

## 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 Becker<sup>1</sup> y el filósofo Arthur Danto;<sup>2</sup> en los «campos de

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Bourdieu<sup>3</sup>; o en la «institución de las artes», como hace el también filósofo George Dickie<sup>4</sup>, 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-

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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, galleristas, 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 empolvados 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»,<sup>5</sup> 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-

---

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

güedad e incertidumbre con nuevas ideas.<sup>6</sup> Charles Peirce se hizo las mismas preguntas: ¿por qué investigamos?, ¿por qué indagamos?, y la respuesta que obtuvo fue muy similar.<sup>7</sup> 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».<sup>8</sup> La duda que se cuele en las entretelas del corazón es la que da el vigor para indagar.<sup>9</sup> 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

---

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

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

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 Memorioso<sup>11</sup>, 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

---

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

<sup>11</sup> 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 décticos. 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».<sup>12</sup> 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

---

<sup>12</sup> 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»,<sup>13</sup> y que en lugar de ir tras simples evidencias racionales, estas acrobacias eran la respuesta a una «necesidad estética para satisfacer a la imaginación».<sup>14</sup> 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*<sup>15</sup>, 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.

---

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

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

<sup>15</sup> 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».<sup>16</sup>

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

---

<sup>16</sup> 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?<sup>17</sup> 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.

---

<sup>17</sup> 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 Ghana<sup>18</sup>, 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 Myers<sup>19</sup>, por ejemplo, ha hecho estudios sobre el arte primitivo australiano en los que enumera las estrategias de los pintores aborígenes para adaptarse al

---

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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. Steiner<sup>20</sup> 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-

---

<sup>20</sup> 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 incubaba 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.