dice el escritor en 1972—, que todo hombre sea antológicamente un derrotado. Se pueden cambiar los acontecimientos, darles una impronta humana. Pero quizás como escribo a partir de experiencias ligadas a mi país, y mi país es un país de frustración, haya dado ese resultado».⁴² El personaje autobiográfico que construye en 1977 es el primero que logra escapar del Perú y de la frustración. Desafía la autoridad del padre y viaja al extranjero, a París, en donde puede entregarse en cuerpo y alma a su vocación: la literatura.

La trama de la novela transcurre a finales de los años cincuenta, en Lima, ambientada en una atmósfera diferente a la de sus otras novelas urbanas, en un período de transición en el que el Perú se recupera 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 aventaja 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 tiene que hacer para devengar el sustento con el cual costear su independencia. En uno de esos trabajos como editor de noticias en una emisora de radio local, conoce a Pedro Camacho, un prolífico escritor de radionovelas de gran difusión y acogida, que expresa un ardor y una convicción desmedidos 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 aún tome la forma de una vocación.

⁴² G. Carnero Roqué; A. Barnechea; Sánchez León. *Op. cit.*, p. 99.

No hay un minuto del día que Pedro Camacho no aproveche 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 una nueva lente. El primero de ellos, el autoritarismo y la perpetuación del sistema social que hace de los hijos un reflejo deslucido 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 y que se opone por igual 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 delirante odisea, no sólo casándose con su enamorada sino impidiendo que los obstáculos económicos y familiares amarguen 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 de las trampas sociales 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, paradójicamente, se emancipa de las presiones sociales, encuentra aliento para resistirse al poder, y deja de aceptar pasivamente unas condiciones de vida que lo alienan.

La vocación le da sentido a la experiencia; es un marco que la enriquece y la hace provechosa. Vargas Llosa la describe como una especie de parásito que, desde las propias entrañas, se nutre de la totalidad de la experiencia para darle finalidad: *Como yo lo veo, la vocación es como una solitaria que llevo dentro y que está comiéndose todo, alimentándose de todo. Esa es la sensación: cuando ya estoy muy metido en una obra, todo lo que hago, de alguna manera, es aprovechado para la ficción.*

A pesar de que la persona es absorbida y «devorada» por lo que desea, la vocación le permite orientarse en el mundo y fijar un camino a seguir, esta-

bleciendo una jerarquía de valores, alejándola del relativismo moral y, en definitiva, permitiéndole asumir un proyecto de vida que le reporte satisfacciones. La vocación es, en el mundo mental y ficticio de Vargas Llosa, la manera en que las personas se apoderan de su destino, vencen el determinismo social y luchan contra la frustración.

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 la 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. En ese sentido Pedro Camacho es muy distinto. 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 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 escritor* exploran esta paradoja.

X. Paradojas de la imaginación: fanatismo y heroísmo

A partir de la década de los ochenta, cuando en materia política Vargas Llosa critica el totalitarismo y aboga por un estado moderado que no intervenga en la vida privada, su preocupación literaria va a girar en torno a la imaginación y a las ficciones —constructivas y destructivas— que el ser humano 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 im-

poner ni privilegiar doctrinas, teorías o ideologías, sino permitir que éstas florezcan y compitan libremente».⁴³

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 la porosa frontera que divide 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, a embarcarse en aventuras y expediciones, a investigar y a crear, a transformar el mundo para que se asemeje más a los sueños, queda consignada con claridad en esta novela. Pero también queda expuesto un lado oscuro de la naturaleza humana. Paradójicamente, los proyectos, las ideas y las visiones que surgen de la imaginación pueden despertar cruzadas fanáticas, guerras sanguinarias para imponer una visión del mundo y hecatombes colectivas.

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. Esta capacidad permite alterar lo real; impone a las cosas un nuevo orden en el que sobresalen valores, principios y jerarquías diferentes cuya finalidad es reorganizar los significados y modificar la percepción de los acontecimientos. 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 se petrifique, amenaza con transformar una propuesta imaginativa en una verdad inflexible, incapaz de tolerar otras interpretaciones. Su propia experiencia con la Revolución Cubana y, años antes, en la militancia política en Cahuide, una célula comunista, probablemente hicieron que Vargas Llosa viviera con intensidad esta paradoja.

En Latinoamérica se ha vivido la tensión entre el bienintencionado intento de moldear la sociedad según determinados principios y 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 multiplicado por todo el continente.

Vargas Llosa es consciente del horror y fascinación que le despiertan los personajes que dejan su huella en la historia, aquellos en los que se conjuga el

⁴³ M. Vargas Llosa, «El elefante y la cultura» (1981). En: *Contra viento y marea (1962-1982)*, op. cit., p. 444.

empeño imaginativo de Don Quijote o Emma Bovary y la intransigencia del tirano: *El fanatismo, la visión fanática que impone una interpretación por encima de la realidad y que no acepta desmentidos ni transacciones con la experiencia, es un tema que me ha rondado con distintas máscaras. Yo no era muy consciente de eso, pero los críticos muchas veces me lo han recordado. Y, además, han demostrado cómo personajes del estilo de Pantaleón Pantoja, o 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 la intolerancia, el sectarismo, el dogmatismo son fenómenos que han hecho tanto daño. 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, que en el Perú, en esa época, eran media docena de loquitos... Y bueno, el catolicismo, la Iglesia: muy fanática, muy cerrada. Creo que en América Latina siempre hemos vivido rodeados de fanáticos, de distinta índole, 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, y eso, desde el punto de vista literario, es muy atractivo.*

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 parece 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 Baudrillard⁴⁴, que borran esta división y suponen que todo es simulacro, que no hay una realidad objetiva distinguible de las

⁴⁴ En 1997 escribió un artículo en el que explícitamente criticaba al sociólogo francés y a su teoría del simulacro. Véase: M. Vargas Llosa, «La hora de los charlatanes» (1997). En: *El lenguaje de la pasión*. Madrid, Santillana, 2000.

mentiras transmitidas por los medios de comunicación o de las ficciones tejidas por los escritores, contradicen una diferencia que a él le parece importante rescatar. En las novelas de los ochenta, los temas que concentrarán la atención del escritor van a ser la diferencia entre la realidad y la ficción, las maneras en que la verdad y la mentira se trenzan y la forma en que afectan la vida humana.

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 una época 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 introducía el sistema métrico decimal, se diseñaba 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, organiza un levantamiento popular con los desvalidos y forajidos de la región; se apodera de tierras pertenecientes al Barón de Cañabrava y construye un pueblo al margen del Estado brasileño y su ateísmo en donde se prohíbe la propiedad privada, se rechaza la moneda oficial y la única ley válida es la ley de Dios, transmitida a través de sus sermones.

El levantamiento de Canudos pronto atrae la atención del gobierno central, que envía un regimiento a dispersar el intento de rebelión. Lo sorprendente es que los militares no se encuentran con la horda de forajidos y muertos de hambre que imaginaron, sino con un pueblo organizado, dispuesto a inmolarse con tal de vencer al «Perro» invasor. Después de resistir dos incursiones militares, se encomienda la misión de reducir a los sublevados al general Moreira Cesar, héroe nacional y defensor a ultranza de la República, que además está convencido de que el Imperio Británico apoya 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, intuye que bajo la apariencia mesiánica de la revuelta se está

incubando una sociedad utópica, acorde con el ideario comunista por el que lucha. La colisión de estos tres fanáticos, el mesiánico, el nacionalista y el comunista, trae consecuencias aciagas para los habitantes de Canudos.

Lo interesante es que tanto el Consejero como Moreira Cesar y Galileo Gall están inmersos en la misma realidad, y sin embargo cada uno percibe algo diferente. Sus propios contenidos mentales: sus categorías, conceptos, deseos y prejuicios, distorsionan 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 acechancia 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 aturridos 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».⁴⁵

Lo mismo ocurrió con Moreira Cesar, que vio en el levantamiento de Canudos lo que sus odios en contra de las potencias extranjeras y sus prejuicios nacionalistas le hacían 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

⁴⁵ M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (1981). Barcelona, Alfaguara, 2000, pp. 40-41.

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».⁴⁶

Y a Galileo Gall le pasó exactamente lo mismo; tanto anhelaba ver materializada la utopía comunista, que sus ojos pasaron por alto lo evidente y se fijaron sólo en 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 una persona menos posibilidades tiene de estar 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».⁴⁷

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 degenera en extremismos? Sabemos, gracias a estudios sobre seres fantásticos como la Santa Compañía⁴⁸ o los demonios, espíritus y vírgenes avistados en zonas rurales de España y Latinoamérica, que la percepción depende de un escenario previo de creencias que acomoda los estímulos sensoriales para darles sentido. La visión no es el acontecimiento que espontáneamente se da con el mero levantar de los párpados, sino un proceso activo en el que entran en juego, además de los procesos cerebrales asociados al sistema perceptivo humano, los conceptos, categorías y creencias que el contacto con una tradición —comarcal o rural en estos casos— ha inculcado en los hábitos de pensamiento. Toda observación es una

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 197.

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 74-75.

⁴⁸ C. Lisón, *Antropología cultural de Galicia. Vol. 4. La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*. Madrid, Akal, 1998.

interpretación matizada por la particularidad lugareña, las experiencias vividas, las preocupaciones presentes, los valores que se defienden, las obsesiones pasadas, los conocimientos adquiridos y los deseos, expectativas y anhelos, que son capaces de adaptar la información de los sentidos para que rasgos diabólicos emerjan de aquellos a quienes se teme u odia, o para cubrir con un aura seráfica a los copartidarios y paisanos.

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 las costumbres comarcales, las creencias y los conceptos de la tradición gallega, la Santa Compañía es impalpable, ficticia, fantástica. Los visionarios gallegos, cuyas voces se escuchan en las monografías antropológicas, se diferencian sin embargo de los personajes de Vargas Llosa en tanto en cuanto su percepción se construye a partir de datos empíricos que son organizados con sus tramas de creencias. Siempre aluden a estímulos sensitivos: murmullos, campanadas, gritos, rezos, susurros, destellos de luces, sombras y llamas, que muestran la recurrencia del visionario a la realidad externa como referente con el cual contrastar 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 describe Peirce⁴⁹: la tenacidad, que consiste en aferrarse con vehemencia a las creencias individuales, impidiendo que otras opiniones las influyan (es el caso del Consejero, de Moreira Cesar y de Galileo Gall); y el método de la 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. Refiriéndose a los sucesos de Canudos, afirma: *El malentendido nacional fue el resultado de dos ficciones: lo que veían los yagunzos en la República y lo que los republicanos veían en los yagunzos. Dos ficciones que impidieron disipar el malentendido porque lo que había era actitudes totalmente sectarias, fanáticas. Entonces, esa idea, esa confusión que provoca la catástrofe y que tiene que ver con dos posiciones sectarias, fanáticas, intolerantes, es lo que a mí me fue 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,

⁴⁹ Ch. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*. Editado por Buchler. Nueva York, J. Dover Publications, 1955.

como lo han mostrado Ortega y Gasset 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 la realidad empírica, con el otro y, por eso, para quienes no participan de estos axiomas el fanatismo parece una ficción. Éste es el punto en que la creencia se transforma, al mismo tiempo, en verdad dogmática y en fantasía delirante. 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 ni la comunista, entró en diálogo con las demás para buscar ese equilibrio entre acontecimientos, interpretaciones, subjetividades y evidencias que llamamos realidad objetiva.

La guerra del fin del mundo es un proyecto que surge en la imaginación de Vargas Llosa luego de leer *Os Sertões*, la más importante obra de Euclides da Cunha. En este libro, que está a medio camino entre la investigación antropológica y la exploración literaria, se refleja una vivencia muy similar a la que Vargas Llosa había sufrido en la década de los setenta. Da Cunha había sido un republicano fervoroso, convencido de que la sublevación de Canudos era una estrategia del Imperio Inglés para impedir la consolidación del Estado brasileño. Enviado como periodista a informar sobre la sublevación, empieza a darse cuenta del gran error en el que habían incurrido él y la élite progresista del Brasil. No había tal conjura imperial; sólo un puñado de mentes alucinadas por los delirios apocalípticos de un fanático religioso. *Os Sertões* es una reivindicación en la que da Cunha, despojado de vendas ideológicas, vuelve sobre los episodios para denunciar el grave crimen que se cometió en contra de la población civil.

Vargas Llosa también había pasado por un proceso similar. Desde que escribió *Pantaleón y las visitadoras* había empezado a explorar las consecuencias delirantes que conlleva el forzado intento por hacer encajar la plural humanidad en un modelo prefijado y estático. Ese primer acercamiento fue cómico, incluso surrealista. En cambio, *La guerra del fin del mundo* es una obra trágica, llena de muerte y horror, en la que se muestra el nivel de ceguera y barbarie al que se llega cuando no son los hechos sino la ideología la que establece la imagen de la realidad. Con esta novela, Vargas Llosa intenta comprender la causa que se esconde detrás de las grandes tragedias latinoamericanas: la división profunda de las sociedades, que convierte a sus propios

habitantes en extraños y fomenta la aparición de estereotipos, prejuicios y ficciones, no de conocimientos acertados que permitan comprender las distintas mentalidades que conviven en un mismo territorio. Este problema de desconocimiento se vive con más intensidad en el Perú, donde hay un verdadero abismo cultural, incluso lingüístico, entre las ciudades costeras y los pueblos andinos y selváticos. Al mostrar cómo ese desconocimiento puede llevar a la tragedia, *La guerra del fin del mundo* se estaba anticipando a lo que ocurriría en el Perú durante los ochenta y los noventa: el surgimiento de una organización sanguinaria, arropada por consignas revolucionarias, que condujo al país entero a una hecatombe similar a la de Canudos. Las dos facciones involucradas en la contienda, la ideológica revolucionaria y la militar nacionalista, produjeron casi setenta mil muertes. Veinte años de lucha degradada, en la que ambos bandos olvidaron las nociones de juego limpio y masacraron a la sociedad civil sin ninguna consideración, hicieron que el Perú viviera su propia «guerra del fin del mundo».

La publicación de esta novela sentencia el divorcio definitivo de Vargas Llosa con cualquier ideología o doctrina que pretenda encajar al ser humano dentro de una idea prefijada. Su lucha en la vida pública a partir de los ochenta implicará la denuncia de los modos en que estas fuerzas, aún vigentes y robustas en la sociedad occidental, intentan restringir la libertad del individuo. La máxima del liberalismo, la primacía del individuo frente a cualquier organismo colectivo, bien sea el Estado, la nación, la clase, la Iglesia, el género o la raza, empezará a ser la clave de su pensamiento político.

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 en las montañas andinas, duró unas pocas horas antes de ser sofocada.

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 grandes hazañas. Vargas Llosa aprovecha el acto quijotesco de Mayta para fantasear su vida, las pasiones, demonios y motivos 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 los acontecimientos. 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 solo paso en pro de la revolución. La vida de Mayta se transforma cuando conoce al subteniente Vallejos, un veinteañero con el ímpetu que echaba en falta en sus copartidarios, ajados y oxidados por la ideología. Contagiado por el brío y la determinación del joven, 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; es hora de actuar, de vivir de acuerdo a como se piensa y de 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 nacional. La rebelión, finalmente, no pasa de ser un aspaviento bufonesco, debelado a las pocas horas y sin repercusiones directas en la historia del Perú. Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué Vargas Llosa se siente atraído por esta historia? ¿Qué encuentra 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 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 con la derrota sino con la pasividad, con la inercia y la apatía que inmovilizan e impiden adueñarse de la existencia. La actitud de Mayta, su iniciativa, valor y determinación, son lo que en el mundo de Vargas Llosa permite romper con el determinismo social y alterar las condiciones de vida. En una ciudad, dice el narrador de la novela, en la que uno «tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse [...] Mayta nunca se habituó».⁵⁰ Este personaje también es un rebelde, un fanático seducido por una ficción ideológica, convencido de que basta un pistoletazo para que los engranajes descritos en enrevesadas formulaciones teóricas empiecen a girar. Mayta se deja persuadir por la ficción de Vallejos de la misma forma en que Sancho sucumbe a la ficción de Don Quijote. Todo parece evidente y palpable, lógico y al alcance de la mano, porque lo que se ve no es la realidad en su infinita com-

⁵⁰ M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (1984). Barcelona, Alfaguara, 2000, p. 12.

plejidad sino el revestimiento fantasioso, utópico, esquematizado y coherente que proporciona la ideología.

La reconstrucción de la historia de Mayta también le permite a Vargas Llosa retomar la investigación, iniciada en *La Casa Verde* y continuada en *La guerra del fin del mundo* 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. Desde que escribió su ensayo sobre *Tirant lo Blanc*, Vargas Llosa ha defendido una concepción total de la novela y de la vida en la que los hechos reales se mezclan con los fantasiosos para producir ese híbrido que es la imagen de la realidad. 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, y no hay un consenso mínimo que permita al lector saber a ciencia cierta cuáles fueron las causas del fracaso en Jauja.

Todos los procesos cognitivos, afirma Mary Douglas en *Pureza y Peligro*, están politizados. La objetividad es factible cuando se trata de establecer acontecimientos. Pero cuando se entra en el universo de la opinión y de la interpretación —causas de los sucesos, motivaciones que los impulsaron, atribución de responsabilidades, soluciones para los mismos— la subjetividad utiliza el hecho empírico como molde para manifestarse. Eso es lo que se observa en *Historia de Mayta*. El narrador de la novela pone de manifiesto que la reconstrucción testimonial de cualquier episodio se trenza 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».⁵¹

El interés de Vargas Llosa por el papel que cumple la ficción en la vida personal y colectiva radica en que en su mundo ideal, aquel que esboza a través de la literatura y que promulga a través de ensayos, la ficción cumple un lugar prioritario en la vida soliviantando los deseos, agitando las pasiones y contagiando el vigor para enfrentar los vicios que corrompen la vida social.

Vargas Llosa siempre le ha dado un lugar fundamental a la ficción en la vida humana. En los sesenta, inspirado por Bataille, entendió que la literatura era una forma de rebelión tan conspicua y pertinaz como la revolución; en los setenta, a esta definición añadió la idea de deicidio, la posibilidad de usurpar el lugar de Dios y reconstruir el mundo a imagen de los deseos, fantasías y

⁵¹ *Ibíd.*, p. 147.

demonios individuales; en los ochenta entendió la ficción como una necesidad, una manera de ordenar la experiencia caótica, una forma de satisfacer de forma vicaria apetitos y fantasías que la realidad nunca puede colmar; en los noventa exploró las posibilidades que da la literatura de salir de nuestra propia vida, de ser otro, de vivir hazañas y aventuras que en la realidad jamás podremos vivir; y en la primera década de 2000, continuando la exploración que había iniciado en *El Hablador*, se interesó por el significado antropológico que tiene la ficción, la forma en que nos ayuda a convertirnos en seres plenamente humanos despertando la curiosidad, haciendo más sutiles los apetitos, alimentando un sentimiento de insatisfacción con la vida que impulsa a transformar la realidad. Son más de cuarenta años preguntándose por qué se escriben historias, qué papel cumplen en la vida humana y por qué se siguen leyendo con fervor e interés. La respuesta que ha dado a estos interrogantes ha sido matizada y complementada, pero la idea que siempre ha mantenido es que la ficción supone un ejercicio de libertad, una manera de enfrentarse a la realidad real, un aliciente para el inconformismo y el cambio individual y colectivo. Por eso sus personajes frustrados y coaccionados son novelistas que nunca logran ejercer su vocación; y por eso quienes alcanzan algún grado de satisfacción, de heroísmo o injerencia —positiva y negativa— sobre la realidad, son los que permiten que la imaginación y la fantasía invadan sus vidas.

c) *El Hablador*

En esta novela, publicada en 1987, Vargas Llosa vuelve a abordar el tema del fanatismo. Ciertos matices, sin embargo, 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, 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, sobre esa cultura indígena de la selva peruana por la que expresaba una extraña fascinación. 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 trans-

forman en obsesión. Se produce 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”».⁵²

Mascarita no tarda 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 pureza de los indígenas de la Amazonía. Mascarita quiere mantener la influencia de Occidente alejada de los machiguengas para no forzar una integración que, como ocurrió a los descendientes de los incas, los pueda convertir en sonámbulos, en autómatas que no 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 habían logrado: forzar el intercambio con Occidente.

Un buen día Mascarita desaparece. Todos creen que ha regresado a Israel con su padre, pero aquel rumor no pasa de ser una simple cortina de humo. Su padre había muerto y él, sin ningún otro lazo afectivo que lo atara a Occidente, había decidido renunciar a su vida de occidental y convertirse en machiguenga. Lo sorprendente de la historia no es sólo que Mascarita hubiera sido acogido por la tribu, sino que hubiera llegado a convertirse en Hablador.

Los Habladores son unos miembros particulares de la cultura machiguenga —sobre los que Vargas Llosa oyó hablar a una pareja de lingüistas, los Snell, pero que no aparecen en la literatura etnográfica machiguenga— que cumplen una función vital dentro de la tribu. Son los encargados de viajar por la selva en busca de los distintos asentamientos de la tribu, llevando de un lugar a otro noticias de lo que acontece con los demás miembros de la comunidad. Cuentan historias de eventos reales, ocurridos en lugares distantes, pero también ficticios: relatos, leyendas, invenciones. Su misión es mantener viva la memoria colectiva, protegiendo los lazos sociales que de otra manera se desvanecerían con el tiempo, y dando a los machiguengas la sensación de compartir una historia común, con los mismos intereses y preocupaciones. También cumplen otra tarea, acaso más importante: los Habladores son los

⁵² M. Vargas Llosa, «El Hablador» (1987). En: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfaguara, 1997, p. 341.

que alimentan las creencias que les permiten afrontar la existencia del modo en que lo hacen. Dan significado a la experiencia, engranando las actividades dentro de tramas de sentido que convierten las rutinas cotidianas en prácticas con valor y un propósito elevado.

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 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».⁵³

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, cuando se realizan en el campo de la ciencia, del pensamiento o del arte, provechosas, muy distintas a los fanatismos colectivos que movilizan a pueblos enteros para llevarlos, las más de las veces, a su propia inmolación. 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 ni nocivo salvo para el propio implicado.

⁵³ *Ibíd.*, p. 578.

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 tuvo potestad absoluta 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 auestas 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*».⁵⁴ 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 su país del atraso y la barbarie, hacer de él, sin importar el precio a pagar, una nación moderna y civilizada, digna de entrar en la comunidad internacional.

El Trujillo de Vargas Llosa considera que una misión de semejante calibre y de tanta trascendencia se antepone a cualquier otra prioridad. Por eso aplaca, sin dudar, cualquier escaramuza que entorpezca o amenace con desviar el gran proyecto civilizador que tiene en mente. El resultado es un sistema despótico, en el que se recortan todas las libertades y la verdad se pone al servicio del tirano.

La convicción de Trujillo se puede palpar a través de 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».⁵⁵ 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 que, en 1930, Dios le había cedido el testigo a Trujillo para que continuara su monumental proyecto. 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 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 familia-

⁵⁴ M. Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo* (2000). Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001, p. 27.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 320.

res unos oportunistas y a sus subalternos unos incompetentes, indignos de confianza e incapaces de asumir responsabilidades — obnubilan al personaje de Vargas Llosa y lo convierten en un déspota, en un ser egocéntrico convencido de que el otro es sólo un medio para lograr sus fines.

El fanatismo de Trujillo le impide ver las dimensiones de su ficción megalómana. Encerrado en su propia subjetividad, protegido de la crítica por la violencia y rodeado de servidores camanduleros y lambones, Trujillo alimenta su propia mentira hasta convertirla en verdad. Al igual que Edmond Dantès, el personaje de Dumas, Trujillo creyó ser un instrumento de la Providencia. Y, al igual que un dios castigador, acumuló suficiente poder para determinar el rumbo de todo un país y la existencia de cada uno de sus habitantes.

A través de Urania, una enigmática mujer que después de muchos años regresa a la República Dominicana para recordar la época de la dictadura, el lector se entera del poder que ejerció Trujillo sobre la vida de sus compatriotas y la sumisión abyecta con que 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. 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. A los pocos días, temiendo que Trujillo la matara para que no hiciera mención de su pobre desempeño en la cama, las monjas de su colegio le consiguen una beca en Estados Unidos.

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 otro hombre después de Trujillo, y tampoco puede perdonar la humillación de su padre. Al igual que Pichulita Cuéllar, después de aquel acto bestial en el que Trujillo se comportó igual que Judas, el perro del Champagnat, Urania queda castrada para la vida, impedida para el placer y enemistada con el mundo masculino. Incapaz de pasar página y evadir imaginativamente su historia, Urania tiene que ahogar su soledad y sus rencores en una rutina laboral obsesiva. Sus demonios la torturan, y ni siquiera al revelar con odio a sus familiares las causas de su exilio logra liberarse de ellos: «¿Vas a sentirte distinta, liberada de esos íncubos que te han secado el alma? Desde luego que no».⁵⁶ Urania, a diferencia de Pedro Camacho, de Varguitas, de Mascarita y de Flora Tristán, no puede trans-

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 516.

formar sus demonios en historia, en ficción, en idea o en un proyecto utópico; por eso vive esclavizada a ellos.

e) *El paraíso en la otra esquina*

En su penúltima novela, Vargas Llosa aborda el tema del fanatismo y de la ficción 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 a como piensan y a como han fantaseado el mundo. Estos dos personajes ofrecen el lado positivo del fanatismo, aquel que impulsa las transformaciones sociales y las grandes creaciones artísticas 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, que pueden convertirse 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 en ellos hay algo muy atractivo. Eso se observa en la novela que acabo de terminar, por ejemplo. En cierta forma se puede afirmar 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, esa fe —la fe del carbonero en su trabajo—, es difícil que produzcas una gran obra de tipo artístico, o de pensamiento, también.*

Los ideales de Flora Tristán y de Paul Gauguin, aunque enmarcados dentro de lo que sería esa vertiente positiva del fanatismo, no coinciden para nada entre sí, 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, y su paso por las ciudades y pueblos de Francia 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 fundamentales para la creación artística.

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 instintivos 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 (de quien se hablará 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 tienen que ser sofocadas con el amaneramiento burgués.

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 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».⁵⁷

Y en otro pasaje se ve cuál es la meta irrenunciable, la lucha libertaria y creativa por la que estaba dispuesto a llegar a límites extremos: «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,

⁵⁷ M. Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*. Barcelona, Alfaguara, 2003, p. 36.

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».⁵⁸

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 el contexto cultural del que extrae sus temas y obsesiones, que permite a los individuos elevarse por encima de los condicionantes sociales e imaginar alternativas que devuelvan la dignidad que el atraso, la pobreza y una historia plagada de errores han robado a la existencia.

XI. 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 transformar sus demonios en obras de arte. Una creación artística no puede ser un ejercicio estrictamente racional. Debe 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. 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; bueno, existía pero su razón y su inteligencia lo reprimían, lo frenaban. 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 deshumanizado, en un mundo frío, en un mundo que está congelado por la inteligencia. No creo que fuera un gran creador.*

Vargas Llosa había abordado este tema en *La tía Julia y el escribidor*, mostrando cómo los demonios personales de Pedro Camacho se convertían en materia de sus truculentos dramas. Y también en las novelas protagonizadas

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 79.

por fanáticos y hombres brutales, llevados por impulsos más que por razones. Pero fue sólo hasta la publicación de *Lituma en los Andes* que el autor se internó en el mundo de fuerzas irracionales que determinan el destino de los pueblos no occidentales. Aunque con Mascarita y su discurso mitológico había vislumbrado lo que es la mentalidad primitiva, *Lituma en los Andes* muestra de manera explícita las consecuencias colectivas que traen consigo el abandono de la razón y la irrupción de las pulsiones instintivas.

Según uno de sus principales críticos, Efraín Kristal⁵⁹, esta novela 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 1990⁶⁰, y por una mirada pesimista sobre la condición humana. El argumento de Kristal se basa en los vínculos que establece entre las convicciones morales y políticas del autor, y las novelas que ha escrito. Según este análisis, habría 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, en los noventa, luego de probar la hiel de la política, la novela con que inaugura la década debería manifestar una nueva percepción de la realidad en la que se expresa desesperanza con relación a las motivaciones humanas.

Kristal asume que los temas de las novelas de Vargas Llosa responden a momentos históricos y a preocupaciones políticas, y no a obsesiones y preguntas detonadas por problemas sociales que, a pesar de haber afectado al escritor en su juventud, han seguido maltratando la existencia de los latinoamericanos durante los últimos cincuenta años. 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. Esta comparación es ilustrativa pero no da cuenta de las motivaciones que han detonado la pasión decidida de Vargas Llosa. Esas motivaciones no varían con el cambio de orientación política, pues lo que las origina no son contingencias históricas sino problemas arraigados en el contexto peruano que el novelista, mediante sus valores y mundo mental, ha logrado identificar. Las ideologías políticas han desplazado el orden conceptual y categorial con el que Vargas Llosa observa esta realidad, produciendo distintas maneras de entender las causas y las soluciones a los conflictos. Sin embargo, estos desplazamientos de horizonte mental no han supuesto cambios temáti-

⁵⁹ E. Kristal, *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, Vanderbilt, University Press, 1998.

⁶⁰ 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.

cos, sino transformaciones en la manera de concebir, por un lado, la condición y las posibilidades humanas, y, por otro, aquello que amenaza el espíritu humano y la libre determinación.

Lituma en los Andes no aborda un tema insólito sino una nueva variación 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. Éste es un dilema que no había vuelto a surgir en sus ficciones, pero que, como lo demuestra esta novela de 1993, aún no acaba de exorcizar. La tensión entre libertad y determinación sigue siendo una de las disyuntivas que aparece con más intensidad en la obra de Vargas Llosa, aunque ahora el escritor no esté interesado en desvelar el tipo de determinismo que preocupa a los intelectuales de izquierda, a saber, el económico, el social y el institucional, sino el que, a su manera de ver, frena el progreso y la modernización del Perú.

A eso se debe que en esta novela no se haga una radiografía de una sociedad viciada, sino del universo de creencias y mitos ancestrales que, desde el tiempo de los incas, ha moldeado la percepción 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 habitantes de 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 los campamentos y la carretera. Se sospecha que el grupo guerrillero, cuyos asaltos a pueblos son frecuentes en la zona, es el 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 sus gargantas, 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 la animalidad, que el ser humano descubre la dicha que la civilidad le niega. Las normas que imponen un control racional sobre el cuerpo y las emociones domesticar estos impulsos para ponerlos al servicio de actividades productivas, no del placer.

Por eso Dionisio disfruta viendo cómo los mineros se emborrachan y olvidan sus preocupaciones con el baile, cómo flirtean entre ellos y manosean a Adriana, sin pensar, dejando que la esfera irracional irrumpa para guiar sus actos. 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 cazar. No piensan, no tiene preocupaciones. Nosotros, sí, y somos desgraciados. Ése está visitando su animal y mire si no es feliz».⁶¹

Poco a poco, Lituma se da cuenta de 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, sacrificaron a los tres desaparecidos. Creyendo que así evitarían la extinción de Naccos, se los ofrecieron a los Apus. Lituma obtiene la confesión de uno de los mineros, arrepentido y asqueado, que descubre al oficial una verdad más profunda que hubiera preferido no saber: los desaparecidos no sólo fueron sacrificados; Dionisio organizó un banquete en el que los aldeanos fueron obligados a engullir a 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».⁶²

En *Lituma en los Andes*, los mitos, las supersticiones y los temores irracionales, legado arcaico que subsiste en la sierra y que choca con la racionalidad occidental, hacen lo que en las sociedades urbanas hicieron los dictadores: socavar la voluntad y doblegar a los individuos ante órdenes externas, que acaban forzándolos a cometer actos de los que luego 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». Lo que *jode* a los mineros de Naccos ya no es esa trampa social que la Modernidad y el capitalismo pusieron a los peruanos, sino la vulnerabilidad ante ideas irracionales.

En un ensayo previo, Vargas Llosa ya había relacionado el carácter melancólico de los peruanos con el sistema autoritario incaico, mostrando cómo el

⁶¹ M. Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*. Barcelona, Planeta, 1993, p. 303.

⁶² *Ibíd.*, p. 311.

legado histórico frenaba el paso a la Modernidad occidental: «Nunca he sentido simpatía por los Incas. Aunque los monumentos que dejaron, como Machu Picchu o Sacsayhuamán, me deslumbran, siempre he pensado que la tristeza peruana —rasgo saltante de nuestro carácter— acaso nació con el Inca: una sociedad regimentada y burocrática, de hombres hormiga, en los que un rodillo compresor omnipotente anuló toda personalidad individual».⁶³

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 solucionar mágicamente los problemas. El tono pesimista de la novela es coherente con la necesidad que el autor encuentra —como se verá en el siguiente apartado— de integrar el Perú arcaico al Perú moderno. Por eso la visión que se da de la cultura andina es desencantada, y la acerca más al salvajismo de la selva, donde las pasiones pueden doblegar al ser humano, que a la civilización esplendorosa recreada en las versiones que exaltan el pasado incaico.

Esta visión de los Andes representa un esfuerzo por socavar el indigenismo del que se nutren sectores de la izquierda peruana. Igualmente, pretende combatir la nostalgia nacionalista ligada a las culturas que habitaron la sierra, con el propósito de facilitar la integración del Perú 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 ineludible para combatir el subdesarrollo. Sólo en casos como el de Gauguin, un artista netamente individualista que antepone las satisfacciones de sus necesidades a cualquier norma o tabú social, la inmersión en la mentalidad primitiva y en la irracionalidad reporta beneficios. A los demás personajes que tienen que abrirse un lugar en instituciones (como el Leoncio Prado) o lugares (como Santa María de Nieva) donde prima la fuerza y no hay barreras que contengan los impulsos, les va mal, sufren ofensas, acaban reducidos, *jodidos* por el medio.

El regreso que Vargas Llosa hace en *Lituma en los Andes* al problema de la predeterminación bien pudo estar influenciado por el descalabro político de 1990. Según Kristal, el escritor «cree que los peruanos actuaron en contra de

⁶³ M. Vargas Llosa, «El país de las mil caras» (1983). En: *Contra viento y marea*, 3 (1964-1988). Lima, Peisa, 1990, p. 205.

sus mejores intereses cuando rechazaron su candidatura presidencial». ⁶⁴ 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 tan minuciosamente había analizado 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 mediante el terror. Las personas se ven obligadas a actuar en contra de sus intereses y a transformarse, una vez más, como Alberto, como Bonifacia, como Zavalita, en aquello que no quieren ser.

XII. Arcaísmo o modernización

Desde que entró en contacto con el mundo de la selva, Vargas Llosa se ha preguntado reiteradamente cuál es el destino que espera a 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*, reflejan la percepción que el autor ha ido madurando a lo largo de los años 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 Amazonía, denunciados entre otros por José Eustacio Rivera y Roger Casement, sobre quien Vargas Llosa investiga en este momento para escribir

⁶⁴ E. Kristal, *op. cit.*, p. 186.

una nueva novela, son barbáricos), 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 la intransigencia de las misioneras religiosas, que en lugar de «civilizar» a las indígenas secuestradas las condenaba a degradarse en las ciudades.

Pero la denuncia de Vargas Llosa no ha convergido con las luchas indigenistas y conservacionistas latinoamericanas, ni con las reivindicaciones postcolonialistas que aparecen como tema frecuente en la teoría social contemporánea. 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 arraigaran y esparcieran por el Perú. En una fecha tan temprana como 1977, en la que aún no se le podía vincular tan claramente con el liberalismo, Vargas Llosa afirmaba que «el desarrollo del Perú es inseparable de la afirmación de esa lengua y de esa cultura que llegó a nosotros con España. Digo esto sin menospreciar por supuesto nuestra historia prehispánica, quechua o aimara, pero pienso e insisto en nuestra herencia española, que es una herencia que tiene una estirpe libertaria extraordinaria, insumisa, laica y popular, desde el Arcipreste de Hita hasta Valle-Inclán».⁶⁵

La apertura hacia Occidente y la concepción que el escritor 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 purgar las injusticias a las que han estado expuestos los herederos del pasado prehispánico del Perú. Vargas Llosa combate esta idea porque considera que, justamente, 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: despojando al indígena de las tradiciones y de la identidad que lo dignifican, queda conver-

⁶⁵ L. Jochamowitz, «Conversación con la Catedral» (1977). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 119.

tido en una caricatura de occidental. Su destino será los estratos sociales más bajos y el consecuente servilismo hacia las clases dominantes.

Ambas posiciones aciertan al 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, con plena conciencia de que esta apertura significa una amenaza para las minorías étnicas.

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 y Occidente se convierte en una forma de dominación. Por el contrario, considera que la barrera que se ha abierto entre los dos mundos perjudica a los indígenas. Aludiendo a su travesía por el Amazonas de 1958, el narrador afirma: «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».⁶⁶

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. Esta pérdida es el precio a pagar para que el Perú solucione otros problemas que, a su juicio, son más apremiantes, como la pobreza, el subdesarrollo, la desigualdad y la modernización de instituciones y 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 ra-

⁶⁶ M. Vargas Llosa, «El Hablador» (1987). En: *Obra Reunida. Narrativa breve, op. cit.*, pp. 397-398.

zonables, humanas, en las que todos puedan alcanzar, al menos, una vida libre y decente».⁶⁷

Aunque las migraciones masivas a las ciudades, especialmente a Lima, han sido impulsadas 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»,⁶⁸ que muestra 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».⁶⁹ Aunque este cinismo y picardía moral hayan traído consecuencias negativas, entre ellas la aceptación pasiva de los atropellos de Fujimori, que 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 incógnita 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 Arguedas».⁷⁰

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, ade-

⁶⁷ M. Vargas Llosa, «El nacimiento del Perú» (1985). En: *Contra viento y marea*, 3 (1964-1988), *op. cit.*, p. 336.

⁶⁸ M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica*. México. Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 333.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 333.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 335. José María Arguedas es el escritor indigenista más importante de las letras peruanas.

más 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»;⁷¹ «Regreso a Bagdad con el pecho oprimido y sin poder sacarme de la cabeza la imagen de esas mujeres sepultadas toda su vida 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»⁷²) 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»⁷³), 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 vencer 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 producir riqueza y mejorar unas condiciones de vida que perpetúan la miseria, avivan la violencia y condenan a la frustración. En los años sesenta, el internacionalismo (cultural e intelectual más que económico) era uno de los objetivos progresistas del socialismo latinoamericano; hoy en día es el credo del liberalismo, al que Vargas Llosa se acoge con la esperanza de que, una vez en el mercado, Perú aproveche sus ventajas comparativas y produzca la riqueza necesaria para remediar la situación de sus gentes.

XIII. Liberalismo latinoamericano y nostalgia imperialista

Este intento de Vargas Llosa por integrar a Latinoamérica al Occidente Moderno ha encontrado resistencias no sólo en los países de la región, sino, paradójicamente, en naciones que ya hacen parte del conjunto de estados prósperos y desarrollados. La razón de este choque de visiones —la que forjó Vargas Llosa luego de presenciar los problemas causados por el subdesarrollo, y la que muchos intelectuales del Primer Mundo han extraído de su experiencia de la Modernidad— merece un acercamiento minucioso.

⁷¹ M. Vargas Llosa, *Desafíos a la libertad*. Madrid, El País Aguilar, 1994, p. 146. Refiriéndose a Torkham, en Paquistán.

⁷² M. Vargas Llosa, *Diario de Irak*. Madrid, El País Aguilar, 2003, pp. 58-59.

⁷³ M. Vargas Llosa, «El nacimiento del Perú» (1985). En: *Contra viento y marea*, 3 (1964-1988), *op. cit.*, pp. 329-330.

Determinados acontecimientos históricos, como desvelar lo ocurrido en Auschwitz o hacer frente al regusto amargo que dejó el comunismo en los países del Este, aún produce agitación en el pensamiento europeo. La fe ciega en el progreso, en la ciencia, en la tecnología y en la razón como medios para transformar el entorno en beneficio del ser humano, garantizar la libertad, dar más tiempo libre y permitir a las personas disfrutar de actividades creativas, que tanto animó la vida espiritual del siglo XIX y los inicios del XX, se ha desgastado. Kafka imaginó el mundo moderno como una jungla burocrática, capaz de mermar la libertad de autodeterminación del individuo hasta despojarlo violentamente de su condición humana. Foucault vio en las prácticas y en los discursos sociales camisas de fuerza que doblegaban al sujeto, y, al igual que San Agustín, una estela pecaminosa en los actos humanos, corrompidos de antemano por la insaciable voluntad de poder y dominación. Bourdieu concibió el cuerpo como un territorio rubricado por los hábitos, esquemas y valores de una clase social, que, tan visibles como la marca de Caín, impedían la movilidad y el ascenso social. Y todos los filósofos, sociólogos o intelectuales que a sus ideas anteponen el prefijo «pos», de una u otra manera consideran que las promesas del proyecto moderno han perdido la vitalidad de antaño. La resaca producida por el éxtasis de la Ilustración y la euforia baudelaireana por la Modernidad ha venido acompañada de un desencanto hacia todas las promesas de progreso, emancipación y universalidad. El europeo —y también el norteamericano— que ha crecido en una sociedad moderna, salvaguardado por la civilidad y los valores democráticos, que ya no debe temer por su supervivencia ni luchar contra el despotismo, se enfrenta a otro tipo de enemigos, menos temibles que los dictadores, revolucionarios o paramilitares, pero igualmente pertinaces: la apatía, el tedio, el aburrimiento y la mediocridad. La visión de quienes han nacido en este contexto, que no conocen los riesgos que acechan en lugares donde los valores modernos y democráticos no median las relaciones sociales, tiende a adornar con visos románticos y nostálgicos esos «paraísos» no mancillados por la influencia del hombre blanco occidental. Esa nostalgia —que el antropólogo Renato Rosaldo llama «nostalgia imperialista»⁷⁴— supone de manera gratuita que todo en el pasado fue mejor, antes de que la Modernidad arrasara con las costumbres autóctonas, las tradiciones rurales y los mitos que acercaban al hombre con la naturaleza, y las reemplazara por rutinas encaminadas a la producción, restricciones normativas y un mercantilismo vacío y frívolo que no dialoga con las necesidades profundas del alma humana.

⁷⁴ R. Rosaldo, «Imperialist Nostalgia». En: *Representations*, Volumen 0, Número 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, 1989.

Víctimas de esta nostalgia son los occidentales que, en los viajes de turismo, buscan vivir las aventuras que sus ciudades y trabajos apacibles les niegan. Son los que se avergüenzan de Occidente por la voracidad con que ha contaminado zonas remotas y marginales, entre ellas Latinoamérica, y consideran que estas regiones del mundo aún están a tiempo de revertir el proceso modernizador, para que no vicie sus tradiciones auténticas con la artificialidad de un estilo de vida gobernado por el consumo. Por eso cruzan el océano en busca de lo «salvaje», lo «auténtico», lo «puro» e, incluso, en casos extremos, del llamado febril de la revolución, como le ocurrió a Tanja Nimeijer, una holandesa seducida por el ideal de justicia social que acabó en las selvas de Colombia combatiendo en las filas de las FARC, y presenciando un espectáculo muy distinto al que había fantaseado desde la facultad de lenguas de la comfortable y segura Universidad de Groningen.⁷⁵

Pero quienes han crecido en esos «paraísos perdidos», disfrutando sólo a medias de los adelantos modernos, expuestos al fanatismo, a la violencia exacerbada y a la intolerancia irracional, anhelan el aburrimiento y sosiego de ciudades y trabajos tranquilos, y luchan con fervor para erradicar los vicios que se enquistan en sociedades donde los valores democráticos y modernos no han echado raíces. Su mirada apunta a Europa, a los ideales que vencieron el dogmatismo religioso, al esfuerzo intelectual que supuso el diálogo entre la diversidad de credos y costumbres, al racionalismo ilustrado que supo congeniar los ideales de libertad y de justicia, a la capacidad de autocritica con que corrige sus desmanes y errores, y al florecimiento de una cultura artística variada y rica. El liberal latinoamericano, cuando puede, visita los centros urbanos en los que se erigieron los pilares de Occidente. Mira con entusiasmo la riqueza que han sabido acumular, la solidez y seriedad de sus instituciones, la tranquilidad que se respira en el espacio público y los valores que median las relaciones entre las personas. En lugar de adoptar la postura crítica del nostálgico imperialista ante las fallas de la Modernidad —que las hay, sin duda—, desea que sus aciertos transformen las sociedades de su continente.

El liberal latinoamericano y el nostálgico imperialista conviven en tranquilidad excepto cuando cruzan opiniones acerca del destino deseable para los países en vías de desarrollo. En estos debates, una vez más, Cuba suele estar en el ojo del huracán. El liberal latinoamericano y el nostálgico imperialista se enfrentan airadamente al tratarse de la isla caribeña que, gracias a la tozudez de su líder, se ha convertido en un fortín al margen de la democracia occidental, depositaria de todas las ilusiones de lucha mancomunada y pureza de espíritu que en Europa y Norteamérica, a estas alturas, resultan quiméricas.

⁷⁵ Véase: «La guerrillera holandesa». En: *Revista Semana*, edición 1.323 del 09/VIII/2007.

Vargas Llosa, por haber vivido de cerca el auge y el ocaso del castrismo, y porque en las últimas décadas se ha opuesto frontalmente a que el ejemplo de Cuba se duplique en algún otro país de la región, es uno de los liberales latinoamericanos que con más vehemencia se ha enfrentado a los nostálgicos imperialistas. Eso lo ha llevado a polemizar con varios intelectuales europeos —entre ellos Günter Grass— que, siendo insignias ejemplares de los valores democráticos en sus propios países, al tratarse de Latinoamérica se dejan conmovir por el canto de sirenas de la revolución, la reestructuración integral de la sociedad y los designios de la Historia. Para Vargas Llosa, cuya lucha política consiste en la defensa de un sistema democrático para el Perú y los demás países del continente, resulta paradójico que desde las democracias prósperas de Europa y Norteamérica se respalde el régimen de Castro, se aplauda, con las manos «ávidas de exotismo», las gracias del subcomandante Marcos, y se celebren las ocurrencias, estratégicamente lanzadas para la galería internacional, de líderes populistas y autoritarios como Hugo Chávez. No hay congruencia, dice Vargas Llosa refiriéndose a la isla caribeña, «en que intelectuales, políticos o Gobiernos que se dicen democráticos, sirvan los intereses de un régimen que es el enemigo número uno de la cultura democrática en el hemisferio occidental y, en vez de mostrarse solidarios con quienes en Cuba van a prisión, viven como apestados, sometidos a toda clase de privaciones y tropelías o dan sus vidas por la libertad, apoyen a sus verdugos y acepten jugar el lastimoso papel de celestinas, cómplices o “putas tristes” —para emplear un término de actualidad— de la dictadura caribeña».⁷⁶

La Modernidad y el estilo de vida que se ha impuesto con el libre comercio, las libertades personales, el cientificismo, el consumismo y el afán de lucro, han hecho que el mundo se desencante. Estos cambios han producido sentimientos de ambivalencia hacia la Modernidad. Según Charles Taylor⁷⁷, la sensación de malestar es producida por el individualismo, que impide a las personas sentirse parte de algo más grande que organice y jerarquice el mundo y que permita encontrarle sentido a la vida; por la primacía de la razón instrumental, que impone la lógica de la eficacia a disyuntivas en las que deberían primar otros criterios (como la desigualdad económica o el medio ambiente); y por las consecuencias políticas del individualismo y de la razón instrumental, que dejan al ciudadano solo e indefenso ante estructuras burocráticas y un Estado omnipotente. Estos malestares de la Modernidad son los que incitan a recubrir con un aura romántica y nostálgica las regiones del mundo en las que los procesos de modernización no han concluido o ni si-

⁷⁶ M. Vargas Llosa, «Las putas tristes de Fidel». En: *El País*, 31 de octubre de 2004.

⁷⁷ Ch. Taylor, *La ética de la autenticidad* (1991). Barcelona, Paidós, 1994.

quiera han empezado. El nostálgico imperialista no desea para ellas los males que soporta en su propio país, y prefiere que permanezcan como últimos remansos de ilusión y esperanza en un mundo cada vez más adulterado.

Este tipo de prejuicios y estereotipos son, justamente, los que irritan al liberal latinoamericano, que ha visto de cerca cómo estos vergeles edénicos acaban siendo colonizados por la brutalidad y las prácticas sanguinarias. Por eso acusan a los intelectuales y periodistas «que, consciente o inconscientemente, caricaturizan a América Latina y contribuyen a fraguar esa imagen, según la cual, para nuestros bárbaros países, no hay más alternativas que la dictadura militar o la revolución totalitaria».⁷⁸ Vargas Llosa, después de vivir en carne propia la experiencia de la dictadura y de la censura socialista, decide que lo mejor para los países latinoamericanos es seguir el ejemplo de las democracias modernas de Europa y Norteamérica, acelerar y defender los procesos de modernización, integrarse a la comunidad internacional y aceptar la observancia de los organismos que salvaguardan el cumplimiento de los derechos humanos. Para vivir grandes aventuras, grandes utopías y grandes sueños redentores está la literatura. En las páginas de las novelas se pueden vivir todas esas peripecias que en la vida real pueden acabar mal. Eso lo debió entender la desengañada Tanja Nimeijer a medida que describía en sus diarios la promiscuidad imperante en las tropas revolucionarias, los privilegios de los altos mandos, las vejaciones a que eran sometidos los rebeldes y la absoluta falta de libertad a la que estaban condenados todos. Descubrió que la realidad es bastante más cruel e incoherente que las fantasías y utopías tejidas por la imaginación.

XIV. La imaginación y la utopía

No es extraño que Tanja Nimeijer y muchos otros intelectuales y artistas de Europa y Norteamérica hayan visto renacer sus ilusiones perdidas con las utopías latinoamericanas. Hay, sin duda, algo fascinante en esa habilidad humana que permite proyectar imaginativamente mundos mejores, encontrar el coraje para vencer adversidades e, incluso, negar la realidad con tal de materializarlos en la práctica. Vargas Llosa también ha sentido el embrujo de esos proyectos perfectos que se fraguan en la mente humana; incluso vislumbra algo noble y sublime en esa posibilidad de trascender las condiciones presentes y soñar con futuros mejores, en donde todo aquello que hoy produce sufrimiento y malestar encuentra solución.

⁷⁸ M. Vargas Llosa, «Contra los estereotipos» (1984). En: *Contra viento y marea*, 3 (1964-1988), *op. cit.*, p. 194.

La fascinación que siente por Flora Tristán, sobre quien venía leyendo y fantaseando desde los años ochenta, tiene que ver con los sueños utópicos de la revolucionaria. A Vargas Llosa le interesa entender qué vivencias, qué circunstancias vitales pueden templar un carácter como el de Flora e inspirar un conjunto de ideas e ideales que buscan redefinir la sociedad. Aquí, nuevamente, es la vivencia personal, el sello de la injusticia, del abuso, de la función ancilar que como mujer tuvo que vivir, la que despierta el inconformismo y la absoluta convicción de que la vida puede —y debe— ser mucho mejor de lo que es.

El caso de Flora no es muy distinto al del escritor que fantasea su vida: la vivencia de dramas sociales los convence a ambos de que las cosas pueden ser de otra manera. De este desencuentro con la realidad surgen las grandes construcciones imaginativas, bien sea en el campo de la literatura, del pensamiento o de la política. Como afirma Isaiah Berlin, «todas las creencias fundamentales en cuestiones humanas surgen de los problemas personales».⁷⁹ Es de esa vivencia particular de donde brotan las preocupaciones, los interrogantes, las dudas y, también, los gustos, las fobias, los valores y vicios, que en ciertos casos se traducen en sistemas de pensamiento, obras artísticas, proyectos científicos o luchas políticas. El germen de la actividad imaginativa, sin importar la rama en que se manifieste, es el mismo: experiencias en las que se vive intensamente alguna situación de crisis que impulsa a poner en marcha el mecanismo intelectual.

La diferencia entre el arte y la utopía es que la segunda, a diferencia del primero, al redefinir al ser humano y a la sociedad demanda un compromiso mucho más riesgoso. El arte también puede redefinir al hombre, mostrando sólo sus vicios o virtudes, deformándolo, convirtiéndolo en ficción. Pero su efecto sobre el mundo nunca es tan directo como el de la política.

Las correrías de Flora o de Marx por las ciudades europeas tratando de cambiar la mentalidad de las personas demuestran bien lo que supone aquel esfuerzo titánico por transformar el mundo. Es una labor de largo aliento, reiterativa, que supone volver a pensarlo todo, el pasado, el presente y el futuro, en nuevos términos. Es, en cierto modo, como el esfuerzo de Fernando Botero, pintor a quien Vargas Llosa ha dedicado varios ensayos, que supone volver a representarlo todo, la historia de la humanidad, la historia de la pintura, la historia de Colombia, la historia personal, los mitos, la flora, la fauna, la mujer, el hombre, el paisaje, la vida cotidiana, etc., bajo una nueva óptica, con un estilo personal que lo transmuta todo en ficción.

⁷⁹ I. Berlin, *Sobre la libertad* (2002). Edición de Henry Hardy. Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 32.

Este aspecto fascinante de las utopías contrasta con su lado oscuro y perverso. Trazar sobre el mundo nuevas coordenadas supone también ajustarse a nuevos ideales, a nuevos valores y a nuevas reglas que pretenden solucionar los problemas del pasado. Los pensadores utópicos intentan comprender la naturaleza humana para vislumbrar las motivaciones del hombre, lo que realmente quiere, lo que realmente le parece digno de valor. Una vez creen comprenderlo, trazan un proyecto ideal en donde todos estos elementos armonizan con la sutileza de un sofisticado engranaje. Es una fórmula simple: si se descubre la naturaleza humana, si se sabe qué motiva al hombre, qué desea en lo profundo de su alma y qué es aquello a lo que realmente da importancia, se puede diseñar un mundo en donde todos compartan los mismos ideales, tengan la misma noción de la vida buena y busquen los mismos fines. El problema de todas estas construcciones teóricas o imaginativas es que conciben un esquema rígido dentro del cual las cosas marcharán a las mil maravillas siempre y cuando haya homogeneidad de mentalidades, valores y deseos. Implican hacer lo mismo que hace Botero cuando toma el pincel para representar la realidad: deforman al ser humano, lo igualan atribuyéndole rasgos comunes, cierta constitución única que lo empareja con los demás. Se recorta artificialmente —caprichosamente— la diversidad humana para hacerla encajar en una construcción teórica. Esto, que en las artes produce resultados fascinantes (piénsese no sólo en Botero sino en el mundo artístico de George Grosz, donde sólo hay corrupción, o en el de Paula Rego, donde prima una siniestra fealdad), en la política y en la teoría social genera visiones aberrantes de lo que es la vida humana.

«Cuando la ficción se reconoce como tal es positiva. Cuando no, es dañina, obnubila»,⁸⁰ decía Vargas Llosa en 1987, argumento con el cual señalaba la diferencia entre la utopía política, que esconde sus orígenes fantasiosos bajo especulaciones científicas o místicas, y la utopía artística, que por el contrario revela de antemano su naturaleza artificiosa. Las deformaciones y caricaturizaciones de Botero no pretenden persuadir a nadie de que la realidad es así, tal como él la muestra. Por el contrario, sus cuadros están negando esta realidad construyendo un mundo autónomo surgido de la imaginación, que ironiza y comenta al real sin pretender confundirlos. Su obra puede influir la percepción de las cosas, incluso puede hacer que se cambien las actitudes y que se valore de forma distinta, pero no persuadir de que la verdadera realidad es la que aparece en sus lienzos.

⁸⁰ J. Bedoya, «Hablando del hablador» (1987). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 188.

Algo muy distinto ocurre con las utopías políticas. Su pretensión es la opuesta: convencer al hombre de que ha estado engañado, de que la verdadera realidad ha estado oculta tras velos ilusorios, y que ahora, siguiendo los nuevos preceptos, la vida humana se vivirá con verdadera plenitud.

Las consecuencias de caer ciegamente en esta trampa han quedado consignadas en *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*. El rechazo de Vargas Llosa a la utopía pública, bien sea de corte ideológico, nacionalista, religioso o indigenista, viene del reconocimiento de la diversidad humana. Los ensayos de Isaiah Berlin le ayudaron a entender que hay una pluralidad de valores, una diversidad de fines en torno a los cuales hombres y mujeres organizan sus vidas, que no son compatibles. La tragedia humana radica en que ideales igualmente nobles como, por ejemplo, la libertad y la igualdad, muchas veces colisionan entre sí. La sociedad perfecta no existe porque no siempre puede haber el máximo de igualdad y el máximo de libertad, el máximo de verdad y el máximo de felicidad, el máximo de justicia y el máximo de solidaridad. Hay que elegir, y al privilegiar un valor sobre otro siempre hay una pérdida.

El ser humano es plural, valora de formas muy distintas y desea cosas incompatibles. Pretender agrupar en un solo proyecto toda esa variedad supone cercenar parte de su naturaleza. La sociedad, por tanto, siempre será imperfecta. Se podrá reformar, actuando aquí y allá, tomando esta o aquella decisión, pero nunca será ese sueño racionalista que surgió en los siglos XVIII y XIX, que pronosticaba un mundo en el que la ciencia resolvería todos los interrogantes fundamentales del ser humano, entre ellos los de cómo vivir, qué valorar, qué desear.

Sin embargo, en el mundo de Vargas Llosa hay campo para la utopía: «La utopía hay que combatirla como un gran obstáculo para la civilización humana en términos de sociedad, pero no creo que se deba condenar la utopía en términos individuales, porque creo que es lo mejor que tiene el hombre para intentar proyectos que trascienden lo posible, lo real»,⁸¹ afirmaba en 1990 adelantándose al ensayo *La tentación de lo imposible*⁸², donde defiende la posibilidad de la utopía privada y describe el intento de Jean Valjean, el héroe de *Los Miserables*, por encarnar la perfección humana.

Es legítimo buscar la santidad, el genio, la sabiduría, la proeza física, intelectual y moral, siempre y cuando no se arrastre a los demás en ese empeño.

⁸¹ U. Jara; A. Ortiz de Zevallos; A. Sánchez León, «Entrevista a Mario Vargas Llosa» (1990). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 211.

⁸² M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible*. Madrid, Alfaguara, 2004.

Desde finales de los ochenta, Vargas Llosa explorará las posibilidades de este tipo de utopía.

XV. Fantasía, libertad y embelesamiento de la existencia: la utopía privada

El apoyo en el ámbito público que hace Vargas Llosa a favor de la apertura y del mestizaje, propio de las ideas liberales que consideran a las sociedades entidades dinámicas, dispuestas a experimentar en busca de soluciones a sus problemas y de mejores definiciones de sí mismas, tiene un eco similar en su manera de entender la experiencia privada, aquel espacio en el que se tejen las vidas individuales. La imaginación y la fantasía, patrimonio humano con el que podemos dotar de significados variados, enriquecedores y cautivantes a la experiencia, son para Vargas Llosa el recurso que nos permite escapar de la cárcel del presente, del aquí y ahora, de las condiciones de miseria y de las adversidades que constituyen cualquier vida humana, para aspirar a una vida más satisfactoria. Varios personajes de sus novelas se valen de la imaginación para contrarrestar la adversidad. En *Lituma en los Andes* encontramos un ejemplo preciso. La pesadumbre de Lituma contrasta con el optimismo del otro protagonista, Tomasito Carreño, a través de cuyas peripecias imaginativas se observa la manera en que Vargas Llosa vislumbra posibilidades para afrontar la desgracia. Tomasito también está prisionero 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 lleguen los guerrilleros de 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, pues no quiere prolongar la agonía y el insomnio que lo están enajenando. Tomasito, en cambio, parece evadir con éxito esta situación miserable, 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. Antes de averiguar qué ocurría, Tomasito descarga su revólver sobre el capo y escapa con Mercedes, sin sospechar que todo era una pantomima sádica incluida en los servicios de la prostituta. Mercedes lo sigue por inercia, haciéndole saber desde el comienzo que no corresponde a su amor. A Tomasito no le importa: le entrega su corazón y sus ahorros —cuatro mil dólares— sin esperar nada a cambio. Merce-

des no se conmueve 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, despierta la imaginación y la fantasía de Tomasito. Cada noche que permanece enclaustrado en el puesto de vigilancia, recrea en la mente la imagen de su amada. Los proyectos e ilusiones que teje y desteje en las horas de vigilia le permiten — a él y también a Lituma, que lo escucha con atención — escapar por un instante de la situación en la que está confinado. Tomasito, a pesar de verse abandonado en medio de los Andes, mal equipado, incomunicado e indefenso ante la naturaleza y los terroristas, se aferra a los recuerdos, lo único bueno que posee, que le permite fantasear y combatir 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».⁸³

El interés que el escritor manifiesta por los poderes de la imaginación y los personajes fantasiosos — como Tomasito — viene de su propia experiencia infantil cuando, bajo el autoritarismo de su padre, encontró en la fantasía el medio de escapar al encierro forzado: «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».⁸⁴

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, donde la existencia es adornada y erotizada, transformada en juego y en ritual, como compensación a los sacrificios que deben hacerse para vivir en sociedad.

⁸³ M. Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (1993). Madrid, Bibliotex, 2001, p. 198.

⁸⁴ M. Vargas Llosa, *El pez en el agua*, *op. cit.*, p. 115.

Vargas Llosa explica así el origen de esta saga familiar: *Elogio de la madrastra fue un proyecto con un pintor; con Fernando de Szyszlo 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 yo recordé una idea que me daba vueltas desde hacía mucho tiempo. No sé de dónde me venía: o de algo que leí o de algo que vi. Era la idea de un inocente, un niño, que llega a provocar una gran corrupción.*

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*, de Tiziano (1548); *Cabeza I*, de Bacon (1948); o *La Anunciación*, de Fra Angelico (1437)— de los que extrae una lección erótica. Las imágenes se convierten en detonantes 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. Es tan inocente y angelical que sus párvulos comportamientos y sus cándidos comentarios, siempre ambiguos, destilan un erotismo al que Lucrecia, finalmente, no puede resistirse. En medio de juegos inocentes y perversos, acaba acostándose con su hijastro mientras su esposo está en un viaje de negocios. A su regreso, Alfonsito le muestra a su padre una composición que ha escrito sobre Lucrecia —*Elogio de la madrastra*—, en la que detalla lo sucedido. Al leer el folio, Don Rigoberto se da cuenta de 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».⁸⁵

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 refugia en su biblioteca, en los cuatro mil volúmenes y cien cuadros que componen su mundo y que le permiten 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 circunstancias adversas, la soledad y la desesperanza, se soportan imaginando las vidas y experiencias que no se pueden vivir en la realidad. Es la manera de no desesperar mientras se satisfacen los deseos. La espera de Don Rigoberto, similar a la de los caballeros medievales que se aislaban en el más riguroso ascetismo para fantasear con su amada,

⁸⁵ M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (1988). En: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfaguara, 1997, p. 715.

es compensada con el reencuentro. La familia vuelve a reunirse a pesar del riesgo que supone convivir con ese ángel-demonio que es Alfonsito.

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».⁸⁶ 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 su visión del mundo sin comprometer el destino de una población. 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».⁸⁷

Esta filosofía individualista convierte en única la preocupación por establecer criterios y parámetros que acoten el universo privado. La escogencia de unos gustos, valores y principios específicos permite distanciarse de los colectivos y las masas. Por eso Don Rigoberto es implacable con todo aquel que quiere acoplarlo a un proyecto de felicidad prefabricado por otros; también con quienes promueven el relativismo, el colectivismo y sancionan la elección individual. Así se despacha en una de sus cartas en contra de un burócrata, símbolo del engranaje despersonalizado de sistemas colectivos: «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».⁸⁸

La búsqueda de satisfacciones depende ahora de una vocación que permita soportar la monotonía de la existencia, la responsabilidad para con los otros y la restricción de los deseos que supone la vida en común. Ésa es la manera de

⁸⁶ M. Vargas Llosa, *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Barcelona, Alfaguara, 1997, p. 187.

⁸⁷ M. Vargas Llosa, «Elogio de la madrastra» (1988). En: *Obra Reunida. Narrativa breve*, op. cit., p. 613.

⁸⁸ M. Vargas Llosa, *Los cuadernos de Don Rigoberto*, op. cit., p. 331.

construir un mundo propio en el que se pueda vivir con algún grado de libertad. La importancia que en la década de los ochenta Vargas Llosa le da a la estabilidad económica de una nación radica en que sólo en un país con niveles de vida elevados, en el que el subdesarrollo no impone la obligación y la necesidad al deseo, se puede aspirar a entregarse en cuerpo y alma a la actividad que reporta alegrías sin temor a morir de hambre en el intento.

XVI. 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».⁸⁹

En esta cita se observa uno de los planteamientos más interesantes de Vargas Llosa con relación a lo que es el ser humano. Para el escritor, la vida humana es una totalidad que no puede seccionarse en condiciones reales y objetivas —oficio, clase social, posición en *campos* sociales, historia, destrezas, rutinas, posesiones, relaciones, etc.— por un lado, y mundo ilusorio y subjetivo —deseos, fantasías, temores, odios, afectos, creencias, supersticiones, etc.— por el otro. La suya es una concepción «total» en la que se trenzan con igual importancia las condiciones objetivas y los deseos subjetivos. No se puede entender la situación de una persona en el mundo social si no se tienen en cuenta los dos ámbitos, el real y el ficticio, pues ambos afectan y determinan la vida con igual tenacidad.

La ficción afecta la realidad real al influir en la esfera subjetiva, mostrando actitudes, deseos, pasiones y experiencias que instigan la curiosidad. Ésa es la experiencia que Vargas Llosa tiene de la literatura y de sus efectos sobre la vida: *Yo creo que existen esos efectos, de eso estoy convencido, convencido por mi experiencia. Yo creo que sin las cosas que leo, no sería la persona que soy. También estoy convencido de que sin las cosas que he leído sería peor, en el sentido de que tendría menos sensibilidad, menos imaginación, 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*

⁸⁹ M. Vargas Llosa, *La Chunga*. Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 4-5.

manera es de medir realmente lo que son esos efectos. Sospechamos que ellos existen. Creo que esos efectos tampoco son idénticos, creo que varían mucho de individuo a individuo porque operan sobre lo que son las idiosincrasias, las personalidades, que son tan diferentes de individuo a individuo. En algunos casos los efectos pueden ser devastadores y en otros profundamente positivos. Pero que efectos existen, desde luego; sobre eso no tengo ninguna duda.

Cuando los personajes de sus novelas 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. Cuando Varguitas lo vuelve a encontrar, ya no es el incansable escritor de melodramas. Por el contrario, padece las humillaciones de su jefe, que lo mantiene a su lado para disfrutar burlándose de él. Varguitas, sorprendido, lo describe así: «Los ojos saltones eran los mismos, pero había perdido su fanatismo, la vibración obsesiva. Ahora su luz era pobre, opaca, huidiza y atemorizada».⁹⁰

A Mayta le ocurrió algo similar. Luego del fracaso en Jauja y de perder la ilusión en la causa revolucionaria, se extingue la fuerza espiritual que lo llevó a proponerse metas formidables. «Por eso da la impresión de un hombre vacío, sin emociones que respalden lo que dice»,⁹¹ dice el narrador, cuando, mucho después del golpe fallido y para corroborar la historia que estaba fantaseando con el personaje real, decide buscarlo.

Éste, también, es el drama existencial de los personajes de la obra teatral *Ojos bonitos, cuadros feos*, en la que un crítico de arte, Zanelli, cuya inteligencia —al igual que la del Sartre que describe Vargas Llosa— se convierte en el peor obstáculo para convertirse en creador, se dedica a azuzar ilusiones y esperanzas en los jóvenes artistas para después destrozarlos con sus críticas. Su vida es miserable porque ve con transparencia todo lo que ocurre a su alrededor, porque entiende con diáfana claridad el mundo en el que vive sin atreverse a dar rienda suelta a sus deseos. A la inversa de los mineros de *Lituma en los Andes*, a Zanelli no lo *jode* la predestinación de lo irracional sino lo contrario: la incapacidad para explorar libremente sus pulsiones sexuales y su vocación artística, asfixiadas por el control absoluto de la inteligencia. Mientras en cuestiones políticas, filosóficas, económicas e ideológicas debe primar la racionalidad, en el ámbito de la sexualidad y de la creatividad, campos de

⁹⁰ M. Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (1977). Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 441.

⁹¹ M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, *op. cit.*, p. 358.

búsqueda y libre experimentación, el control intelectual resulta contraproducente. Tan lúcido es Zanelli que incluso, con claridad envidiable, sabe cuál es la causa de su frustración: «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 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».⁹²

La víctima del resentimiento del crítico es Alicia, una aspirante a artista que confía hallar en la pintura la vocación que neutralice el destino estereotipado de las señoritas limeñas: casarse, ser buena esposa y tener hijos. Luego de asistir a las clases del crítico, se dedica en cuerpo y alma a la pintura, hasta que la implacable reseña que Zanelli 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».⁹³

Sin ese componente fantasioso, etéreo, ficcional de los deseos y las ilusiones, la vida sufre un desencanto nocivo. Pierde el añadido imaginativo que solaza la existencia y la desraza de sus orígenes biológicos para convertirla en una creación humana. La obsesión de Vargas Llosa con los sistemas que expropián esta faz de la existencia surge de esa necesidad de encantar la vida con significados trascendentes. Sin ese recurso la vida pierde sentido: es lo que le ocurre a Alicia, que termina suicidándose.

Vargas Llosa siente terror ante los sistemas o relaciones que sofocan esa esfera en la que manda el espíritu humano y que animalizan la vida. Por eso, en *La ciudad y los perros* nos encontramos frases como ésta: «¿Usted es un perro o un ser humano? Un perro, mi cadete»,⁹⁴ que muestran al autoritarismo actuando para controlar la imaginación humana. De la misma manera, Trujillo demandó de sus seguidores fidelidad canina para evitar que la imaginación, peligrosa detonante de posibilidades, pusiera en duda su poder: «A usted no lo admiro, Excelencia. Yo vivo por usted. Para usted. Si me permite, soy el perro guardián de usted»,⁹⁵ le dice Balaguer. La vida de Mayta, cuando

⁹² M. Vargas Llosa, *Ojos bonitos, cuadros feos*. Lima, Peisa, 1996, p. 43.

⁹³ *Ibíd.*, pp. 61-62.

⁹⁴ M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963). Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 53.

⁹⁵ M. Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo, op. cit.*, p. 104.

se esfuman sus ilusiones, queda reducida a una rutina «monótona, animal»,⁹⁶ y Don Rigoberto, temiendo que el tedio de la rutina y las actividades ejecutadas sin imaginación borren la diferencia entre el placer humano y la descarga animal, recomienda a su esposa hacer de su vida erótica un juego: «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?».⁹⁷

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 solución a todos los interrogantes, 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».⁹⁸ Sin lineamientos claros con los cuales explicar lo que acontece, el porqué de las cosas o la fuente de las motivaciones humanas, la imaginación tiene que llenar esos vacíos para dar sentido y coherencia a la realidad.

El ser humano no se resigna a una existencia meramente biológica u orgánica, trivial y pasajera. Dotado con la capacidad para proyectarse más allá de las condiciones presentes y reales, fabrica explicaciones que convierten su monótona existencia en proyectos con valor y significado. Vincula su vida a vocaciones, misiones, utopías; a propósitos superiores, fuerzas inconscientes, la Historia, el cosmos o deidades, no sólo para convertir su existencia en una creación humana —en una obra de arte—, sino para tejer una ficción que cargue de sentido y encanto su contingente e insulso tránsito por la Tierra.

Esta misma necesidad de inventar propósitos trascendentes para la existencia es la que incita a dar respuestas a los acontecimientos. Todo debe tener una explicación sustancial que justifique la suerte o la tragedia, la dicha o el infor-

⁹⁶ M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, op. cit., p. 362.

⁹⁷ M. Vargas Llosa, *Los cuadernos de Don Rigoberto*, op. cit., p. 63.

⁹⁸ M. Vargas Llosa, «Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora» (1972). En: *Contra viento y marea (1962-1982)*, op. cit., p. 190.

tunio, el éxito o el fracaso; nada puede ser gratuito en este mundo y menos los fenómenos que comprometen el destino humano. 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. Nos damos cuenta de ello al final de la novela, cuando el Barón de Cañabrava sostiene una conversación con el periodista miope (un personaje basado en el mismo Euclides da Cunha) que presenció y sobrevivió a la carnicería, en la que desvela la tendencia del alma humana a querer ver propósitos y causas superiores en los hechos más mundanos:

—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.⁹⁹

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 arrebato de un desequilibrado como Lee Harvey Oswald, ni que su posterior asesinato a manos de Jack Ruby hubiera sido una simple coincidencia. El extravío conspirador acomodó detrás del 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, creen 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— evita que la existencia se reduzca al transcurrir pasajero de un ser biológico condenado a no dejar huella en este mundo.

⁹⁹ M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (1981). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 354.

Hay más ejemplos similares en la obra del escritor peruano 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 asesinato, es decir, los motivos que expone el coronel para justificar su crimen, sin embargo, son igual de vagos e inciertos a los que rodearon las causas del fracaso de Mayta en Jauja. 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 de 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.

El coronel trató de explicárselo al soldado, pero éste se negó a entrar en razón. Por eso tuvo que matarlo. El coronel le revela 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?».¹⁰⁰

Lituma, que nuevamente aparece en este relato y que se ha 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, inconcebibles desde los prejuicios racistas del coronel: ««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 cantaba con voz tierna y romántica? ¿Por qué era imposible que brotara el amor entre la

¹⁰⁰ M. Vargas Llosa, «¿Quién mató a Palomino Molero?» (1986). En: *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfaguara, 1997, p. 297.

blanquita y el cholito? ¿Por qué el coronel veía en ese amor una tortuosa conspiración contra él?».¹⁰¹

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 las versiones eran contradictorias, ninguno 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, 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, momento desde el cual convirtió su vida en un acertijo. La cultura occidental da pistas, indicios, opciones, pero no respuestas. Hace que cada cual se enfrente a su inacabada naturaleza y resuelva los dilemas que le plantea la condición humana 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 contingencias; y distintos modelos para comprender el funcionamiento de la naturaleza, de la sociedad y de la mente.

XVII. Síntesis de una trayectoria: *Travesuras de la niña mala* o la pasión por la vida

Usando como pretexto una historia de amor que se prolonga por más de cuarenta años y que tiene como escenario las ciudades de Lima, París, Londres, Tokio y Madrid, así como los cambios generacionales en las costumbres, actitudes y formas de vida que han caracterizado la segunda mitad del siglo XX, Vargas Llosa crea una serie de personajes que ilustran las opciones vitales en las que se resuelven las tensiones entre libertad y determinismo que ha planteado en sus novelas anteriores.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 297.

Los dos protagonistas, la pareja antitética y complementaria formada por Ricardito Somocurcio y la niña mala, ejemplifican, por un lado, al personaje conformista y mediocre que no tiene ninguna ambición en la vida, y al ambicioso que no se conforma con su suerte, por otro. Ricardo, el narrador de la novela, pertenece al mundo cómodo y restringido del barrio de Miraflores, en donde las preocupaciones de sus compañeros de generación no se diferencian de las de los jóvenes de *Los cachorros*: aprender los pasos del mambo, sacar buenas notas, correr olas y conseguir novia. La niña mala, en cambio, viene de un hogar humilde, y su manera de obtener lo que nunca tuvo fue desarrollando una sorprendente capacidad para adaptarse a cualquier circunstancia. No se conformó con lo que la vida le tenía reservado. La pobreza en la que nació la hubiera condenado a repetir los pasos de su madre (ser cocinera en alguna casa de clase media), de no ser por su habilidad para inventar historias y vivirlas como si fueran verdad. Fingiendo ser quien no era —la chilena Lily, la camarada Arlette, madame Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko—, logró colarse en los ambientes mirafloresinos, enamorar a Ricardo, viajar por medio mundo y obtener los favores de hombres ricos y poderosos. Sus ambiciones y su imposibilidad para conformarse la pasearon por diversos brazos, inventando en cada ocasión una biografía diferente, un pasado distinto, un acento nuevo, hasta que su vida verdadera quedó refundida entre las ficciones que inventó.

La niña mala vive más tiempo en la ficción que en la realidad. No se rebela contra sus circunstancias a través de la acción revolucionaria sino mediante la fantasía. Niega su pasado y se inventa historias sobre sí misma, y es tan persistente en su empeño que termina convirtiéndose en las personas que finge ser.

No es extraño que Ricardo se hubiera enamorado locamente de ella, a pesar de sus engaños y abandonos. El único anhelo que tuvo Ricardo en la vida fue vivir en París. La culpa la tuvieron los libros de Paul Féval, Alejandro Dumas y Julio Verne que le había hecho leer su padre, y que lo convencieron de que en Francia la vida era más intensa, más apasionada y más rica que en cualquier otro lugar del mundo. Pero Ricardo nunca se atrevió a vivir en primera persona ninguna experiencia desbordante. Tuvo que hacerlo de manera vicaria, a través de la literatura. Y por eso se sintió atraído por la niña mala, que lo había experimentado todo y no temía lanzarse a la aventura y exprimirle el jugo a la existencia. A su lado no sólo sufría; también vivía sus aventuras y palpaba la intensidad con que se podía vivir la vida.

Hay otros personajes en el libro que también contrastan con Ricardo: el revolucionario Paúl, el *hippie* Juan Barreto y el trujimán Salomón Toledano, los amigos que el narrador va conociendo a lo largo de los años y que son la encarnación del entusiasmo. Sus peripecias ejemplifican los riesgos que se corren cuando nos dejamos llevar por las pasiones. Los tres —el primero

haciendo la revolución en los Andes, el segundo viviendo a fondo su sexualidad y el tercero entregándose a su amante japonesa— viven intensamente y le sacan provecho a cada segundo de sus vidas. Pero también, por no saber controlar su fervor, acaban siendo víctimas de sus propios excesos. El primero muere en combate contra el ejército, el segundo acaba infectado de sida, y el tercero termina suicidándose por amor.

El entusiasmo es la chispa vital que anima cualquier empresa humana. En su ausencia no se emprende ninguna actividad, y se pierden las armas para resistir a las presiones del ambiente, al tirano de turno o a las imposiciones de terceros. Sólo el entusiasmo da el vigor para enfrentarse al medio social y vivir la vida que se quiere vivir. Sin embargo, también puede ser un brillo cegador. Quienes se lanzan irreflexivamente a la aventura corren el riesgo de acabar como los tres amigos de Ricardo. Cuando el arrebato pierde anclaje en la realidad, anula la razón y convence a cualquiera de ejecutar acciones descabelladas. Por el contrario, cuando el entusiasmo se pone al servicio de una vocación, los resultados son provechosos para el individuo y para la sociedad. Esta otra manera de reconciliarse con la vida la ejemplifica Marcella, una joven italiana con quien Ricardo, luego de su última separación de la niña mala, se muda a vivir a Madrid.

Marcella estudió arquitectura sólo para darle gusto a sus padres. En realidad, lo que la ilusiona es el teatro. Por eso, sin dudarle un segundo, se opone a las presiones familiares y a las dificultades económicas y se vuelve experta en el montaje de escenarios y decorados teatrales. La devoción de Marcella por su oficio roza el fanatismo: «Nunca conocí a nadie que se entregara de manera tan total —tan fanática, diría, si la palabra no tuviera reminiscencias tenebrosas— a su vocación, que supiera de manera tan excluyente lo que quería hacer en su vida».¹⁰² Siempre está pensando en ideas para futuros proyectos y no le importa dedicarse en cuerpo y alma a obras experimentales y de bajo presupuesto, pues la satisfacción que obtiene de su oficio es una recompensa muy superior a la económica.

Estas cuatro formas de acomodarse con la vida —la resignación de Ricardo, la fuga a la ficción de la niña mala, la rebelión política y sexual de Paúl y Juan Barreto, y la vocación de Marcella— dependen de rasgos individuales, de experiencias de formación y del tipo de condiciones materiales en las que se nace. Lo que resulta significativo de *Travesuras de la niña mala* es que Vargas Llosa vuelve a darle al contexto social la importancia que tuvo en sus novelas de los sesenta. La forma de adaptarse a la realidad de Ricardo y de la niña mala tienen mucho que ver con las condiciones sociales que les tocó vivir.

¹⁰² M. Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 335.

A través de las cartas que le envía el tío Ataúlfo a Ricardo, el lector se va enterando de lo que ocurre en el Perú con los sucesivos cambios de gobierno, y de los errores continuos que cada vez hacen más difícil la vida de los peruanos. Como si se tratara de un complot, desde el cuartelazo de Velasco del 68 cada nuevo gobierno traiciona las ilusiones de la gente y los hunde un poco más en la pobreza. La imagen desencantada del tío Ataúlfo, que muere sin haber visto la llegada del desarrollo económico, social, cultural y político, propio de las democracias modernas, al Perú, es el reflejo de la decadencia de la clase política peruana, que, entre dictadores populistas y populistas a secas, llevan al país a la ruina total. La amenaza constante de los revolucionarios, los errores en las decisiones económicas y la atmósfera de pobreza y frustración que aviva los odios raciales y sociales, dan la imagen de un país al borde de la ruina.

Lo más interesante de esta imagen deteriorada del Perú es que el causante de la injusticia, la pobreza, la corrupción y el subdesarrollo no es, como lo era en las novelas de los sesenta, el capitalismo. Ahora las causas de estos desmanes las producen la retórica populista, la demagogia, el nacionalismo y las políticas antiliberales. La gran trampa social en la que se ven envueltos los peruanos ya no está tejida por el poder corruptor del dinero ni por los vicios que se reproducen en la familia burguesa y en las instituciones, sino por la trama burocrática, el clientelismo y las ineficientes políticas intervencionistas.

Las víctimas que más sufren esta situación son los jóvenes. El caso de Alberto Lamiel, sobrino del tío Ataúlfo, es un ejemplo de lo que ocurrió a muchos profesionales que se entusiasmaron y apoyaron a Alan García en su candidatura de 1985. Educado en MIT y con ofertas de trabajo en Estados Unidos, Alberto prefiere poner sus conocimientos al servicio de su país. Ilusionado, como tantos, con la retórica de Alan García, vuelve al Perú dispuesto a hacer patria. Pero para el final de los ochenta, luego de la forzosa conversión de los certificados en divisas extranjeras a soles peruanos que impuso García, todos sus ahorros se habían esfumado. La penosa situación en que queda lo enemista con el Perú y le muestra el error que cometió al volver del extranjero.

Pero la generación de Alberto Lamiel no es la única a quien el Perú traiciona. La novela muestra que las condiciones de miseria, sumadas a los prejuicios sociales, han condenado a los pobres del Perú a vivir en la pobreza, padeciendo grandes sacrificios y rechazos. Es el caso de la niña mala, que tuvo que renegar de su extracción e inventar mil identidades para escapar al determinismo social. Su gran ambición, sumada a su astucia instintiva y a la falta de horizontes de su medio, convirtieron a la humilde Otilita en una mujer seductora, capaz de codearse con la élite mundial, de engañar a los hombres más poderosos de la tierra y de reinventarse de acuerdo a sus deseos.

El caso de Ricardo es el opuesto. Al nacer en un medio acomodado, al no sentir nunca carencias ni deseos insatisfechos, al tener una vida fácil y sin sacrificios, acaba volviéndose conformista y mediocre. Tiene que vivir varias décadas y aprender de las dichas y desdichas que le procura la niña mala para hacer, finalmente, algo provechoso con su vida: contárnosla.

Algo similar ha hecho Vargas Llosa durante las últimas cuatro décadas, contarnos su vida, contarnos con distintos rostros y distintos ropajes sus obsesiones, los problemas que lo han afectado personalmente y a los que se ha sobrepuesto convirtiéndolos en tema de sus novelas.

XVIII. 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 a 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 el escritor. Su trabajo literario refleja la angustia existencial de generaciones enteras que fueron aplacadas 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 anteponen 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. Ésa 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. ¿Y cómo se transforma al individuo? ¿Cómo se le devuelve la

iniciativa y el poder para actuar sobre la realidad? 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 el Perú durante su campaña electoral.

La manera 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 satisfechos, no es sólo el origen de la tristeza, insatisfacción y rebelión humana. También es la *raison d'être* de la ficción».¹⁰³ Esto quizá haya influido la conclusión que Kristal ex-

¹⁰³ M. Vargas Llosa, «Kathie and the Hippopotamus» (1983). En: *Three Plays*. Nueva York, Hill and Wang, 1990, p. 81.

trae de la obra del escritor peruano. Según el crítico, la obra de Vargas Llosa muestra que «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».¹⁰⁴

Aunque el sufrimiento, el fracaso y la frustración acechan siempre a todos sus personajes, incluso al hedonista Don Rigoberto, y la felicidad asoma en sus vidas sólo por momentos, la enseñanza que arroja la literatura de Vargas Llosa 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 tragedia humana inicia con la recesión espiritual, que somete a las condiciones externas y niega la posibilidad de vivir de acuerdo a los deseos. Mientras el espíritu humano encuentre ficciones que insuflen aliento vital a la existencia, habrá dinamismo y se albergará la ilusión de estar batallando por una vida digna de ser vivida. La imaginación nos permite desquitarnos de la vida y de la realidad que nos tocó vivir, tentándonos con lo imposible, con el anhelo de desplegar la existencia de acuerdo a las pasiones e intereses, sobreponiéndonos a las condiciones externas, justas e injustas, que restringen la efervescencia de los instintos y de los caprichos. El mundo ficticio, sin importar lo estafalario, utópico o imposible que parezca, es un aliciente para la transformación de la realidad real. La brecha entre la realidad y la ficción se cierra cuando un propósito o anhelo se convierte en guía que dirige los actos.

Si a través de sus novelas Vargas Llosa ha insistido en el poder estimulante de las creencias, en la función esencial de la imaginación y en el lugar primordial de las ficciones, se debe a que hombres y mujeres, como el Quijote, son lo que sus inflamadas mentes les han permitido soñar. Nuestra existencia y nuestras acciones están inspiradas por la noción que tenemos de nosotros mismos. La esfera subjetiva, intangible, ficticia del ser humano, es fundamental debido a que en gran medida somos lo que creemos ser, lo que pensamos ser, lo que soñamos ser.

¹⁰⁴ E. Kristal, *op. cit.*, p. 197.

3. EL PODER DE LA IMAGEN Y LA OBRA ARTÍSTICA DE JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

Esas ambigüedades, redundancias y definiciones recuerdan a las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que 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, al igual que el discurso, tiene algún grado de poder para 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 Nelson Goodman, un «mundo posible». «La naturaleza es un producto del arte y del discurso»,¹ dice el filósofo. Tanto él como Langer y Cassirer, los pensadores 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

¹ N. Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett, 1976, p. 33.

de imitar la realidad, la crean. Ése es el misterio que emana de los medios de representación: son, a la vez, creaciones ficticias, fosforescencias de la imaginación sin compromisos de fidelidad con la realidad real, que sin embargo tienen el poder para establecer las coordenadas del mundo que habitamos.

Además de estos tres filósofos, en sus estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Gombrich² ha demostrado que ninguna imagen, sin importar lo realista que sea o la escrupulosidad con que parezca reproducir la experiencia perceptiva, es neutral. Todas las imágenes, incluidas las fotográficas, suponen elecciones, conscientes o inconscientes, por parte de quien las ejecuta. Cada imagen ofrece una versión, entre las muchas posibles, de lo que es o podría ser la realidad, afectada por los esquemas y las categorías mentales con las que se observa el mundo exterior. De ahí que el control sobre la manufactura de imágenes otorgue cierto poder para determinar la percepción de las cosas. Las guerras iconográficas que se han dado a lo largo de la historia son bien conocidas. Desde el siglo II, según advierte André Grabar³, 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, entre los que sobresalieron el Maniqueísmo y aquellos cultivados en los santuarios de Atargatis, Artemis y Azzanathcona, 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 aquél.

Además de afectar la percepción e interpretación de la realidad, las representaciones influyen en la conducta de las personas. Las imágenes no son objetos exánimes que ilustran o describen situaciones. Antes de morir, el antropólogo del arte Alfred Gell⁴ dejó un tratado en el que hacía un minucioso estudio de la manera en que las imágenes afectan 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 una imagen, cuando demuestra este poder para agenciar actitudes y creencias, 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 poder oculto que encierran las imágenes 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. Estos in-

² E. H. Gombrich, *Arte e ilusión* (1959). Madrid, Debate, 1998.

³ A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*. New Jersey, Princeton University Press, 1980.

⁴ A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

telectuales suponen que 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, dicen, empezamos a vivir según los parámetros que, sutilmente, mediante modelos culturales que expresan nociones del éxito y el fracaso, del bien y el mal, de lo debido y lo indebido, etc., son inculcados en el entorno pedagógico y, especialmente, 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.

Éste es un fenómeno que el videoartista colombiano José Alejandro Restrepo ha estudiado de cerca. Para él «las imágenes no tienen poder porque sean verdaderas», sino que «son verdaderas porque tienen poder», razón por la cual «son codiciado botín».⁵ Mediante trabajos plásticos que procuran desnaturalizar las imágenes, el artista se suma a esta corriente de pensamiento interesada en entender los juegos de poder implícitos en la construcción de la realidad. Sus trabajos analizan las imágenes que han circulado durante décadas en las sociedades colombianas para descifrar el modelo de realidad que están legitimando.

Su labor artística, como la de Vargas Llosa, conforma un mundo coherente, estructurado a partir de los problemas que ha detectado en su contexto social y que, por relacionarse con su experiencia personal, lo afectan más de cerca. Este mundo no está cimentado en palabras, como el del escritor, sino en imágenes. Aunque Restrepo trabaja principalmente con vídeo y sus obras suelen presentarse como videoinstalaciones, no todas las imágenes que componen su mundo las ha capturado directamente 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. Ésa es una pista que permite percibir la orientación de su trabajo. Restrepo no crea ni elabora todas las imágenes que utiliza en sus obras porque su interés no radica tanto en producir una nueva representación de la realidad, como en desmenuzar las que ya existen y examinar las actitudes y creencias que fomentan. Examinando el origen de las representaciones, Restrepo desvela los prejuicios e intereses de quienes han controlado la producción y circulación de las imágenes. Sus obras, a medio camino entre la investigación iconográfica y el vuelo imaginativo, son mundos en los que se altera el orden y los significados que tienen las cosas en la realidad real.

La estructura medular que sostiene el conjunto de su obra está irrigada por un mismo interés: alterar el orden taxonómico que, mediante las jerarquías,

⁵ J. A. Restrepo, *Iconomía. Video-instalación*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000, p. 4.

valores, suposiciones y actitudes implícitamente promovidas, 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 en las que se asentó 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 de sus recursos. La obra del videoartista desvela los prejuicios con que se construyó esta primera representación de los habitantes de los trópicos (los indígenas y los negros) y cómo estas imágenes han subsistido hasta el día de hoy.

Para ello ha conformado un cuerpo de obras en el que los órdenes se difuminan y las relaciones de poder se neutralizan. Rompe la secuencia temporal para que el siglo XIX y el XXI se encuentren, y hace que los mitos occidentales y el folclore local coexistan. Restrepo intenta demostrar que Colombia, hoy en día, se encuentra al mismo tiempo en el siglo XIX y en el XXI, y que 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. El problema en el que pone más énfasis es 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 corresponde con los esquemas occidentales.

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 a través de la óptica occidental, 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, a su juicio, no suelen ser simétricas: el indígena y el negro siempre han estado por debajo del occidental.

II. Los *pensaos*

La obra de Restrepo se articula a partir de los problemas de la representación, la lucha iconográfica a lo largo de la historia, la manera en que se

afronta y comprende la experiencia humana y los cruces e hibridaciones entre las tradiciones locales y la herencia occidental. 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 de la condición humana, enmarcándolas en las tramas de sentido que las explicaciones mitológicas y folclóricas ofrecen a las comunidades autóctonas. 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, un mundo artístico complejo e interesante se consolida a partir de preocupaciones de largo aliento y no de ocurrencias o chispazos ingeniosos que, como es frecuente en el arte contemporáneo, se limitan al guiño humorístico o al comentario iconoclasta. Así lo expresa Restrepo: *En realidad, lo importante no es tener ideas. Lo importante es tener, como dicen en el Chocó, un pensao. Tener un pensao: eso me parece clave, porque la idea es una cosa puntual, un chispazo. Un pensao es una especie de pensamiento que dura, que te toma tiempo; es una cosa que se medita que se rumia. Eso es un pensao. A los estudiantes intento prevenirlos para que no confíen demasiado en la idea, en el chispazo, en la ocurrencia. Esa es la palabra correcta, la ocurrencia, que suele quedarse en el mero chistecito. Un pensao es, más bien, una cosa que combina intuiciones tuyas, experiencias anteriores y reflexiones de otras obras que 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 mezcla la historia de Colombia, los viajes y los viajeros, los grabados de las crónicas del siglo XIX y los mitos? Sabemos, gracias a sus testimonios, que la pasión cultivada desde pequeño por los viajes coincidió 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».⁶

El descubrimiento del grabado, otras de las fascinaciones de Restrepo, se remonta asimismo a su infancia. Las ilustraciones de los libros que leyó de niño, 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, el artista contesta: *Esta curiosidad viene de mi niñez, aunque las imágenes del grabado no han dejado de fascinarme durante todos estos años. Ese universo del blanco y negro, más lo que aparece en ellos, me parece extraordinario. Los grabados en los cuentos de Julio Verne eran un universo que a mí me fascinaba. Después, cuando me puse en la tarea de interpretarlos en términos iconográficos, se convirtieron en una veta de riqueza maravillosa. Su valor radica en que no están en la corriente de la historia del arte, están al lado. Siempre han sido considerados como artes menores, pero en realidad, además de que tienen gran belleza, son una cantera de elementos antropológicos y etnográficos muy valiosa.*

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 Michel Foucault. Luego de renunciar a la carrera de medicina y de haber cursado unos semestres en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, Restrepo viajó a Francia a continuar su formación plástica. Sin embargo, decepcionado con lo que ofrecían los talleres de artes, prefirió colarse en los seminarios del filósofo y estudiar sus planteamientos sobre las relaciones de poder y los mecanismos y discursos que construyen la subjetividad. Con estos esquemas conceptuales en mente, las representaciones que los occidentales habían hecho de parajes exóticos y de las poblaciones indígena y negra cobraban otro semblante. Ya no aparecían ante sus ojos como representaciones ingenuas y neutrales, sino como mecanismos de dominación por medio de los cuales el blanco se ubicaba 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, y 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 peruano también viajó a Francia atraído por la imagen de un filósofo que en los cuarenta y cincuenta ofició como gran mandarín del panorama intelectual: Jean-Paul Sartre. Sartre defen-

⁶ Entrevista con la antropóloga Natalia Gutiérrez. N. Gutiérrez, *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000, pp. 93-94.

dió la idea de la acción basada en la voluntad individual y en el proyecto libre, no condicionado por circunstancias externas. La idea de que el ser humano se crea a sí mismo, independientemente del medio y gracias a actos de voluntad, debe atribuírsele, en gran medida, a él. Esta misma imagen se vislumbra en los escritos y novelas de Vargas Llosa, encarnada en personajes que luchan por sobreponerse a las restricciones del ambiente y crearse a sí mismos a partir de la disciplina, la voluntad y la vocación. Los pensadores franceses de la generación posterior, cuyas cabezas más visibles quizás sean el mismo Foucault y Pierre Bourdieu, critican la idea de espontaneidad y libre elección. A partir del análisis de las relaciones de poder que disciplinan al individuo y de los mecanismos sociales de dominación, vislumbran la idea de un sujeto que no se crea a sí mismo sino que es creado por los dispositivos de control y por la regulación de las instituciones. Así como el eco de ciertos postulados sartreanos se puede rastrear en pasajes del mundo vargasllosiano, la influencia de Foucault se aprecia en la metodología y en la actitud crítica de la obra 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 durante los procesos de modernización. No es extraño que su primera instalación, realizada en 1988 a su regreso a Bogotá, se llamara *Terebra* y tuviera que ver con la psiquiatría, campo en el que Foucault hizo sus primeros estudios para demostrar los nexos secretos entre el saber científico y el poder.

Todos estos elementos que conforman los *pensaos* de Restrepo pueden ser explicados a partir de una de las imágenes que encontró en las crónicas de los viajeros que en el siglo XIX deambularon por el territorio colombiano: 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, formando la cordillera Oriental, la Central y la Occidental; y con la hermética espesura de la región del Putumayo y del Amazonas que se extiende hacia el sur oriente del territorio nacional, ha sido un obstáculo para la integración del país. También lo fue, siglos antes, para los propósitos de 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

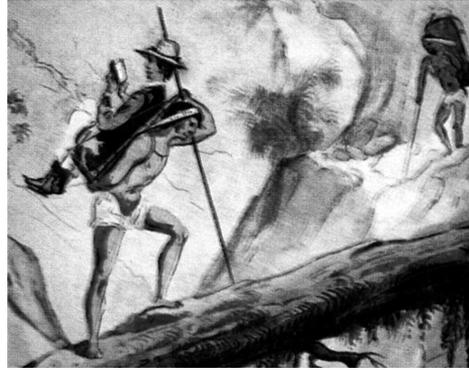


Figura 1. Camino por Novitá en la montaña de Tamaná (1853). Manuel María Paz.



Figura 2. El paso del Quindío (1820). P. Fumagalli.

peores caminos que en esta provincia»,⁷ protestaba un oficial del siglo XVI que viajaba por Popayán, al sur occidente del país. Y otro viajero, salvando la distancia entre Honda y Bogotá en el siglo XVIII, se quejaba en un comunicado diciendo que este era «un camino cuya sola imagen horrorificaría a su excelencia».⁸

Para facilitar el desplazamiento por estos parajes, los viajeros empezaron a servirse de los nativos. Habitados al breñoso terreno, los indígenas se desplazaban con destreza por las más desafiantes peñas. A principios de la conquista, en el siglo XVI, los indígenas fueron usados en las expediciones para cargar enseres, como en la famosa expedición de 1542 comandada por Hernán Pérez de Quesada en busca de El Dorado. Según los cronistas, 8.000 indígenas muisca acompañaron al conquistador en su fantástica empresa.

⁷ Citado en: M. Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 296.

⁸ Citado en: *Ibíd.*, p. 296.

Pero a finales del siglo XVIII, violando la prohibición de Carlos V de usar a los indígenas como bestias de carga, los cargueros empezaron a transportar personas a través de las cordilleras, entre Ibagué y Salento (el paso del Quindío) principalmente, y también por otras rutas, como el camino que conecta los Andes con la Amazonía. Los viajeros que volcaron sus impresiones en relatos y crónicas, acompañaron sus recuentos con dibujos y grabados en los que se mostraba al indígena salvando precipicios y laderas con un occidental —europeo o criollo— a sus espaldas. 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—, al igual que los innumerables testimonios de misioneros capuchinos encargados desde finales del siglo XIX de las misiones en el Putumayo colombiano, hacen imaginable la impresión que causó esta práctica a los viajeros que vieron transportar o que fueron transportados por uno de estos cargueros.

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 reemplazaba a la bestia y era 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. [...] Cuando tú ves el trabajo que hacía [el carguero], 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».⁹

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, aquél contempla el paisaje o se entrega a la lectura. 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 abismos. La vida

⁹ N. Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 73-74.

del pasajero depende enteramente del indígena, que podría, en un acto de rebelión, arrojarlo al vacío (como en efecto parece haber ocurrido, según los relatos de la época). El artista es sensible a estos pronunciamientos estrepitosos por parte de las poblaciones minoritarias de Colombia, que, desde su óptica, ponen de manifiesto los mecanismos de dominación y la manera en que las víctimas reaccionan y se resisten a la exclusión social.

La veta principal que Restrepo investiga es la manera en que estas imágenes del siglo XIX, al igual que la escala jerárquica que instauran, se han reproducido en las relaciones sociales hasta nuestros días. 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»,¹⁰ 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 siglo XVIII han sobrevivido y se reproducen hoy en día, 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 reproducido los prejuicios nocivos que suponen taras congénitas en las culturas no occidentales.

Revisando el sistema de Linneo, Restrepo encontró 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.

¹⁰ J. A. Restrepo, *Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías)*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998. Folleto de la obra.

»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». ¹¹

Lo que intenta demostrar el artista al recuperar este torpe esbozo de las diferencias entre razas es que dicha clasificación, a pesar de su sencillez, afectó sustancialmente la visión de importantes políticos e intelectuales colombianos. Para corroborar su hipótesis, Restrepo recoge varias afirmaciones pronunciadas por personajes célebres que demuestran la asimilación de estas categorías prejuiciosas:

«... sería necesario españolizar nuestros indios. La indolencia general de ellos, su estupidez y la insensibilidad hacen pensar que vienen de una raza degenerada...» (Pedro Fermín de Vargas, Corregidor de Zipaquirá en 1791).

«... 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, científico, participó en la Expedición Botánica en 1805 y recorrió el norte de Ecuador).

«... 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, humanista, literato y periodista nacido en 1828).

«... el indio es de la índole de los animales débiles recargada de la malicia humana» (Luis López de Mesa, científico y humanista, nacido en 1884).

«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 determina 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).

¹¹ Citado en: J. A. Restrepo, *Musa Paradisiaca. Una video-instalación*. Bogotá, Beca Colcultura, 1997, pp. 11-12.

«... En los mestizos se combinan las cualidades discordantes de los padres y se producen retornos hacia los más lejanos antepasados» (Laureano Gómez, presidente de Colombia entre 1950 y 1953).¹²

Restrepo rastrea y recoge estas manifestaciones discursivas e iconográficas en las que se hacen evidentes los esquemas de visión heredados, y con ellos realiza proyectos plásticos en los que desvela los prejuicios y mecanismos de poder que ocultan. Lo que logra con este tipo de obras es dirigir la mirada para que los significados que operan de forma impalpable en la vida cotidiana se tornen visibles. Expone a la mirada del espectador los modelos culturales de su contexto, intentando vislumbrar la manera en que, subrepticia, solapadamente, moldean concepciones, actitudes y hábitos. *Las cosas* —dice Restrepo— *siempre están ahí; ya está ahí todo. La cuestión radica en saberlas ver, en poderlas encausar.* Los modelos culturales, en efecto, están ahí, a los ojos de cualquiera. Pero sus significados y la imagen de la realidad que proyectan suelen parecer tan obvios y naturales que se olvida su origen cultural. Restrepo pretende que se reflexione sobre 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 qué se oculta tras lo evidente es el origen de buena parte de sus obras.

a) *Ojo por diente* (1994)



Figuras 3 y 4. 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?

¹² Citados en *ibíd.*, p. 12.

La instalación *Ojo por diente* surge 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 y deja al descubierto su dentadura— bajo el rótulo de «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. En el libro *La historia de la antropología en Colombia*, se muestra al antropólogo con los mismos rasgos occidentales de los viajeros que eran transportados en las espaldas de los indígenas. El fenotipo indígena se asocia con el salvajismo, y el occidental con el saber, la ciencia y la posibilidad de representar la realidad.

Lo que pretende denunciar Restrepo es que la lógica de los grabados del siglo XIX sigue reproduciéndose en las instituciones educativas a través de este tipo de imágenes. ¿Cuáles son las consecuencias de la absorción pasiva e inconsciente de estos modelos? La imposibilidad de ver coherencia, valor, sofisticación y creatividad en culturas distintas a la occidental. El señalamiento de Occidente como paradigma de 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. Vargas Llosa estaría de acuerdo en utilizar al Occidente moderno como parámetro con el cual evaluar las demás culturas. Desde su perspectiva, hay una clara noción de desarrollo moral, que es objetiva y que se puede palpar en la apertura de ámbitos de libertad para el individuo, en el respeto de los derechos humanos y en la capacidad de autocritica de sus sociedades, que sitúa a Occidente por encima de otras culturas en donde no se han dado todos estos logros. Para Restrepo, en cambio, al igual que para los partidarios de las ideas foucaultianas, la equiparación de Occidente con el ideal de sociedad no es más que una jugada ideológica, que nada tiene que ver con verdades o realidades y que sólo sirve para legitimar determinados intereses. Con obras de este tipo, Restrepo pretende relativizar la jerarquía de Occidente y la autoridad que se ha otorgado a sí misma para apadrinar a otras culturas. A diferencia de Vargas Llosa, que justamente cree que la supervivencia de las minorías étnicas depende de la solidez de las instituciones democráticas modernas, Restrepo intenta mostrar que el contacto y la mezcla entre los sectores occidentales y tradicionales de países como Colombia están mediados por estos esquemas de visión que anteceden y predisponen el encuentro. Para él, la integración no se da en igualdad de condiciones y la consecuencia es que indígenas y negros acaban enterrados en los estratos más bajos de la población.

Vargas Llosa retrató este dilema en *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral*, con Bonifacia y Ambrosio, la indígena y el zambo que son víctimas de los peores abusos al intentar hallar un lugar en la ciudad. Ambos acaban

prostituidos: Bonifacia por su marido, que la encierra en la Casa Verde, y Ambrosio por su jefe, que lo viola cada vez que no consigue reprimir sus pulsiones homosexuales. Pero independientemente de que aquella visión de lo que ocurre a los sectores marginados del Perú surgiera durante sus años de simpatía por el socialismo, Vargas Llosa siempre pensó que el abuso de la población negra e indígena era el resultado del subdesarrollo, de vicios premodernos y de la ausencia del tipo de instituciones europeas que impiden se cometan este tipo de atropellos en las sociedades avanzadas.

Por su parte, Restrepo considera que para lograr procesos de integración en los que el sector occidentalizado, las comunidades rurales y las minorías étnicas puedan dialogar en igualdad de condiciones, los prejuicios peyorativos dirigidos hacia lo que no concuerda con los parámetros occidentales deben hacerse explícitos. A pesar de la fuerte carga conceptual de sus proyectos, que muchas veces impide que el público profano entienda su significado, en obras como *Ojo por diente* se advierte el interés por mostrar cómo, inconscientemente, por inercia histórica y gracias a las categorías de visión heredadas, se perpetúan hábitos y actitudes racistas.

En esta instalación 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 las taxonomías y jerarquías que organizan la sociedad.

b) El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel (1994)

La batalla por los significados que Restrepo ejemplifica en *Ojo por diente* resulta más explícita en esta otra videoinstalación. Investigando la manera en que los exploradores extranjeros percibieron y describieron el continente americano, el artista se enteró (en un conferencia que dictaba el filósofo Carlos B. Gutiérrez) de una disputa entre Humboldt y Hegel por el tamaño de los cocodrilos. Era una polémica —comenta Restrepo— «simpatiquísima e intrascendente, pero muy reveladora del problema del poder».¹³ Los dos textos de la querrela decían:

¹³ *Ibíd.*, p. 100.



Figura 5. Vista de la videoinstalación El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de 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» (Hegel).

«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» (Humboldt).¹⁴

En efecto, a primera vista el debate entre los sabios alemanes parece intrascendente. Sin embargo, en este trivial debate zoológico Restrepo ve la manera en que la percepción de la realidad se fabrica a partir de las fantasías previas de los implicados. 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 —especialmente el alemán—, la cima de la civilización, el americano debe atravesar por un período embrionario de pobreza y raquitismo. Para Hegel, esta indigencia espiritual debe reflejarse hasta en el tamaño de los animales.

Detrás de esta disputa no está en juego la dimensión exacta de los cocodrilos. Lo que se baraja con afirmaciones de este tipo son las representaciones acerca del continente americano, la manera de definirlo y concebirlo, y el lu-

¹⁴ Citado en *ibíd.*, p. 100.

gar que se le otorga en la historia a todo lo que en él acontezca y a todo lo que de él provenga.

Para realizar esta videoinstalación, el artista salió en busca del cocodrilo de Humboldt. Lo encontró en Carmen de Apicalá, un pueblo tropical 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 gesto de complicidad. Después, en la sala de exposición midió exactamente veinticinco pies, 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 videoinstalación, y, encima, los textos que ilustraban la disputa.

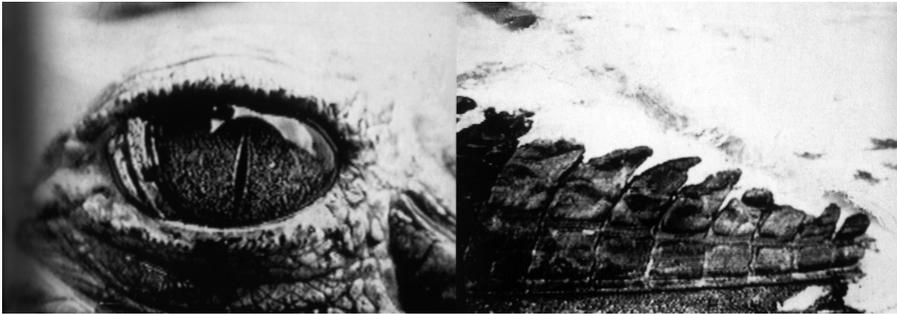


Figura 6. Vista de la videoinstalación El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel.

A Restrepo le interesan este tipo de discusiones que no hacen parte de los grandes debates filosóficos, debido a que en ellos, al igual que en los grabados que ilustran los libros y las crónicas de viajes, aparecen reflejadas las percepciones que se han forjado acerca de los países latinoamericanos. Lo que intenta demostrar es lo arbitraria que puede ser la representación de la realidad. Por eso mismo, en 2002, para conmemorar los cien años de la llegada de Humboldt a Colombia, hizo una adaptación al vídeo *performance* de la obra *Humboldt y Bonpland, taxidermistas*, del venezolano Ibsen Martínez, en donde se ponen de manifiesto las distorsiones y exageraciones en que incurren los dos aventureros al hacer representaciones de América Latina.

c) Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías) (1998)

Éste es un proyecto artístico más ambicioso que los anteriores, en el que se mezcla el vídeo, el *performance*, la música y la puesta en escena. Su objetivo es mostrar lo que se oculta bajo las etiquetas adoptadas a partir de la Constitu-



Figura 7. Teoría del Color, 1998. Videoperformance con Marta Cecilia Restrepo y Rolf Abderhalden.

ción de 1991, en la que se describe a Colombia como un país multiétnico y pluricultural. Este reconocimiento supone una garantía para las comunidades minoritarias, que desde iniciado el proceso de modernización y colonización de las zonas productivas del país 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, sin duda es la de contener a indios Guajiros y reducir a 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 que aumentar con el tiempo. La patria nada puede esperar de estos indios, y la verdadera humanidad para con ellos consiste en obligarlos por la fuerza, ya que no lo quieren de agrado, a entrar en otras vías».¹⁵

La actitud progresista del sector occidentalizado del país impulsó la colonización militar y evangélica de las zonas ocupadas por comunidades indígenas. Según Vega Cantor, a los indígenas se les obligó a «civilizarse» y a «mezclarse con los blancos», para que abandonaran sus «atrasadas costumbres».¹⁶ Integrarse o desaparecer: ésa fue la encrucijada en que se vieron las comunidades indígenas a principios del siglo XX, momento en que, en el sur occidente del país, las compañías caucheras los esclavizaban y en los llanos orientales se los cazaba como animales salvajes por las mismas autoridades del Estado. Artículos como el 7 de la nueva Constitución política («El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación»¹⁷) y el 68

¹⁵ Citado en: R. Vega Cantor, *Gente muy rebelde. Vol. 2. Indígenas, campesinos y protestas agrarias*. Bogotá, Pensamiento Crítico, 2002, p. 24.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁷ *Constitución Política de la República de Colombia*. Barranquilla, Mejoras, 2000, p. 4.

(«Los integrantes de los grupos étnicos tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural»¹⁸) 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 aún no se materializan en la realidad.

A pesar de que la brutalidad y la imposición violenta disminuyeron (la población negra del Chocó ha seguido siendo víctima predilecta del paramilitarismo, al igual que varias comunidades indígenas), los esquemas perceptivos que consideran al indígena o al negro como un ser inferior, incivilizado y atrasado, en opinión de Restrepo siguen vigentes. Eso es lo que procura mostrar con este proyecto artístico, proyectando las citas de colombianos célebres anotadas anteriormente, y haciendo alusión a la historia de Zozir Palomeque, un cadete negro que, en un ataque de locura, prende fuego a su superior en respuesta al trato racista del que fue víctima. El gesto desesperado del cadete, que Restrepo reproduce mediante referencias visuales, revela las conductas racistas que permanecen en el tejido de las sociedades colombianas. De la misma forma, ejemplifica un acto de rebelión, similar al del carguero que arroja al occidental por el abismo, con el que el artista quiere dar a entender que las relaciones de poder pueden alterarse, convirtiéndose en víctima a quien supuestamente está arriba y detenta el mando.

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.

En una oportunidad, explorando la región amazónica, el artista se encontró con una imagen fácilmente asociable a las que antes había visto en 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

¹⁸ *Ibíd.*, p. 18.

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».¹⁹



Figura 8. Imagen usada en la videoinstalación 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, según la interpretación de Restrepo, el mismo. Ya no mediante el sometimiento o la violencia directa que impartieron los caucheros o los colonos, sino a través de los discursos electorales y la propaganda política. A ojos de Restrepo, este intento por atrapar al indígena e insertarlo en los procesos electorales es la manera contemporánea en que se le intenta someter; muestra «la lucha permanente, un poder que se impone a través de la mentira o la demagogia».²⁰ Ya no es el látigo y el cepo lo que disciplina los cuerpos, sino las prácticas y los discursos emitidos desde los centros de poder.

¹⁹ N. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 102.

²⁰ D. Garzón, *Otras voces otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá, Planeta, 2005, p. 117.

La postura de Restrepo frente al problema de la integración es diferente a la de Vargas Llosa. Aunque ambos 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 participe en las instituciones modernas y democráticas y tenga acceso a la educación, al sistema legal y a los mercados, contará con medios para sobreponerse a los abusos de los que ha sido víctima. Las instituciones modernas y el sistema productivo capitalista no son, para Vargas Llosa, la cárcel infranqueable que describen Foucault y Bourdieu, sino justamente lo contrario: un espacio abierto en el que cada cual, protegido por un sistema jurídico explícito, puede elegir libremente el campo en el que desea competir. En este espacio el juez no es un tirano que a dedo otorga o niega favores y privilegios, sino la sociedad civil, que con su interés o indiferencia premia o castiga las ideas, las obras de arte, los servicios o las mercancías. Restrepo parece tener dudas con relación a propuestas de este tipo, pues, como él lo ve, las comunidades marginales no entran a competir en igualdad de condiciones. La meritocracia, principio en el que se basan los sistemas abiertos, desde su postura no funciona, pues hay un entramado de prejuicios y jerarquías implícitas que favorecen al occidental. El punto de partida no es el mismo para todos los actores sociales, y sin igualdad de condiciones la integración y la participación se pervierten.

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. Una defiende con vigor la democracia liberal, las instituciones sociales y jurídicas que nacieron en la Europa moderna; y la otra contempla con escepticismo la manera en que dicho legado se ha implantado en los países latinoamericanos. Estas miradas críticas incluso parecen desear el freno de la modernización, y que las culturas que aún no se integran del todo al estado nacional permanezcan al margen, rigiéndose por sus propios sistemas normativos, sus propias creencias y sus propias tradiciones.

a) El paso del Quindío I y II (1992 y 1998)

En otro de sus viajes, Restrepo encontró una prueba más que corroboraba su hipótesis de que en Colombia coexisten el siglo XIX y XXI: la pervivencia de cargueros en la Costa Pacífica que transitan por la escabrosa serranía del Baudó, al sur occidente del país. Avelino, un negro colosal, al igual que sus hijos, aún transportan objetos y personas a sus espaldas. La imagen actualizada del carguero muestra que en Colombia el desplazamiento de la historia no es homogéneo, y que las condiciones de vida de un amplio sector de la población



Figura 9. Imagen usada en la videoinstalación *El paso del Quindío II*.

no han cambiado desde el siglo XIX. «Quería mostrar que hay islotes en los que la historia se resguarda —dice Restrepo—, como una especie de alvéolo donde situaciones anacrónicas se conservan casi intactas, que resisten al paso de la historia lineal, del progreso, y se conservan ahí, como aislados».²¹

Este hallazgo le permitió reproducir las escenas de las crónicas de viajes en un medio contemporáneo. Restrepo asume el rol de viajero occidental, aventurándose por las zonas remotas, casi vírgenes del país, para dar su versión de lo que encuentra. Pero a diferencia de los cronistas de siglos pasados, sus descubrimientos e impresiones no son capturados con la palabra y el dibujo, sino con la cámara de vídeo, que en teoría es un medio mucho más fidedigno para atrapar la realidad. Esto le permite participar en el juego de representaciones que se han hecho en los últimos doscientos años sobre la geografía colombiana.

La instalación *El paso del Quindío I* es un intento por relativizar las imágenes y representaciones formuladas a partir de este recorrido. Al igual que el célebre Alexander von Humboldt y los demás exploradores, Restrepo se

²¹ *Ibíd.*, p. 109.

aventuró por el paso que une Ibagué con Salento para contrastar las representaciones que había visto en los libros con la realidad. La obra que luego realizó se compone de varios monitores dispuestos en una sala oscura, en los que se observa el paisaje del Quindío y en especial su árbol emblemático, la palma de cera. La obra simula la representación de un paisaje natural, con la diferencia de que ahora las imágenes no aparecen dibujadas sino proyectadas en pantallas de televisión. Como en otras de sus obras, en la pared hay varios textos que revelan la finalidad de la instalación:

«Acabo de recorrer una vez más el paso del Quindío. Debo decir que definitivamente la descripción de von Thielmann está demasiado lejos de la realidad» (José Alejandro Restrepo, *Diarios*, 1991).

«La representación pictórica del paso del Quindío con seguridad Humboldt la hizo basándose únicamente en sus recuerdos, dado que no corresponde en absoluto a la situación real» (Max von Thielmann, *Cuatro rutas por América*, 1879).

«En su representación del Paso del Quindío, Koch dio rienda suelta a su imaginación sin ceñirse adecuadamente a mis bosquejos» (Alexander von Humboldt, *Diarios*, 1810).

«El grabado que hizo Duttenhofer del paso del Quindío no capta enteramente el espíritu de mi dibujo [...] no termina de satisfacerme por su excesiva estilización» (Joseph Anton Koch, carta a Humboldt, 1810).

Restrepo entra en el juego de querellas ególatras entre los grandes naturalistas, no sólo para poner en duda las versiones previas que se han hecho del paso del Quindío, sino para mostrar cómo las representaciones de la realidad se tejen a partir de prejuicios, intereses personales y categorías de percepción legadas por la tradición y por la historia. Para Restrepo no hay reproducciones fieles de la realidad, sólo ficciones teñidas de ideología que esconden agendas políticas encubiertas, y que entran en pugna para legitimar los intereses de alguna de las partes implicadas.

Aunque hoy en día nadie niega el abismo que se abre entre el mundo y el sistema cognitivo con el que el individuo intenta comprenderlo, hay sin embargo quienes piensan, como Gombrich, que poniendo en evidencia los prejuicios que distorsionan las distintas representaciones se puede alcanzar cierto grado de objetividad. Restrepo no parece estar entre ellos. Para él, todos los relatos que se cuentan sobre el mundo son ficciones. Ninguno tiene un anclaje más fuerte en los hechos que le permita reclamar superioridad sobre los otros. Todos son corrientes ideológicas que buscan imponerse sobre las demás para jerarquizar el mundo de una forma determinada.

Vargas Llosa también ha puesto de manifiesto la dificultad que supone el hallazgo de verdades históricas a partir de testimonios. Sin embargo, sus no-



Figura 10. Vista de la videoinstalación *El paso del Quindío I*, 1992.

velas y ensayos intentan dejar en claro la diferencia que hay entre la ficción ideológica, el esfuerzo desmedido por ver lo que se quiere ver, por forzar los hechos para que encajen en los esquemas mentales, y, por otro lado, el recuento objetivo de los acontecimientos. Aunque la realidad y la experiencia siempre son traicionadas al traducirse en palabras y discursos, sí es posible algún grado de neutralidad y honestidad que permita informar sobre los hechos sin que la ideología, los prejuicios, las fobias y las filias los perviertan. El repudio que Vargas Llosa expresa por el relativismo radica, justamente, en que abandonando el esfuerzo por ser fieles a los hechos, se legitima la distorsión ideológica. Si no hay manera de acercarse con algún nivel de certeza a la realidad, entonces cada cual queda libre para dar rienda suelta a su capricho y acomodar los hechos como mejor le convenga. La renuncia a la objetividad (así éste sea un ideal inalcanzable) legitima el cinismo; deja la verdad a la deriva para que cualquiera la amolde de acuerdo a las circunstancias, y despoja de herramientas para criticar al tirano que abusa del poder basándose en la mentira, el engaño y la deformación de la realidad.

b) Orestiada (1989)

Orestiada es una videoinstalación mucho más compleja, que hace referencia a Oreste Sindici, un tenor italiano que llegó a Colombia con una compañía

de ópera 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 videoinstalación consta de una cama en la que hay un monitor empujado que proyecta la imagen de Sindici muerto, homenajeado como un prohombre de la patria. Hay otros 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 cantan *Una furtiva lágrima*, el aria de *Elixir de amor* de Donizetti y, finalmente, un chaparrón apocalíptico cae sobre un tejado de cinc. La construcción del espacio evoca la atmósfera tropical y la ferocidad de una naturaleza que en ausencia del ser humano arrasa con todo lo que se encuentra en su camino. Sindici aparece en medio de este escenario, inerme y rodeado de signos que indican olvido y abandono.

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».²²

El «homenaje» que Restrepo hace a Sindici con esta videoinstalación, mostrándolo rodeado de boñiga, revela el desencanto del artista por el himno nacional y el hábito 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 el fondo sonoro que acompaña sus obras. El himno nacional

²² N. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 83.



Figuras 11 y 12. Televisor empotrado en un catre con la imagen de Sindici (vista de la videointalación Orestiada), e imagen de la casa en ruinas.

—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.

VI. Occidente y tradiciones locales

Los viajeros occidentales (exploradores, misioneros, funcionarios) que durante la Colonia se enfrentaban a la exuberante naturaleza de las zonas tórridas, a culturas 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, o incluso el Edén, que según el cronista Antonio León Pinelo se encontraba en la Amazonía peruana. Eso no sólo ocurrió en el período de la conquista; el mismo proceso siguió dándose en los siglos posteriores, y hoy parece repetirse en los casos de jóvenes extranjeros que han caído obnubilados por los espejismos revolucionarios que destellan en las selvas de Perú, México o Colombia.

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 habitaban pueblos salvajes y animales peligrosos, y donde un clima asfixiante sometía al ser humano. El padre capuchino Francisco de Villanova, por ejemplo, escribía: «Es casi increíble para aquellos que no están familiarizados con ella, pero la selva es algo irracional, que esclaviza a quienes en ella penetran —un torbellino de pasiones salvajes conquistan a la persona civilizada que confiaba en sí mismo—. La selva degenera el espíritu humano en un delirio 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, finalmente formados y bien educados, han sucumbido».²³

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, lo impredecible del clima y, sobre todo, la extrañeza que despierta lo desconocido, le dieron una connotación diabólica, similar al infierno imaginado

²³ Citado en: M. Taussig, *op. cit.*, p. 82.

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, lo cual no debe extrañar, pues la antesala al infierno dantesco es la selva lóbrega: «A la mitad del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto. ¡Cuán penoso me sería decir lo salvaje, lo áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo renueva mi temor, temor tan triste que la muerte no lo es tanto!».²⁴

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».²⁵

Las imágenes que los misioneros extranjeros traían de las tradiciones occidentales se mezclaban con los acontecimientos que asomaban a su percepción. Esto no sólo les ocurrió a los viajeros y misioneros extranjeros. Los exploradores criollos, es decir, las personas nacidas en Colombia pero educadas bajo los criterios europeos, reaccionaron de manera similar en 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 aquel mundo. Sus imágenes no son muy distintas a 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 páginas del Purgatorio y del Infierno de Dante».²⁶

Curiosamente, algo similar le ha ocurrido a Restrepo durante sus viajes por la geografía colombiana. Su trabajo plástico es, en cierta forma, la versión contemporánea de las crónicas de viajes, y en ellos se pueden ver las ficciones, los mitos y esquemas de percepción con los que percibe la realidad. Durante sus recorridos ha visto escenas que, debido a su formación occidental, lo han desconcertado y exaltado de la misma forma en que el exotismo de los trópicos aterraba o enfebrecía a los viajeros del siglo XIX. Y también él, como ellos, ha fabricado representaciones en las que se confunde su legado cultural y sus

²⁴ D. Aligheri, *La divina comedia*. Madrid, Bibliotex, 1999, p. 13.

²⁵ Citado en: M. Taussig, *op. cit.*, p. 312.

²⁶ Citado en: M. Taussig, *op. cit.*, p. 76.

percepciones fantasiosas. Esto se aprecia con claridad en las videoinstalaciones en que combina vivencias personales, mitos occidentales, folclore y elementos del contexto local para dejar constancia de sus viajes y experiencias.

a) *Canto de muerte* (1999)

La instalación *Canto de muerte* se compone de dos vídeos: en uno de ellos, plasmado sobre la pared de la sala, aparece un negro de la Costa Pacífica colombiana remando una canoa; y en el otro, proyectado en un monitor ubicado en el suelo, se muestra a una anciana de la Costa Atlántica, cantando estrofas de una tradición casi extinta con la que se despide 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 la entrada del infierno.

Restrepo recoge elementos del folclore de la costa norte del país y de la mitología griega para construir lo que él llama «antropología ficción». En estos mundos imaginativos, la tradición occidental, es decir, aquella de la que proviene el artista, se funde con las tradiciones y costumbres locales. 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 sobre otro. La diferencia en la percepción que como viajero Restrepo tiene de lo que encuentra en sus exploraciones radica en que él, a diferencia de los exploradores 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 nativo. Restrepo parece buscar la armonía y el diálogo entre las distintas temporalidades y tradiciones que conviven en el mismo territorio nacional. El mito griego —la herencia 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— se unen para crear una ficción nueva.

Vargas Llosa hizo un experimento similar en *Lituma en los Andes*, en donde personajes inspirados en la tradición griega avivaban los mitos andinos de *Apus* y *pishtacos*. La amalgama entre ficciones occidentales e incaicas crea en esta novela un híbrido que se asemeja a los que Restrepo concibe en sus instalaciones, pero la imagen que proyecta es muy distinta. Mientras en las obras de Restrepo este encuentro busca recuperar tradiciones casi extintas y reanimarlas junto a mitos occidentales, en la novela de Vargas Llosa la presencia del mito y el desbordamiento del lado irracional del ser humano con-



Figuras 13 y 14. Imágenes usadas para la videoinstalación Canto de muerte.

ducen a la hecatombe. El carácter positivo que asoma en las ficciones antropológicas del artista contrasta con la eclosión de barbarie que se aprecia en la ficción del escritor.

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 esquemas occidentales, y cómo los funde luego con elementos del contexto local. En una travesía por San Basilio de Palenque, al occidente de Colombia, lo sorprendió una imagen deslumbrante: «Una cantidad de mujeres desnudas... en el agua... divinas, peinándose unas a las otras y enjabonándose la espalda».²⁷ El éxtasis de la escena fue interrumpido por una anciana que se interpuso, regañándolo en su lengua bantú por haber violado la privacidad de las mujeres. Restrepo percibe la escena, incluida la reacción de la anciana, a partir de su experiencia occidental. Cree haber invadido un lugar íntimo, que inmediatamente asocia con las estancias que los griegos construían en sus casas para las mujeres: «¡El gineceo! ¡Porque eso era un gineceo! El lugar íntimo de las mujeres absolutamente prohibido para los hombres, al que yo de pronto entré».²⁸ No sabemos a ciencia cierta si lo que el artista vio era un grupo de mujeres gozando de su intimidad. Lo que sí resulta claro es el modelo cultural con el que dio sentido a la escena, 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 iconográfico aprovechado por los mejores artistas clásicos. El mito de Diana y Acteón materializa esa fantasía: Acteón observa la desnudez de Diana y como castigo es convertido en siervo y devorado por sus propios perros. El relato, en el que se observa el precio que se paga por no reprimir el deseo, es fascinante y por eso aparece con reiteración en el arte. Incluso, en *Elogio de la madrastra* Don Rigoberto utiliza el cuadro de François Boucher, *Diana después de su baño* (1742), para animar una de sus fantasías eróticas con Lucrecia. Algo similar le ocurre a Restrepo, que también se sirve de este mito para fantasear una obra en la que recrea su experiencia de San Basilio de Palenque.

²⁷ N. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 80.

²⁸ N. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 81.

En la videoinstalación se mezcla el recuerdo de las mujeres chocoanas, el mito griego y un elemento urbano, los moteles, que se asocia a la misma experiencia del deseo. Los moteles son espacios destinados al encuentro sexual, que han colonizado, con una estética muy característica, varios sectores de Bogotá. A ellos acuden parejas en busca de intimidad y clandestinidad, cuando por alguna razón no cuentan con otro espacio para sostener sus encuentros eróticos.

Uno de los signos que identifica a estos establecimientos es la frondosa entrada, poblada de materas, plantas y biombos de bambú (¿intentando asemejarse al Edén?), 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».²⁹

La obra fue instalada en dos cuartos. Camuflando la entrada del primero, había materas con plantas y biombos de bambú que daban al espectador la sensación de estar entrando en un motel. En el piso se podían ver cuatro monitores con escenas de parejas desapareciendo sigilosamente al pasar frente a varios de estos establecimientos. En la segunda sala, en el suelo había una pantalla donde se proyectaba el pubis de una mujer, desdibujándose por efecto de la corriente de un río. A su lado aparecía un ciervo contemplando hipnotizado el espectáculo que le brindaba la bañista. El espacio se inundaba con un aria, sonidos de truenos y ladridos de los perros.

El montaje de la videoinstalación hace suponer a quien entra en la sala 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. 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.

VII. Musa Paradisiaca

Musa Paradisiaca, quizá el proyecto más complejo y mejor logrado de Restrepo, reúne todos los elementos que componen su mundo artístico en una sola videoinstalación. 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.

²⁹ N. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 81.



Figuras 15 y 16. Imágenes de parejas entrando a moteles usadas en la videoinstalación Atrio y Nave Central.

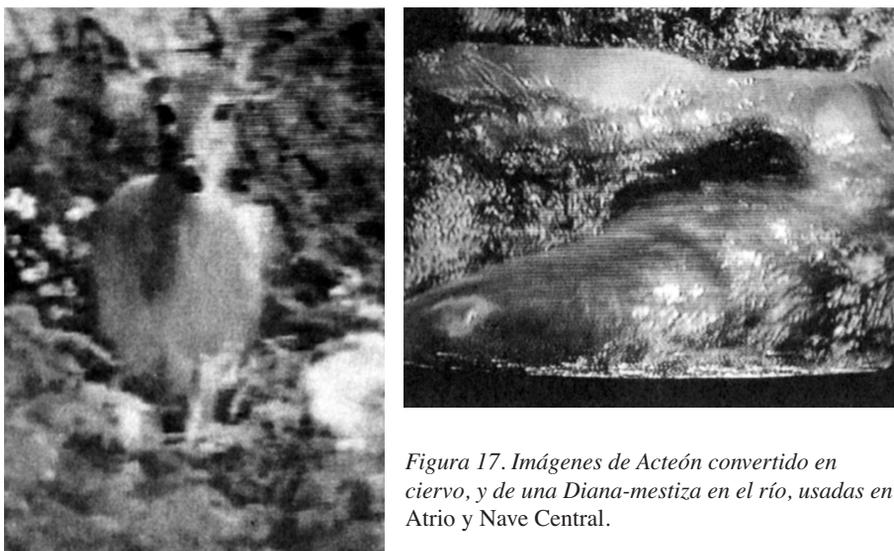


Figura 17. Imágenes de Acteón convertido en ciervo, y de una Diana-mestiza en el río, usadas en Atrio y Nave Central.

a) Iconografía del siglo XIX

La obra surge de una investigación histórica en torno al fruto tropical por excelencia: el plátano. Restrepo se interesa en 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 que descansa bajo una exuberante mata de plátano. 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 paradisíaca» no era una referencia a la atmósfera virginal del grabado, sino al plátano.

Linneo clasificó el plátano hartón, de consistencia arenosa y densa, con el rótulo de «musa paradisíaca»; y al plátano dulce, más pequeño, blando y amarillo —el que suele denominarse banana—, con 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, con mayor autoridad pueden exigir un trato bíblico. En este juego taxonómico se observa de nuevo el tipo de esquemas, basados en las tradiciones y mitos oc-

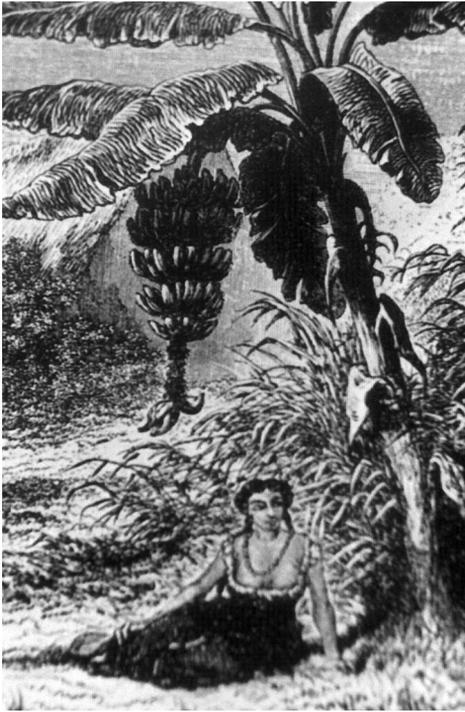


Figura 18. Estudio de plátano. A. De Neuville (siglo XIX).

cidentales, con los que se percibe el Nuevo Mundo. 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 sal-

drán de la apatía en que hace siglos están sumergidos, hasta que una real cédula no mande destruir los platanales».³⁰

En el siglo XIX se construyó una imagen ambigua del plátano y del banano, en la que se juntaban la imagen del Paraíso, con su riqueza natural que satisface todas las necesidades de hombres y mujeres, y la de la inercia, impasibilidad e indolencia de gentes que, como Adán y Eva, veían todas sus necesidades satisfechas sin necesidad de esfuerzo.

El hallazgo del capricho taxonómico de Linneo y las disputas que desde el siglo XIX acompañan el cultivo de estos frutos motivan a Restrepo a viajar a una de las zonas más violentas del país —Urabá, al noroeste de Colombia— para buscar el modelo que inspiró el grabado decimonónico.

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 convirtió 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, como era de esperarse, tensiones sociales y problemas como la invasión de tierras pertenecientes a los indígenas.³¹ 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 lo que se conoció como «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 el infausto llamado a la «combinación de todas las formas de lucha»³² promovida por el Partido Comunista Colombiano, la cúpula del EPL decide integrar el activismo político a la lucha armada. Con este fin, empieza a entablar contacto con los sindicatos de las bananeras y gana influencia entre 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 barriadas en las que para 1982 se asentaban más

³⁰ Todas las citas son tomadas de: J. A. Restrepo, *Musa Paradisiaca. Una video-instalación*.

³¹ W. Ramírez, Tobón, *Urabá. Los inciertos confines de una crisis*. Bogotá, Planeta, 1997.

³² E. Pizarro Leongómez, *Las FARC. De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Bogotá, Tercer Mundo, 1991, p. 204.

de mil familias. Al inicio de los años setenta, las FARC saquean la Caja Agraria e inician una serie de acciones armadas en fincas bananeras que, sumadas al secuestro de cuatro empresarios bananeros, consolidan su presencia en la zona. La relación que se establece entre los trabajadores afiliados a los sindicatos y los grupos guerrilleros empieza a generar malestar en las bananeras. 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».³³

La consecuencia de este clima de zozobra va a ser la división de la zona en fincas controladas por las FARC, fincas controladas por el EPL y los territorios dominados por las autodefensas campesinas y grupos paramilitares. La población civil queda envuelta en un conflicto a tres bandas —insurgencia, paramilitarismo y ejército— del que no puede escaparse. Con esta dinámica territorial, 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 asesinaran al padre de los hermanos Castaño Gil. Fidel y Carlos pasan de ser terratenientes a conformar un ejército privado, destinado a combatir la acción de las guerrillas en todo el país. En 1988, constituidos en un escuadrón de guerra voraz, los paramilitares se desplazan hacia el Urabá, y empieza a dejar constancia de su presencia con 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 líderes sindicales y los guerrilleros que se reinsertan 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 las negociaciones de paz entre el gobierno y las FARC, en 1984).

Con la presencia de los paramilitares en la zona, el polvorín que se fue acumulando durante las décadas anteriores explota sin control. El 13 de agosto de 1995 los paramilitares ametrallan a 18 personas en un barrio de la Unión Patriótica. La respuesta de las FARC, que no se hace esperar, deja un saldo de otros 30 muertos. La escalada de violencia continúa: en septiembre del mismo año los paramilitares ajustician a seis miembros de la Unión Patrió-

³³ W. Ramírez Tobón, *op. cit.*, p. 88.

tica, y las FARC matan a 26 trabajadores. En el año 96 el ciclo de masacres se abre en febrero, cuando las FARC dan muerte a once trabajadores. Mes y medio después, responden los paramilitares incursionando en el barrio Policarpa Salavarieta con ráfagas indiscriminadas contra las personas reunidas en un salón de billar.³⁴

La paradisíaca región bananera de Colombia ha escenificado actos de violencia feroces. Si sumamos a las masacres recientes la del 8 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 en Colombia el banano y el plátano, como el fruto edénico original, han estado relacionados con la tragedia y el sufrimiento humano.

c) La videoinstalación

Restrepo viajó a la región del Urabá y recogió varios racimos de plátano, a los que añadió una pequeña pantalla de televisión para transformarlos 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 aparecen dos escenas antitéticas. Unos monitores transmiten una secuencia similar a la escena del bucólico 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 monitores se pueden ver escenas extraídas y editadas de noticieros de televisión, que reportan la interminable serie de masacres en las fincas bananeras.

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 de los Países Bajos 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 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 las imágenes de masacres que recoge Restrepo. Las representaciones del infierno en las que se ilustran los mórbidos castigos reservados para cada uno de los pecados capitales pretendían tener un efecto moralizador en el público que contemplaba el cuadro. Se dice que eso fue lo que despertó el interés de

³⁴ Todos los datos los obtengo del libro de Ramírez Tobón ya citado.

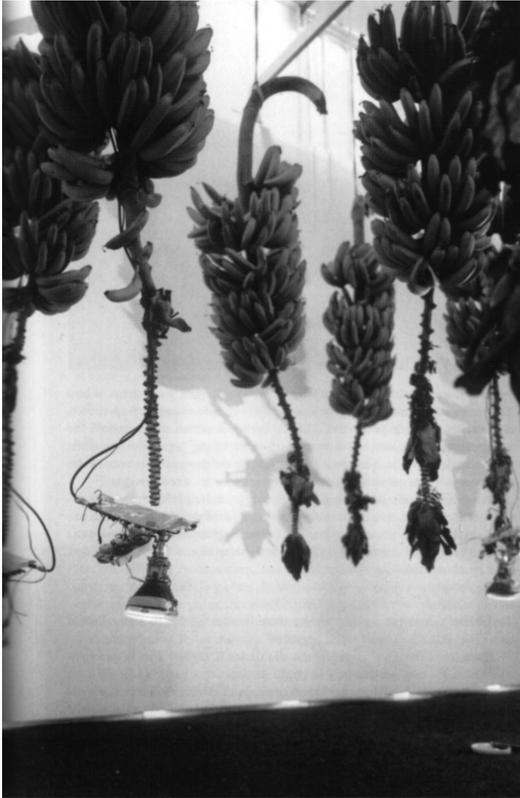


Figura 19. Video-esculturas de la videoinstalación Musa Paradisiaca.

Felipe II por El Bosco, pues vio en sus pinturas un mensaje que advertía sobre las consecuencias que traería a la humanidad la renuncia del catolicismo y la aceptación de la Reforma Protestante. El Bosco, cuyo fervor religioso también lo alejó de las ideas de Lutero, contempló con terror el avance del protestantismo. A eso se debe que sus cuadros pretenden atemorizar y aleccionar en los principios delineados por la Iglesia Católica.

En el 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.



Figuras 20 y 21. Imágenes proyectadas en los monitores de la videoinstalación Musa Paradisiaca.

d) El mito y la realidad

Al igual que en las otras dos videoinstalaciones comentadas arriba, para *Musa Paradisiaca* Restrepo se sirve de la mitología occidental —el Génesis y el infierno—, con el fin de interpretar las erupciones de violencia que han afectado a una región específica de Colombia. El esquema occidental se solapa con un fenómeno local, 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 de la lucha armada en Colombia. El resultado ha sido la transformación del paraíso tropical en un infierno peor que 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, es decir, los ejes que componen el universo artístico de Restrepo. En *Musa Paradisiaca* se observa con abatimiento cómo la riqueza no ha sido un elemento de progreso y bienestar, sino el motivo de luchas apocalípticas en las que eclosionan la intolerancia extrema, la incivildad barbárica y el radicalismo de quienes no se arredran ante nada con tal de imponer sus fines. La trágica realidad que se vivió en Colombia durante la década de los noventa se funde con el mito para formar un tríptico aterrador. En Colombia, parece decir Restrepo, no sólo conviven el siglo XIX y el XXI sino el Paraíso y el Infierno.

VIII. La ficción de Restrepo y la realidad latinoamericana

José Alejandro Restrepo ha sido sensible a los dilemas 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. Éste 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, con las vanguardias artísticas y con el progreso científico y tecnológico, mientras que la mayoría ha permanecido ligada a costumbres locales, a la idiosincrasia rural y a formas de relación, gobierno y autoridad premodernas. Restrepo pretende demostrar que Colombia está al mismo tiempo en el siglo XXI y en el siglo XIX: por un lado tiene que enfrentar el gamonalismo y la imposición violenta de los intereses, y por el otro los desafíos de un mundo globalizado. El artista considera que lo mejor para las culturas minorita-

rias que se ven en esta encrucijada es resistirse a la hegemonía de Occidente. Por eso denuncia lo que entiende como mecanismos de poder que subyugan al no occidental bajo el peso de conceptos rotundos como «civilización» y «progreso». Sin embargo, esto no ha supuesto de su parte una actitud netamente 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. 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 instituciones democráticas que pongan freno a la virulencia y regulen el acceso al poder, así como la necesidad de generar riqueza que remedie las condiciones miserables en que vive la mayor parte de sus habitantes. Por el otro, en los dos países resulta innegable la necesidad 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. Vargas Llosa defiende la expansión de las instituciones occidentales y del libre mercado. Restrepo, por el contrario, no es un entusiasta de la apertura económica y aboga por políticas proteccionistas. Considera que la negociación que se lleva a cabo en las rondas del GATT³⁵ *es una guerra absolutamente despiadada, posmoderna en ese sentido, completamente invisible, absolutamente cruel en el manejo de los precios, de la producción y de las cuotas.*

En definitiva, se puede afirmar que las investigaciones políticas, económicas, antropológicas e iconográficas que ha realizado Restrepo convergen en obras que lanzan una mirada crítica sobre dos problemas. El primero tiene que ver con el desmonte de representaciones y de categorías de percepción y pensamiento que asocian lo no occidental con formas de vida inferiores, y la segunda es la neutralización de las relaciones de poder que impiden la fusión de horizontes culturales, es decir, la convivencia del legado cultural de Occidente y las tradiciones locales. En obras como *Ojo por diente*, *El cocodrilo de*

³⁵ 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*. Bogotá, Incomex, 1982, p. 5.

Humboldt no es el cocodrilo de Hegel y Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías) intenta combatir el primer problema, y en otras, como *Canto de muerte*, *Atrio y nave central* y *Musa Paradisiaca*, procura desarrollar su segundo objetivo. El resultado es un mundo ficticio, diferente a la realidad que se vive día a día en Colombia, en el que se da el tipo de diálogo, preocupación y apertura hacia la diferencia que Restrepo no observa en su contexto social.

4. LATINOAMÉRICA IMAGINADA

Los mundos artísticos de Vargas Llosa y Restrepo sugieren que en Latinoamérica el pensamiento y la sensibilidad moderna, que se oponen a cualquier clase de discriminación, al uso arbitrario de la violencia, a las prácticas antidemocráticas y a la explotación de los desfavorecidos, han echado raíces en amplios sectores de su población. Prueba de ello es que ambos creadores, a pesar de la diferente orientación que dan a sus trabajos, coinciden en identificar las mismas taras sociales. Tanto para Vargas Llosa como para Restrepo, el racismo, la pobreza, la falta de oportunidades, la violencia, el despotismo, la intransigencia y la desigualdad son los causantes del malestar que corroe el ánimo de los latinoamericanos. Sin embargo, esta coincidencia, aunque demuestra cierto grado de consenso en cuanto al tipo de sociedad que se desea —una sociedad libre de todos estos vicios—, no supone afinidad en las concepciones que cada uno tiene sobre los problemas y sus soluciones.

Las imágenes de ambos creadores pueden dialogar y debatir, esgrimiendo argumentos en una u otra dirección, gracias a que están erigidos sobre un terreno común: el desprecio a la violencia, el respeto a los derechos humanos y la tolerancia hacia las distintas formas de vida. Ahora bien, si entre los sectores democráticos hay cierto grado de consenso y opciones como la revolución integral, el rechazo tajante del sistema de producción capitalista y el fundamentalismo doctrinario han dejado de ser viables excepto para quienes coquetean con alguna forma de autoritarismo o fanatismo, ¿cuales son, entonces, las encrucijadas en que se encuentra Latinoamérica sobre las que cabe debatir?

I. Futuro o pasado

En la Latinoamérica que imagina Vargas Llosa, el pasado, es decir, las tradiciones, el patrimonio y todo el conjunto de costumbres, creencias y caprichos idiosincrásicos que se agrupan bajo el término de «identidad nacional», son posesiones valiosas en las que se demuestra la creatividad de las distintas comunidades que surgieron en las cimas de los Andes, en la selva Amazónica, en las costas que bañan el continente y en cada una de sus regiones y poblados. Esto no significa, sin embargo, que la tradición o la identidad sea un principio estanco, incuestionable o invariable, que deba protegerse y aislarse de cualquier influencia externa bajo la amenaza de perder un elemento vital de la existencia. El pasado de esta región del mundo es digno de asombro y maravilla, especialmente el incaico, con sus templos, soluciones ingeniosas, mitos extravagantes y vigor expresivo. Pero el hecho de que haya logros deslumbrantes no significa que, a la luz del mundo contemporáneo, todas las costumbres y creencias que florecieron en el incanato sean dignas de reverencia y admiración. Muchas de estas tradiciones chocan con la sensibilidad y la moral modernas, lo cual no sería problemático si hubieran desaparecido con la modernización del Perú y hoy sólo fueran materia de estudio para historiadores y arqueólogos. Pero no ha sido así, o al menos no del todo. Costumbres y creencias arcaicas aún sobreviven en zonas rurales y urbanas, y eso, en el Perú imaginado por Vargas Llosa, en lugar de dotar de referentes para afrontar los retos de la vida actual, supone un impedimento para el tránsito hacia la Modernidad. En su mundo literario los lugares que no han sido influenciados por los valores y las instituciones modernas, bien sea en la selva, en las cimas de los Andes o en instituciones corruptas, propician la irrupción de la esfera pulsional del ser humano. El resultado es la violencia, la imposición de la ley del más fuerte, la degradación de la existencia, el machismo y la crueldad.

La prioridad que el escritor da a la modernización económica, social y cultural de su país choca con una identidad que se ha convertido en un lastre para dar el salto hacia el futuro. La resistencia al cambio en nombre de propiedades colectivas inalienables e intocables, como la herencia cultural, la raza o las culturas autóctonas, es un arma de doble filo que Vargas Llosa observa con desconfianza. Desde el siglo XIX ha servido como coartada para el surgimiento del caudillo populista, protagonista por excelencia de la escena política latinoamericana y encarnación de todos los vicios contra los que el escritor combate, cuyo ascenso al poder suele estar acompañado de exaltaciones patrioterías y consignas contra el influjo económico, cultural y racial del extranjero. El nacionalismo exalta las bajas pasiones de las clases popu-

lares y hace que las sociedades se replieguen sobre sus propios méritos, cerrándolas a los logros de otras culturas y sociedades que pueden resultarles beneficiosos.

Hipnotizada en la contemplación de su propio ombligo, una sociedad corre el riesgo de perder dinamismo y de convertir el celo hacia lo propio en desprecio hacia lo ajeno. Ése es el momento en el que la valiosa y benéfica indagación en el pasado de una comunidad humana se convierte en el germen del patriotismo y de la intolerancia, especialmente cuando se empiezan a buscar enemigos —lo hispánico, el Imperio, las multinacionales— que se empeñan en machacar ese pasado. Los cambios sociales y culturales dejan de entenderse como la consecuencia lógica de los avances del mundo, y empiezan a verse como la irrupción violenta, con fines espurios —dominación, explotación, saqueo— de una cultura sobre otra. Los males y los problemas son siempre, entonces, culpa de otro, del extranjero, del vecino poderoso, y nunca responsabilidad de los propios países. Este discurso, aunque confortable y tranquilizador —pues elimina la culpa y la responsabilidad por las propias desgracias—, paraliza y victimiza; se convierte en el peor agente del determinismo y del estancamiento social de una nación.

Vargas Llosa considera que las urgencias económicas y sociales de Latinoamérica demandan soluciones reales, desembarazadas de demagogia y oportunismo, que, a pesar de los enormes sacrificios que suponen para las poblaciones menos favorecidas por los procesos de modernización, a la larga mejorarán sus condiciones de vida. Esta solución es acoger las instituciones modernas que han garantizado la estabilidad social y económica en Europa, Norteamérica y gran parte de Asia, y dejar de invocar la identidad para resistir al huracán que supone la entrada en el mercado globalizado. También supone seguir los ejemplos exitosos de países que, como España, Irlanda, Chile, República Checa y varios países asiáticos, hasta hace pocas décadas estaban en una situación económica deplorable, y que, mediante reformas económicas liberales, el fortalecimiento de las instituciones democráticas y la guerra sin cuartel contra el mercantilismo, el clientelismo y las tramas de corrupción estatales, hoy en día tienen niveles de vida propios del Primer Mundo.

En la Latinoamérica de Vargas Llosa resulta más provechoso preguntarse por los horizontes futuros antes que encerrarse en el pasado. La tradición, lo autóctono y lo inmanente se conservan y se valoran siempre y cuando no entorpezcan la apertura hacia el mundo. Por eso, cuando la identidad se esgrime como una esencia metafísica, que define a una comunidad humana de manera irrecusable y vitalicia y a la que se le rinde un respeto deífico, Vargas Llosa suscribe sin matices la opinión de Octavio Paz: «La famosa búsqueda de la identidad es un pasatiempo intelectual, a veces también un negocio, de soció-

logos desocupados».¹ Para Vargas Llosa la identidad sólo puede ser individual, nunca colectiva, y mucho menos una camisa de fuerza que inhabilite la experimentación, el mestizaje, la curiosidad y, sobre todo, la libertad.

La obra de Restrepo, aunque no es una expedición por las entrañas de la identidad nacional, sí rastrea los discursos y las representaciones que moldearon la idea que hoy se tiene de Colombia y de sus gentes. La Latinoamérica que imagina parece estar impregnada por las fantasías macondianas de García Márquez, en donde «el tiempo no pasaba, [...] sino que daba vueltas en redondo».² La historia se repite y los acontecimientos tienen ciclos reiterativos, porque para Restrepo los problemas sembrados tras la conquista y el período colonial no han sido resueltos. Por eso su interés gravita en torno a la historia de Colombia y a la manera en que los vicios del pasado se reproducen en el presente. En la concepción que tiene sobre Colombia, el presente y el futuro de las poblaciones minoritarias no va a mejorar hasta que los procesos mediante los que se estableció la relación entre las fracciones occidentales y no occidentales de la población, viciados por prejuicios racistas, sean explicitados. La diana de sus indagaciones está en el pasado, más concretamente en el siglo XIX, y la finalidad de su obra es la crítica y la denuncia. En la Latinoamérica del videoartista el futuro depende del pasado. A diferencia de Vargas Llosa, que se preocupa menos por el pasado que por el futuro, Restrepo considera que la deuda adquirida con los desfavorecidos no ha sido saldada, y que antes de abrirse económicamente al mundo es prioritario reparar los agravios cometidos.

La manera en que Restrepo pretende desagrar a las poblaciones minoritarias supone, además de la crítica a las categorías con que se implantó el orden social que prevalece hasta nuestros días, la reivindicación de tradiciones, expresiones artísticas y formas de vida que fueron casi erradicadas con la Colonia, y que hoy, ante la apertura de fronteras, corren el riesgo de ser olvidadas. El folclore aparece a lo largo de toda su obra fundiéndose con los mitos occidentales. El pasado y las tradiciones autóctonas tienen en su mundo artístico una carga emotiva y una connotación positiva, diferente a la que se percibe en la Latinoamérica de Vargas Llosa.

Esta reflexión conduce a interrogantes ineludibles: ¿pueden convivir las dos Latinoaméricas: la que se renueva a sí misma y busca un lugar en Occidente, y la que trata de perpetuarse y ve con espanto la avalancha del mercado? ¿Se debe velar por la estabilidad política, el dinamismo económico y la

¹ M. Vargas Llosa, «El lenguaje de la pasión» (1998). En: *El lenguaje de la pasión* (2000). Madrid, Santillana, 2002.

² G. García Márquez, *Cien años de soledad* (1967). Madrid, El Mundo, 1999, p. 260.

producción de capital; o se deben rescatar la riqueza folclórica, las tradiciones autóctonas y las identidades locales? ¿Debemos abrirnos al futuro incierto, o refugiarnos bajo el manto familiar del pasado?

II. Apertura o cierre

En la Latinoamérica que imagina Vargas Llosa no es necesario ni deseable que los países cierren sus fronteras ni pongan obstáculos a la inversión extranjera. Si por algo se ha de luchar, debe ser para que los países del Primer Mundo dejen de subsidiar a sus agricultores con el billón de dólares que, según cálculos del Banco Mundial, reciben diariamente: seis veces la cantidad gastada en ayuda exterior.³ Sólo con la eliminación de ese lujo, el sistema de libre comercio será realmente justo y cada país podrá sacar provecho de sus ventajas comparativas para abrirse un nicho en el mercado mundial.

Siguiendo las ideas que F. A. Hayek dejó consignadas en su libro *The Road to Serfdom*, Vargas Llosa afirma que sin libertad en el ámbito económico no puede haber libertad política. Cuando es el Estado quien controla los medios de producción, se establece un sistema de clientelismo que elimina la competencia y crea intereses y alianzas entre los gobernantes y los empresarios, haciendo que el individuo quede a merced de un organismo centralizado. Esto, desde luego, lo obliga a afiliarse a cualquier demanda ideológica que provenga del gobierno para emprender alguna actividad económica. Por eso no cree en los sistemas que pretenden planificar la economía ni apropiarse de los medios de producción. Es a la sociedad civil a quien corresponde crear riqueza. Si el Estado asume esta labor, se adormecen la iniciativa y la creatividad, que son los elementos que han hecho de las economías modernas entidades dinámicas y productivas. El reto de un país es formarse para asumir el desafío de la globalización, atraer inversión extranjera y entrar en los mercados internacionales.

La experiencia de peruano de Vargas Llosa le mostró que cuando es el político quien administra la riqueza, aumenta la corrupción, el clientelismo y la ineficacia. El general Juan Velasco Alvarado, por ejemplo, que ejerció como autócrata socializador entre 1968 y 1980, procuró la ruina a los mismos campesinos que intentaba ayudar con una improvisada reforma agraria. Y los desafueros de todos los caudillos latinoamericanos que han estatalizado las

³ M. Kiggundu, *Managing globalization in developing countries and transition economies. Building Capacities for a Changing World*. Praeger, Westport, Connecticut, 2002.

empresas, empezando por el mismo Castro, han dejado sus economías en estado de raquitismo. El salto a la política de Vargas Llosa fue motivado, precisamente, por la pretensión de Alan García, presidente del Perú entre 1985 y 1990, de estatizar la banca.

Más que a un aliado del desfavorecido, para Vargas Llosa el Estado representa el gran obstáculo que debe ser salvado para mejorar las condiciones de vida. La burocracia paralizadora de los gobiernos clientelistas, en donde proliferan los cargos políticos injustificados, se convierte en un enemigo mortal de la iniciativa ciudadana. Un experimento realizado en el Perú por el instituto Libertad y Democracia, que Vargas Llosa comenta en *Contra viento y marea* ³⁴, demostró que el Estado es la más perniciosa barrera cuando se desea montar una empresa. 289 días, 1.231 dólares y dos sobornos inevitables —de diez ocasiones en que se les solicitó dinero— fue lo que costó a dos investigadores del instituto montar un taller de confecciones. La conclusión que extrae el escritor es que el mismo Estado, con su ineficacia y corrupción, impulsa a la ilegalidad. Mejor es, por tanto, que intervenga lo menos posible en la vida económica del país.

La situación actual para los países del Tercer Mundo que, por gusto o necesidad, han liberado sus economías, supone disciplinar sus sistemas productivos para que resulten competitivos en el mercado. El cambio es traumático debido a que la globalización impone sus propios valores. Los estándares con los que se evalúa el desempeño de un productor son ahora mundiales, así que quien desea sobrevivir debe adoptar los criterios y actitudes que garantizan la competitividad. También debe fomentar los conocimientos y habilidades requeridas para no quedar relegado. Esto, para quienes no tienen educación, destreza o acceso a la tecnología, resulta mucho más difícil. Si Latinoamérica quiere integrarse a Occidente y participar en el mercado mundial, los gobiernos de los países deben intervenir, pero no imponiendo barreras arancelarias sino garantizando una educación de calidad. Los valores democráticos y la mentalidad moderna no brotan espontáneamente. Deben fomentarse y promoverse desde los primeros años en la escuela. Sin instituciones modernas que inculquen la mentalidad y los valores que hicieron de Occidente una región próspera, Latinoamérica no solamente permanecerá en los márgenes del mercado sino que la pobreza, la ignorancia, la falta de oportunidades y la miseria seguirán haciendo de sus países polvorines inestables, en los que cualquier chispa hace explotar la pústula del autoritarismo o la lucha milenarista.

⁴ M. Vargas Llosa, «La revolución silenciosa» (1986). En: *Contra viento y marea* 3. Lima. Peisa, 1990.

Restrepo, en cambio, critica las negociaciones del GATT y señala la otra cara de la moneda. Las imposiciones de los organismos internacionales que regulan la distribución y precio de los productos, el poder político de las multinacionales y la apertura obligada, por compromiso con el Fondo Monetario Internacional, de las barreras económicas, suponen cambios repentinos en la organización agraria que remueven, con consecuencia nefastas para muchos, el sistema de producción.

¿Cómo pretender que campesinos sin subsidios, con pequeñas parcelas incomunicadas, a merced de la fertilidad de la tierra y de los caprichos del clima, compitan con los productos tecnificados y subsidiados del primer mundo o con las multinacionales que controlan la comercialización mundial de los alimentos? En la Latinoamérica de Restrepo esto es, sencillamente, imposible. Por eso se muestra mucho más reacio a la apertura y en sus escritos sobre los cultivos del banano apuntala ideas opuestas a las de Vargas Llosa. Critica con dureza lo que él llama el capitalismo salvaje, que «conlleva un nuevo tipo de colonización de la tierra y un arrasamiento de la naturaleza»;⁵ aboga por el control de los grandes proyectos agroindustriales, por el proteccionismo y el subsidio de productos internos que garanticen el autoabastecimiento, y por la fiscalización de las multinacionales.

Las dos posturas hacen explícito el trauma que supone entrar a participar en un mundo globalizado. Restrepo se muestra crítico y escéptico; considera que aquel salto legitima la explotación y el intervencionismo de las multinacionales, mientras que Vargas Llosa, por el contrario, piensa que ésta es una oportunidad para que los países del Tercer Mundo busquen y conquisten mercados que antes les eran adversos, atraigan inversión extranjera e inyecten dinamismo a sus economías.

III. Individuo o culturas

La autonomía individual, ese gran anhelo de la Modernidad que pretendía fusionar la ley universal de justicia con la libertad personal para hacer de la vida lo que dictaran la imaginación y la voluntad, se ha convertido hoy, en las sociedades industrializadas y «posrománticas», en un trivial individualismo carente de curiosidad humanista y de compromiso cívico. El desencanto de los intelectuales ante el repliegue desenfadado en la esfera privada, causante de la indiferencia, apatía y mediocridad de esa capa acomodada de las sociedades ricas, los ha hecho desconfiar de aquel invento moderno. Durante los

⁵ J. A. Restrepo, *Musa Paradisiaca. Una video-instalación*. Bogotá, Colcultura, 1997.

últimos treinta años algunas de las cabezas más visibles del pensamiento europeo se han dedicado a probar que la voluntad, la libertad y la autodeterminación no son más que ilusiones. Estos intelectuales procuran demostrar que el sujeto es constituido de afuera hacia adentro; es decir, que su mente y su cuerpo son moldeados a partir de prácticas y discursos que, de manera sutil e invisible, van troquelando la sensibilidad, los gustos, las actitudes, la percepción, los valores, los gestos y el cuerpo para hacernos encajar en una clase social, en una institución o en un sistema productivo. Las instituciones, de acuerdo con estos autores, imponen un control disciplinario sobre el cuerpo, sofocan los apetitos y despiertan deseos programados desde el exterior por la publicidad y el consumo masivo. Para completar, la experiencia antropológica nos dice que es la cultura en la que se nace la que impone sus valores, sus sistemas simbólicos, sus esquemas perceptivos y sus categorías para ordenar la experiencia. El individuo adquiere así una deuda integral con el útero social en el que crece, que deberá pagar a lo largo de toda su vida.

Esta manera de explicar al ser humano hace inconcebible el aporte individual, el pincelazo singular y esos giros repentinos que introducen cambios en las tradiciones, y, por el contrario, asume que el individuo deberá mantener una relación de fidelidad, respeto y, hasta cierto punto, dependencia con el nicho cultural que le ha permitido ser quien es. Si bien es innegable, como lo demuestra el caso de Victor de Aveyron, que el ser humano depende de un contexto social para desarrollar sus capacidades cognitivas, su sistema de valores y una concepción de la realidad, ¿debe esto suponer que el vínculo hacia dicha comunidad-útero ha de ser vitalicia? ¿No puede un individuo, acaso, arremeter frontalmente contra el tipo de sociedad que alimentó su sensibilidad y sus creencias? ¿No se pueden establecer alianzas y vínculos afectivos con otras culturas, como suele ocurrir a los antropólogos y los inmigrantes? ¿No son los intentos artísticos formas de rebelarse contra la sociedad en la que se nace, alterándola con la fantasía y la imaginación? ¿No se puede comparar y valorar entre distintos modos de vida, distintos valores y distintas culturas para depositar los afectos en alguna de ellas, o para tomar de cada una solamente lo que se considere valioso? ¿No se puede generar un criterio propio a partir de la comparación y la experiencia? ¿No se puede ir con la imaginación más allá de los límites de la cultura?

Ni las teorías que cuestionan la libertad individual ni aquellas que la legitiman están exentas de tintes ideológicos. Las primeras debilitan al individuo para demostrar que él, por sí solo, no podrá mejorar sus condiciones de vida ni desarrollar un proyecto vital que le reporte satisfacciones, pues está condicionado por entidades externas. Son, por tanto, estas entidades —la nación, la cultura, la sociedad, el sistema productivo, las instituciones, el sistema polí-

tico— las que deben cambiar o, al menos, reparar las carencias originales de las personas para que sus vidas sean menos miserables. El clamor implícito que se camufla entre teorías y evidencias empíricas es que la sociedad debe ser más justa y compensar a quienes, por haber nacido en condiciones desfavorables, jamás lograrán participar en la toma de decisiones ni disponer de tiempo y recursos para ser realmente libres. Ésta es la imagen moral del ser humano que se vislumbra en la obra de Restrepo. Los oprimidos, sofocados por el peso de los discursos y las taxonomías del poderoso colonizador, han permanecido al margen, ocupando el lugar de la servidumbre, como cargueiros o mano de obra barata, sin que su condición haya mejorado notoriamente en los últimos cinco siglos. Es misión y deber del Estado, entonces, proteger las culturas con excepciones culturales y autonomía jurídica, única manera de compensar la iniquidad que se trae a rastras desde la conquista.

A esta imagen moral se opone la que considera que una vez las personas asumen que el destino de la vida está en sus manos, y que ni el Estado, ni Dios, ni la nación, ni la sociedad, ni ninguna otra forma de padre primordial vendrá a hacer por ellos lo que sólo el individuo puede hacer, encontrarán el vigor y la disposición para vencer las muchas trabas que se anteponen a la conquista de una vida digna. Ésa es la concepción del ser humano que tiene Vargas Llosa y que considera conveniente fomentar. El Estado no puede más que garantizar la transparencia de los procedimientos legales, facilitar la iniciativa individual y defender a capa y espada las libertades y los derechos humanos. El resto depende de la población civil. Por eso deben cultivarse las virtudes individualistas, fomentar el optimismo, la creatividad y combatir la desesperanza que se ha apoderado del alma latinoamericana. De lo contrario, la frustración y la pobreza seguirán alentando las arengas en procura de soluciones radicales, que mediante la revolución prometen cortar de un solo golpe todos los males de raíz.

IV. Liberalismo o multiculturalismo

Uno de los debates académicos más encarnizados y apasionantes de los últimos años, que ha tenido el mérito de desbordar las aulas académicas, impregnar a la sociedad civil e, incluso, repercutir directamente en la política y en la forma en que se autodefinen las sociedades, es aquel que enfrenta a los partidarios del universalismo y a los partidarios de las culturas locales. Los primeros, que pueden llamarse liberales (aunque hay grandes divergencias entre ellos) defienden la idea de que existen valores universales o universalizables, la mayoría de ellos consignados en la declaración de derechos humanos y en la definición del indi-

viduo como ser soberano que debe ser salvaguardado de cualquier abuso. Los segundos, agrupados dentro de lo que se ha llamado multiculturalismo o comunitarismo, consideran que los valores surgen en contextos culturales específicos, se mezclan con costumbres locales y no se pueden evaluar ni ordenan en escalas jerárquicas. Consideran que cada cultura, independientemente de que sus prácticas puedan resultar ofensivas para la sensibilidad occidental, merece respeto y autonomía. La interferencia de Occidente, bien sea mediante censuras directas o intervenciones sutiles, se considera un acto de colonialismo semejante al que pervirtió las relaciones entre continentes en siglos pasados.

El choque entre ambas posturas se ha agudizado debido a que el contacto entre culturas diversas se vive ahora, gracias a la inmigración, en las grandes ciudades. Tanto en Londres, París o Madrid hay nutridas comunidades de inmigrantes que han traído con ellas sus creencias y costumbres. Esto ha hecho que la pregunta cobre más urgencia e interés: ¿debe Occidente observar con prudencia y respeto las prácticas culturales que, desde su óptica, violan la integridad personal? ¿Debe primar el respeto a la cultura y a la tradición que al individuo?

El debate está servido. Quienes piensan que la persona está disuelta en el medio, y que, de una u otra forma, es su cultura la que le brinda una identidad, una historia, una trama de significados, incluso una mente y, en definitiva, toda la red de relaciones, símbolos, valores y expectativas sin las cuales su vida carecería de sentido, ponen al grupo por encima de la persona. Para los multiculturalistas, la persona no existe en ausencia del nicho cultural que lo constituye como ser humano.

Pero quienes consideran que el individuo puede tomar distancia de su medio cultural y, mediante la razón y el juicio, alcanzar cierto grado de autonomía, consideran que la medida para juzgar las costumbres y las prácticas de una cultura es el grado de respeto que demuestra por la soberanía individual. Cualquier tradición, así sea milenaria y reverenciada, que vulnere ese espacio de libertad o atente contra la dignidad del individuo, será censurada y combatida.

Quienes ponen el énfasis en las culturas van a dar prioridad al derecho del grupo a decidir, sin interferencias occidentales, lo que consideran valioso, indigno, meritorio o execrable, y, así se topen con alguna costumbre reprochable, tratarán de justificarla apelando a la coherencia que dicho acto tiene dentro de las tramas de significado de la cultura. Detrás de esta defensa no sólo está la idea de respeto a las diversas manifestaciones culturales; también hay un intento por resistir al poder homogenizador de Occidente y conservar la riqueza etnográfica del planeta, aun cuando dentro de esta riqueza se cuecen prácticas que contradigan las conquistas morales de la Modernidad.

Los liberales, en cambio, valoran al individuo por encima de la cultura y consideran que mantener esa dependencia uterina ente persona y contexto

sólo empobrece y encarcela el espíritu. Defienden, por eso, los logros de la Ilustración, y aquel conjunto de ideas que redefinió al ser humano dotándolo de facultades que le permiten cierta independencia de los poderes religiosos, sociales y culturales. El criterio ganado lo puede usar el individuo para establecer hasta qué punto se vincula y comulga con sus tradiciones culturales, y hasta qué punto rechaza y se desprende de prácticas que a su juicio considera nocivas.

Restrepo, aunque no lo manifiesta de forma explícita, parece estar del lado de los multiculturalistas. Incluso, algunas de sus ficciones antropológicas ponen en práctica la recomendación de Charles Taylor, uno de los filósofos comunitaristas más perspicaces, que supone renunciar a la arrogancia occidental y asumir una «disposición para abrirnos al género de estudio cultural comparativo que desplazará nuestros horizontes hasta la fusión resultante».⁶ En las obras del videoartista se aprecia esta fusión de horizontes en la que ambas partes, el occidental y la no occidental, conforman un híbrido distinto que convive sin que una se imponga sobre la otra.

Vargas Llosa, en cambio, fiel a su defensa del individuo, considera que las naciones, las culturas o las sociedades que intentan imponer a sus miembros un sello específico, empobrecen al ser humano y lo convierte en un ente servil, incapaz de pensar por sí mismo. Considera que el multiculturalismo es un intento bienintencionado por reconocer el derecho a la existencia de las culturas minoritarias, que paradójicamente ha acabado legitimando la barbarie. Las culturas han empezado a ser vistas casi como obras de arte que no deben cambiar, que no pueden revisar sus propias prácticas y costumbres bajo el riesgo de corromperse o desaparecer. ¿Quién permitiría que se retocara una obra de Miguel Ángel? Nadie, desde luego, y la misma preocupación conservacionista se ha trasladado a las culturas. Esto, desde la perspectiva de Vargas Llosa, ha generado «inmunidad moral» para violar los derechos humanos y la soberanía individual. «Si es cierto que todas las culturas tienen algo que enriquece a la especie humana —dice el escritor—, y que la coexistencia cultural es provechosa, de ello no se desprende que todas las instituciones, costumbres y creencias de cada cultura sean dignas de igual respeto y deban gozar, por su sola existencia, de inmunidad moral. Todo es respetable en una cultura mientras no constituya una violación flagrante de los derechos humanos, es decir de esa soberanía individual que ninguna categoría colectivista —religión, nación, tradición— puede arrollar sin revelarse como inhumana e inaceptable».⁷

⁶ Ch. Taylor, *El multiculturalismo y la «política del reconocimiento»* (1992). México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 107.

⁷ M. Vargas Llosa, *El lenguaje de la pasión* (2000). Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 338-339.

Las preguntas siguen sobre la mesa: ¿se debe permitir, por ejemplo, el abandono ritual de los gemelos que nacen en las comunidades uwa, al oriente de Colombia? ¿Los abusos de los que han sido víctimas los indígenas legítima que esta comunidad exija autonomía jurídica y, en ese caso, que cometa lo que desde la legalidad constitucional se consideraría un delito? ¿Se debe intervenir mediante la ley y la fuerza y, de esta forma, reproducir la lógica de imposición que ha generado el rechazo hacia lo blanco y occidental? Estas preguntas están lejos de tener una respuesta consensuada. Quizás, el primer paso sea decidir si es el individuo o la cultura quien debe ser salvaguardado, y si es el primero o la segunda la que puede exigir y reclamar autonomía.

V. Creación o deconstrucción

Una última disyuntiva que no puede pasar por alto, menos tratándose este ensayo de procesos de creación artística, tiene que ver con la manera en que los artistas conciben su propia actividad creativa.

Las artes plásticas han sido el campo que ha acogido con más entusiasmo las ideas posmodernas, y donde se ha hecho más evidente el desencanto hacia el proyecto de la Ilustración. Este clima de escepticismo es el resultado del recelo hacia una de las más notables pretensiones de la Modernidad: la apuesta del hombre ilustrado por fundamentar objetivamente la verdad basándose en la razón. Los teóricos críticos, entre ellos los francfortianos Adorno y Horkheimer, han dedicado sus más lúcidos dardos a mostrar las ansias de dominación que esconde todo intento por fundamentar una verdad objetiva. El sujeto fuerte, que se cree capacitado para establecer parámetros universales sobre lo verdadero, lo justo, lo bueno y lo bello; o para esgrimir las coordenadas por las cuales ha de avanzar la humanidad, desde esta perspectiva despierta todo tipo de sospechas.

Y visto lo ocurrido en el siglo xx, razones no faltan. El delirio megalómano de caudillos desencadenó la barbarie, y el etnocentrismo radical de las potencias europeas justificó un colonialismo despiadado. De estas dos heridas aún no se recupera Occidente. Las secuelas se ven en las visiones desengañadas con relación a los propósitos humanos que sostienen varios de sus más lúcidos representantes. Bajo el talante firme y seguro del hombre moderno, bajo sus criterios inamovibles y sus valores insobornables, no se vislumbran buenos propósitos sino apetitos lobunos, deseos irrefrenables por transformar la realidad a su imagen y semejanza. Por eso hoy se promulga la aparición de un nuevo «sujeto débil», tolerante, abierto al diálogo, consciente de sus limitaciones, entre cuyos propósitos no destaca el querer

imponer una visión de la realidad ni cuestionar la de los demás, sino la búsqueda de consensos parciales.

Este sujeto débil tiende al relativismo y desconfía de los parámetros universales. El creador romántico, por el contrario, quiere mostrar y hacer valer su propia versión de las cosas, quiere despertar espíritus amodorrados, movilizar consciencias y oponerse con vehemencia a lo que, desde su perspectiva, perjudica al ser humano y a la sociedad. El sujeto débil es un espectador que analiza el teatro de la vida, identificando los roles y las jugadas de cada uno de los participantes. El creador romántico participa de lleno en este espectáculo, promoviendo valores, defendiendo ideas, imponiendo criterios y persiguiendo fines.

Hoy en día, paradójicamente, nadie demuestra más desprecio hacia las virtudes del creador romántico que un artista contemporáneo. Las nociones de estilo, huella personal y visión de la realidad suelen producir indigestión en más de uno de ellos. El proyecto de recrear la realidad entera a través del filtro de su subjetividad es visto como un ideal decimonónico que no comulga con el espíritu de los tiempos, o como un acto narcisista, un espectáculo del yo prepotente y vulgar en el que se regodea un ego presuntuoso. Pruebas de este desencanto son los cada vez más frecuentes proyectos colectivos, en los que, precisamente, la individualidad queda neutralizada. También el rechazo a la noción de estilo y la acogida entusiasta de la noción de identidad. El arte ya no es expresión de una individualidad, sino de un colectivo determinado por la raza, la cultura, la inclinación sexual o el género. Como afirman Daphne Patai y Will Corral, ahora «no es el contenido de las ideas lo que cuenta sino quién tiene derecho a hablar sobre qué».⁸ Lo importante no es la calidad de las obras, sino la crítica que un artista, como miembro de una identidad marginada, hace a la cultura hegemónica. Ya no se trata de representar la realidad, sino de criticar las representaciones hechas por el hombre blanco occidental, en las que mujeres, negros, indígenas y homosexuales son estigmatizados.

Otra manera de desvirtuar el rol que la Modernidad le dio al artista se observa en las manifestaciones de «arte abyecto». Este tipo de arte, por lo general obras de *performance*, escenifica el sufrimiento, el dolor y la humillación del propio artista. Sometiéndose al oprobio, el artista parece estar purgando el sentimiento de culpa que carga a sus espaldas el sujeto fuerte de la Modernidad; se humilla en actuaciones en las que revela su propia incapacidad, su renuncia a usar la imaginación para recrear el mundo. Expone su intimidad, sus

⁸ D. Patai y W. Corral, *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*. Nueva York, Columbia University Press, 2005, p. 397.

ritmos biológicos, sus taras, sus frustraciones y perversiones. Cuánta sangre, semen y excrementos se ven hoy en las galerías de arte contemporáneo; cuántos autorretratos con rostros desfigurados, cuerpos escarificados y actitudes mortificantes. La época del creador glorioso que creía aportar algo a la humanidad manifestando su particular visión de las cosas parece remota. Es el momento de pagar culpas, de humillar al artista que se creía capaz de matar a Dios para erigir un mundo propio. Ya no es el momento de revelar, como decía Joseph Beuys, que todo hombre es un artista, sino que nadie tiene derecho a serlo. El espíritu occidental no merece ser robustecido mediante alardes estéticos, sino degradado, ridiculizado, convertido en materia escatológica. Como heraldos de Occidente, estos artistas abyectos asumen las culpas del superhombre nietzscheano. Ya no hay héroes ni desafíos morales, sólo vileza, ruindad, instinto escatológico, orgía de la degradación. El creador no es el ejemplo moral sino quien ensucia de excrementos las conciencias, quien avergüenza, quien degrada todos los valores que sustentan la civilización occidental.

Hay, desde luego, otras corrientes contemporáneas menos radicales y duras. Está el «arte ingenioso», descrito por José Antonio Marina en *Elogio y refutación del ingenio*, que no se toma a sí mismo demasiado en serio, que es efímero, gracioso, pura pirotecnia cognitiva que sólo quiere gozar de la libertad lúdica sin marcar una posición en la realidad ni convertirse en referente de nada. Y también hay corrientes artísticas que, sin ser *hard* como el abyecto ni *light* como el ingenioso, se dedican a analizar la forma en que se representa la realidad.

Estos artistas se dedican a deconstruir las visiones del mundo forjadas por otros para dilucidar el tipo de valores, actitudes y nociones que están promoviendo. No participan directamente con nuevas representaciones, sino que observan, analizan e interpretan los movimientos de los otros. Se suman al proyecto deconstructivo que busca desmontar los andamiajes sobre los que se construyó el pensamiento occidental. No pretenden enarbolar la cultura que los ampara sino criticarla, mostrando la arbitrariedad de muchos significados que determinan las vidas de las personas. Rescatan, eso sí, el discernimiento y la capacidad interpretativa, con las que afilan su intelecto para hacer críticas de los medios de comunicación, de la historia del arte o del pensamiento político.

Podría decirse que éste es el caso de Restrepo, aunque varios de sus proyectos tengan, además del componente crítico, mucho de fantasía, de imaginación y de reordenamiento caprichoso de la realidad.

El caso de Vargas Llosa es diametralmente opuesto. Para él, la crítica más tenaz que se puede hacer a la sociedad no radica en deconstruirla con la razón, sino en sustituirla por un mundo ficticio que nace del deseo. El campo en

el que se mueve, la literatura, aún otorga legitimidad al intento individual por reconstruir la realidad mediante la fantasía. Al menos todavía, al escritor no le basta una actitud, una buena idea, un buen concepto o una buena investigación; tiene que traducir todo eso en un mundo ficticio cuyo valor se medirá por el grado de verosimilitud con que logre crear un espacio, unos personajes y una situación que resulten plausibles. Por eso, su actividad conserva aún tintes románticos y su empresa, como afirma el propio Vargas Llosa, es un deicidio, una suplantación de Dios para crear un mundo autónomo en el que la voluntad del creador es la que gobierna. El escritor sigue conservando las virtudes del sujeto fuerte: imaginación, voluntad e intencionalidad, y dichas características son las que le permiten crear una ficción a partir de la materia bruta de su experiencia.

La literatura, piensa Vargas Llosa, es el universo de la libertad en el que se pueden ventilar los demonios, las pasiones y los odios, y por eso se ha opuesto con vehemencia a la corrección política, en la que ve una forma sutil de coartar la libertad de expresión. No se debe ejercer ningún tipo de censura, así en las novelas se cuelen subrepticamente prejuicios, odios y rencores. Hacerlo sería retroceder en el tiempo hasta la época inquisitorial. Significaría asumir que ciertas ideas son intolerables, y que mejor es condenarlas a la hoguera en lugar de fomentar su discusión. Vargas Llosa ha sido uno de los más férreos defensores de la libertad del escritor para escribir lo que a bien tenga, pues la ficción, a diferencia del decreto o de la orden, se discute, se interpreta, se valora o se desprecia. No es una varita mágica que transforma la realidad real en un abrir y cerrar de ojos. Su poder radica en que genera disturbio, despierta la curiosidad, enciende el deseo, moviliza el espíritu, genera polémica; no en que encubra prejuicios que condenen al ostracismo a determinados colectivos sociales.

Vargas Llosa reclama libertad de expresión para reconstruir el mundo; Restrepo parece más interesado en ver cómo las representaciones que circulan en los medios de comunicación y en las imágenes reproducen prejuicios perniciosos: son dos fuerzas culturales que hoy en día chocan en nuestras sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHERI, Dante. *La divina comedia*. Madrid, Bibliotex, 1999.
- ANÓNIMO. «La guerrillera holandesa». En: *Revista Semana*, edición 1.323, 9 de agosto de 2007.
- APPIAH, Anthony. «The Case for Contamination». En: *The New York Times Magazine*, 1 de enero de 2006.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982.
- BEDOYA, Jaime. «Hablando del hablador» (1987). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 188.
- BERLIN, Isaiah. *Sobre la libertad* (2002). Edición de Henry Hardy. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. «Funes el memorioso» (1942). *Obras Completas, Volumen I*, Barcelona, RBA, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción* (1979). Madrid, Taurus, 1998.
— *The Field of Cultural Production*. Gran Bretaña, Columbia University Press, 1995.
- CALHOUN, Craig. «Habitus, Field, and Capital: The Question of Historical Specificity». En: *Bourdieu, Critical Perspectives*. Editado por: C. Calhoun, E. LiPuma y M. Postone. Cambridge, Polity Press, 1993.
- CARNERO ROQUÉ, Germán; BARNECHEA, Alfredo; SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. «Vargas Llosa y su maldita pasión» (1972). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 95.
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA. *Constitución política de Colombia*. Bogotá, Panamericana, 1991.
- DANTO, Arthur. «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964).
- DEWEY, John. *Art as Experience* (1934). Nueva York, Capricorn Books, 1959.
- DICKIE, George. *Art and the Aesthetic*. Ithaca, Cornell University Press, 1974.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad* (1967). Madrid, El Mundo, 1999.
- GARZÓN, Diego. *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá, Planeta, 2005.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GOLDEMBERG, Sonia. «Los apachurrantes años cincuenta» (1986). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión* (1959). Madrid, Debate, 1998.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett, 1976.
- GRABAR, André. *Christian Iconography. A Study of its Origins*. New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- GUTIÉRREZ, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.
- ITARD, Jean. *Memoria e informe sobre Victor de l'Aveyron* (1801). Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- JARA, Umberto; ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto; SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. «Entrevista a Mario Vargas Llosa» (1990). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 211.
- JOCHAMOWITZ, Luis. «Conversación con la Catedral» (1977). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 119.
- KIGGUNDU, Moses. *Managing Globalization in Developing Countries and Transition Economies. Building Capacities for a Changing World*. Westport, Connecticut, Praeger, 2002.
- KRISTAL, Efraín. *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, Vanderbilt, University Press, 1998.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología cultural de Galicia. Vol. 4. La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*. Madrid, Akal, 1998.
- MACCLANCY, Jeremy. «Negotiating 'Basque Art'». En: *Contesting Art. Arts, politics and identity in the Modern World*. Editado por J. MacClancy. Oxford, Berg, 1997.
- MINISTERIO DE DESARROLLO ECONÓMICO. *Colombia y el acuerdo general sobre aranceles aduaneros y comercio GATT*. Bogotá, Incomex, 1982.
- MYERS, Fred 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. Berkeley, University of California Press, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas Vol. 4*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- OVIDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1970). Barcelona, Barral, 1977.
- PATAI, Daphne; CORRAL, Will. *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*. Nueva York, Columbia University Press, 2005.
- PAZ, Octavio. *Las peras del olmo* (1957). Bogotá, La Oveja Negra, 1984.

- PEIRCE, Charles. *Philosophical Writings of Peirce*. Editado por J. Buchler, Nueva York, J. Dover Publications, 1955.
- PIZARRO LEONGÓMEZ, Eduardo. *Las FARC. De la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Bogotá, Tercer Mundo, 1991.
- RAMÍREZ TOBÓN, William. *Urabá. Los inciertos confines de una crisis*. Bogotá, Planeta, 1997.
- RESTREPO, José Alejandro. *Iconomía. Video-instalación*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.
- *Musa Paradisiaca. Una video-instalación*. Bogotá, Beca Colcultura, 1997.
 - *Teoría del color (una contribución al desorden de las taxonomías)*. Bogotá, Ministerio de Cultura. Folleto de la obra, 1998.
- RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta* (1929). Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- ROSALDO, Renato. «Imperialist Nostalgia». En: *Representations*, Volumen 0, Número 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, 1989.
- STEINER, Christopher. «The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Market». En: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Editado por G. E. Marcus y F. R. Myers. Berkeley, University of California Press, 1995.
- SVAŠEK, Maruška. «Identity and style in Ghanaian artistic discourse». En: *Contesting Art. Arts, politics and identity in the Modern World*. Editado por J. MacClancy. Oxford, Berg, 1997.
- TAUSSIG, Michael. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- TAYLOR, Charles. *La ética de la autenticidad* (1991). Barcelona, Paidós, 1994.
- *El multiculturalismo y la «política del reconocimiento»* (1992). México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- TEALDO, Alfonso. «Cómo atrapar el ángel» (1966). En: *Mario Vargas Llosa. Entrevistas escogidas*. Editado por J. Coaguila. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.
- *La ciudad y los perros* (1963). Barcelona, Seix Barral, 1983.
 - *La Casa Verde*. Barcelona, Seix Barral, 1966.
 - *Conversación en La Catedral* (1969). Barcelona, Seix Barral, 1987.
 - *Historia secreta de una novela* (1971). Barcelona, Tusquets, 2001.
 - *Obras escogidas. Vol. I*. Madrid, Aguilar, 1973.
 - *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
 - *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
 - *La tía Julia y el escribidor* (1977). Barcelona, Seix Barral, 1981.

- *La guerra del fin del mundo* (1981). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991 (Barcelona, Alfaguara, 2000).
 - *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
 - *Historia de Mayta* (1984). Barcelona, Alfaguara, 2000.
 - *La Chunga*. Barcelona, Seix Barral, 1986.
 - *Contra viento y marea 3*. Lima, Peisa, 1990.
 - *Three Plays*. Nueva York, Hill and Wang, 1990.
 - *Cartas de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral, 1991.
 - *El pez en el agua*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
 - *Lituma en los Andes*. Barcelona, Planeta, 1993 (Madrid, Bibliotex, 2001).
 - *Desafíos a la libertad*. Madrid, El País Aguilar, 1994.
 - *Ojos bonitos, cuadros feos*. Lima, Peisa, 1996.
 - *La utopía arcaica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
 - *Making Waves*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.
 - *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Barcelona, Alfaguara, 1997.
 - *Obra Reunida. Narrativa breve*. Barcelona, Alfaguara, 1997.
 - *La fiesta del Chivo* (2000). Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001.
 - *El lenguaje de la pasión* (2000). Madrid, Santillana, 2002.
 - *La verdad de las mentiras*. Madrid, Alfaguara, 2002.
 - *El paraíso en la otra esquina*. Barcelona, Alfaguara, 2003.
 - *Diario de Irak*. Madrid, El País Aguilar, 2003.
 - *La tentación de lo imposible*. Madrid, Alfaguara, 2004.
 - *Obras Completas, Tomo I*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.
 - «Las putas tristes de Fidel». En: *El País*, 31 de octubre de 2004.
 - *Travesuras de la niña mala*. Madrid, Alfaguara, 2006.
- VEGA CANTOR, Renán. *Gente muy rebelde. Vol. 2. Indígenas, campesinos y protestas agrarias*. Bogotá, Pensamiento Crítico, 2002.

ÍNDICE ANALÍTICO

- Aguarunas 34, 43, 45
- Antropología
 - del arte 19-23
 - ficción 146
- Apertura económica 159
- Apus 87, 88, 146
- Arcaísmo 90-94
- Arte
 - abyecto 173
 - ingenioso 174
 - mundo del 12, 13
 - vasco 20
- Autenticidad 23
- Autonomía 60, 88, 167
- Autoritarismo 31-33, 39, 46, 53, 54, 61, 65, 66, 81, 88, 93, 103, 108, 161, 166
- Campo
 - artístico 14
 - de producción cultural 12, 13, 14
- Caso Padilla 55-57, 61
- Categorías mentales 14, 24, 120
- Ciencias cognitivas 16
- Clientelismo 115, 163, 165
- Colonialismo 170, 172
- Comunitaristas 171
- Corrección política 175
- Creencia 14-16, 67-69, 70-74, 77, 80, 87, 89, 99, 106, 111, 118, 120, 121, 138, 162, 168, 170, 171
- Deconstrucción 23, 172, 174
- Deicidio 36, 39, 77, 175
- Democracia 56, 96, 138
- Demonios del escritor 26, 36, 38, 69, 75, 78, 85, 111, 175
- Derechos humanos 98, 131, 161, 169, 171
- Determinismo 30, 60, 61, 65, 67, 76, 87, 112, 115, 163
- Dictadura 29, 30, 31, 32, 39, 50, 55, 62, 65, 68, 81, 82, 97, 98,
- Disposiciones 19
- Dominación 46, 52, 54, 57, 92, 95, 117, 124, 125, 128, 163, 172
- Duda 14-16, 24, 27, 35, 99
- Erotismo 39, 104
- Escritores indigenistas 22
- Esquemas conceptuales 95, 120, 124, 128, 141, 168
- Exotismo 23, 97, 145
- Expedición Botánica 129
- Fanatismo 39, 46, 67-74, 78, 80, 82, 83, 96, 107, 114, 116, 161

- Heteronomía 60, 67
- Identidad 19, 22, 23, 45, 56, 60, 80, 91, 92, 93, 115, 136, 162-165, 170, 173
- Ideología 18, 26, 29, 33, 46, 56, 61, 68, 74, 75, 76, 77, 86, 140, 141
- Ilustración 95 171, 172
- Incas 79, 87, 89, 125
- Indigenistas 22, 91
- Individuo 13, 14, 16, 52, 63, 64, 66, 88, 89, 95, 131, 167-169, 170, 171, 172
- Insatisfacción 26, 28, 31, 62, 78, 117, 118
- Institución de las artes 12, 13, 15, 23
- Integración 46, 79, 92, 93, 122, 131, 132, 138
- Izquierda latinoamericana 55, 56
- Levantamiento de Canudos 70, 71
- Liberal latinoamericano 96, 97, 98
- Liberalismo 46, 57, 75, 86, 91, 94-98, 169-172
- Libertad 25, 27, 28, 29, 30, 38, 46, 56, 59, 61, 64, 67, 70, 72, 75, 78, 81, 84, 87, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 106, 112, 131, 164, 165, 165, 167, 168, 169, 170, 174, 175
- Mercantilismo 163
- Mestizaje 45, 92, 93, 102, 164
- Mito 18, 36, 54, 87, 88, 95, 97, 109, 122, 123, 146, 148, 149, 151, 152, 158, 162, 164
- Modelos culturales 121, 130, 131, 132
- Modernización 29, 34, 87, 90, 92, 97, 98, 125, 135, 138, 162, 163
- Multiculturalismo 169-171
- Mundo del arte 12, 13
- Nacionalismo 35, 56, 115, 162
- Naturalismo 30, 37, 39
- Nostalgia imperialista 89, 94-96
- Orden taxonómico 121
- Paramilitarismo 68, 95, 136, 154, 155
- Paso del Quindío 123, 126, 127, 139, 140, 141
- Pensao* 122-123, 125, 128
- Perú
 - arcaico 31, 35, 88, 89
 - informal 93
 - moderno 31, 35, 89
- Pishtacos 87, 146
- Poder 159
- Pragmatistas norteamericanos 74
- Presiones sociales 40, 63, 66
- Rebelión 28, 38, 39, 57, 62, 63, 70, 75, 76, 77, 80, 114, 117, 118, 128, 136
- Reforma Protestante 156
- Relativismo 53, 57, 67, 105, 141, 173
- Representación 17, 119-122, 123, 124, 128, 133, 134, 140, 145, 149, 155, 159, 164, 173, 174, 175
- Revolución 20, 50, 51, 52, 55, 61, 62, 63, 68, 69, 75, 76, 77, 95, 96, 97, 98, 99, 107, 113, 114, 115, 116, 144, 153, 161, 169
- Revolución Cubana 30, 56, 68
- Socialismo 28-29, 55-56, 61, 62, 63, 67, 86, 94, 132
- Sociedad burguesa 30, 39, 61, 115
- Sujeto
 - débil 172, 173
 - fuerte 172, 173, 175
- Taxonomías 128, 132, 134, 149, 151, 160, 169
- Totalitarismo 63, 67
- Utopía 26, 56, 62, 63, 72, 83, 98-101, 109
- Utopía arcaica 35, 45, 90, 92
- Utopía privada 101, 102, 105
- Uwas 172
- Valores
 - culturales 59, 93, 168, 170

- democráticos 166, 95, 96
- modernos 162, 172, 45, 46, 47, 95,
96, 97
- occidentales 22, 46, 93, 166, 174,
- pluralidad de 101
- universales 169
- y literatura 12, 13, 18, 22, 24, 26, 27,
28-29, 52
- Vocación 20, 24, 28, 31, 35, 37, 38, 41,
51, 53, 56, 57, 60, 65-67, 78, 84, 105,
107, 108, 109, 114, 116, 125

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adán y Eva 153, 155
Adorno, Theodor 172
Agilulfo 60
Agustín, San 95
André, Edouard 127
Arguedas, José María 90, 93
Auschwitz 95
Aveyron, Victor de 16, 168
- Bacon, Francis 104
Balzac, Honoré de 25
Banco Mundial 57, 165
Bataille, Georges 62, 63, 77, 84
Baudrillard, Jean 69
Beauvoir, Simone de 55, 85
Becker, Howard 12
Bécquer, Gustavo Adolfo 37
Belaunde Terry, Fernando 21
Benavides, Jorge E. 21, 22
Benavides, Óscar Raimundo 32
Berlin, Isaiah 99, 101
Beuys, Joseph 174
Borges, Jorge Luis 16, 119
Botero, Fernando 99-100
Boucher, François 149
Bourdieu, Pierre 13, 19, 54, 95, 125, 138
Bovary, Emma 63, 64, 66, 69
Bravo, José Antonio 20
- Cahuide 50, 68
Caldas, Francisco José de 129
Calvino, Italo 55, 60
Campoamor, Ramón de 37
Camus, Albert 27, 62
Carlos V 127
Carrasquilla, padre capuchino 145
Casa de las Américas 55
Casement, Roger 49
Cassirer, Ernst 119
Castaño, Carlos 154
Castaño, Fidel 154
Castro, Dante 21, 22
Castro, Fidel 27, 55, 97, 110, 166
Chang-Rodríguez, Eugenio 20
Chávez, Hugo 97
Chuwik, Esther 44
Cochrane, Charles Stuart 127
Coetzee, J. M. 17
Conrad, Joseph 17
Corral, Will 171, 173
Cueto, Alonso 21
Cunha, Euclides da 74, 110
- Daniel, Yuli 28
Dante, Aligheri 145, 146
Dantès, Edmond 82
Danto, Arthur 12, 13

- Darío, Rubén 37-38
 Defoe, Daniel 17
 Dewey, John 19
 Diana y Acteón, mito de 148-149
 Dickie, George 13
 Don Quijote 63, 69, 75, 76, 118
 Dos Passos, John 36
 Douglas, Mary 77
 Dumas, Alejandro 82, 113
 Duras, Marguerite 55

 El Bosco 17, 18, 145, 155, 156
 ELN (Ejército de Liberación Nacional) 153
 EPL (Ejercito Popular de Liberación) 153
 Esperanza, Paz y Libertad 154
 Espronceda, José de 37

 FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) 96, 153, 154, 155
 Faulkner, William 25, 36
 Felipe II 156
 Féval, Paul 113
 Flaubert, Gustave 63
 Fondo Monetario Internacional 57, 167
 Foucault, Michel 95, 124, 125, 127, 131, 138
 Fra Angelico 104
 Fuentes, Carlos 55
 Fujimori, Alberto 32, 86, 90, 93
 Funes el Memorioso 16

 García Márquez, Gabriel 11, 12, 13, 25, 36, 155, 164
 García, Alan 115, 166
 GATT 159, 167
 Gauguin, Paul 26, 80, 83-85, 89
 Gell, Alfred 120
 Goldemberg, Sonia 30
 Golding, William 17
 Gombrich, E. H. 120, 140
 Gómez, Laureano 130
 González, Luis Esteban 20

 Goodman, Nelson 120
 Grabar, André 120
 Grass, Günter 97
 Grosz, George 100
 Gurdulú 60
 Gutiérrez, Carlos B. 132

 Hamilton, John Potter 127
 Hamlet 63
 Hayek, F. A. 165
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 132, 133, 134, 160
 Holton, Isaac 127
 Horkheimer, Max 172
 Humboldt, Alexander von 123, 132, 133, 134, 140, 153, 160
 Hussein, Sadam 27

 Instituto Libertad y Democracia 166
 Itard, Jean 16

 Joseph K 18

 Kafka, Franz 18, 25, 62, 95
 Kennedy, John F. 110
 Kristal, Efraín 86, 88, 90, 117, 118
 Koch, Joseph Anton 140
 Kurtz 46

 Laborde Gnecco, doña Margot 11, 12, 13, 18
 Langer, Susanne 118
 Leguina, Joaquín 21
 Lindley, Nicolás 32
 Linneo, Carl von 128, 151, 153
 Loayza, Luis 32
 Lutero 120, 156

 MacClancy, Jeremy 20, 22
 Macondo 11
 Machiguengas 34, 78, 79, 80
 Mann, Thomas 17
 Marcus, G. E. 22, 23
 Marina, José Antonio 174
 Martínez, Ibsen 134

- Martorell, Joanot 64
 Marx, Carl 99
 Melville, Herman 25
 Meneses, Carlos 20
 Mesa, Luis López de 129
 Miguel Ángel 171
 Mollien, Gaspar T. 152
 Morales Bermúdez, Francisco 32
 Myers, Fred 22, 23

 Ney, Carlitos 53
 Nimeijer, Tanja 96, 98

 Odría, Manuel 32, 39, 50, 65
 Ortega y Gasset, José 14, 15, 19, 74
 Oswald, Lee Harvey 110
 Oviedo, José Miguel 44, 49, 54

 Padilla, Heberto 55, 56
 Palomeque, Zozir 136
 Partido Comunista Colombiano 153
 Patai, Daphne 173
 Paz, Octavio 18, 163
 Peirce, Charles 14, 15, 73
 Pérez de Quesada, Hernán 126
 Pérez Godoy, Ricardo 32
 Pinelo, Antonio León 144
 Prado, Manuel 32
 Primer Congreso Internacional de Narrativa Peruana 20

 Ramírez Tobón, William 153, 154, 155
 Rego, Paula 100
 Reverte Bernal, Concepción 20
 Rilke, Rainer María 14
 Rivera, José Eustacio 17, 90
 Rocha, Joaquín 145
 Rosaldo, Renato 95
 Ruby, Jack 110

 Saffray, Charles 151, 152
 Samper, José María 129

 Santa Compañía 72, 73
 Sartre, Jean-Paul 27, 38, 55, 62, 85, 107, 124, 125
 Sendero Luminoso 21, 22, 35, 39, 87, 88, 102
 Sindici, Oreste 141, 142, 143
 Siniavski, Andrei 28
 Sontag, Susan 55
 Steiner, Christopher B 23
 Subcomandante Marcos 97
 Svasek, Maruska 22
 Szyszlo, Fernando de 104

 Taylor, Charles 97, 171
 Thielmann, Max von 140
 Tiziano 104
 Tolstoi, León 25
 Tournier, Michel 17
 Tristán, Flora 26, 82-83, 99
 Trujillo, Rafael Leonidas 57, 81-82, 108

 Uchuraccay 21
 Unión Patriótica 155
 United Fruit Company 153, 155

 Valente, José Ángel 55
 Valjean, Jean 101
 Vargas, Pedro Fermín de 129
 Vega Cantor, Renán 135
 Velasco, Juan 32, 115, 165
 Vergara Velasco, F. J. 135
 Verne, Julio 113, 124
 Vico, Giambattista 16, 109
 Vilanova, Francisco de 144
 Virgilio 145

 Wong, Mario 21
 Woolf, Virginia 25, 36

 Zola, Émile 30, 37-39
 Zorrilla, José 37

Editada bajo la supervisión del
Departamento de Publicaciones del
CSIC, esta obra terminó de imprimirse
en el mes de septiembre de 2008
en los Talleres de RB Servicios Editoriales, S.A.



ISBN 978-84-00-08687-9



9 788400 086879