

esposo, dos actividades que se tomó con mucha seriedad y en las que incluso llegó a destacar: ganó premios literarios y mató, siguiéndolo en su exilio argentino y poniéndole una bomba en los bajos de su carro, al funcionario más importante de Allende, el exministro Carlos Prats.

Su pasión por la escritura parece no haber sido una simple fachada. Cuando Lafourcade cerró su taller, Callejas trasladó los encuentros a su residencia, una enorme casona que le pagaba la CIA en Lo Curro, un barrio de clase alta de Santiago. Era un riesgo absurdo que no habría tomado de no ser por que realmente le interesaba el gremio cultural. En su casa convivieron la civilización y la barbarie, el refinamiento cultural de los escritores más prometedores de Chile y la corrupción más profunda del pinochetismo. En la parte alta de la casa se hablaba de literatura, pero en las plantas inferiores el gringo Townley hacía experimentos con gases letales, preparaba bombas, planeaba ataques terroristas y posiblemente torturaba a presos políticos. La literatura y el mal, los temas de Roberto Bolaño, estaban ahí, y seguramente por eso usó esa anécdota para escribir *Nocturno de Chile*. La gran genialidad y la gran innovación de Bolaño fueron haberse dado cuenta de algo que este mismo libro también hace evidente: en América Latina la civilización y la barbarie estuvieron siempre juntas; las ideas y la cultura no sirvieron para desactivar la violencia, sino para justificar el odio, la división, la extranjerización y la negación del otro.

1970-1984, SANTIAGO DE CHILE, BUENOS AIRES Y SÃO PAULO:

EL ARTE CONTRA LA DICTADURA

América Latina se volvió irreconocible, casi un monstruo; peor aún, una caricatura trágica. La ultraderecha y la ultraizquierda se enfrentaron en Chile y el resultado fue un golpe militar que terminaría instaurando un sistema parecido a las dictaduras positivistas de finales del siglo XIX: autoritarismo político y liberalismo económico. Pinochet tomó esos dos elementos, el control social y político del fascismo y la liberalización y privatización de todos los recursos y de todos los servicios, para embarcarse en un experimento tan radical como el de Allende pero en la vía opuesta. Lo más curioso es que por la misma fecha China hizo lo mismo. También emprendió reformas que demostraban la posible convivencia de la economía de mercado con un sistema autoritario de izquierda. Ni el fascismo ni el comunismo habían visto con buenos ojos el capitalismo internacional, y ahora Pinochet y Deng Xiaoping se convertían en los promotores más elocuentes de un giro globalizador en el orden mundial; sorprendente.

Mientras tanto América Latina seguía cayendo en manos de los militares. La muerte de Perón en 1974 les permitió a las guerrillas peronistas atacar sin merced al Estado, que ahora quedaba bajo el mando esotérico de Isabelita, un anticipo de lo que sería la nicaragüense Rosario Murillo. El peor servicio de Perón a Argentina fue ese, haber nombrado vicepresidenta a su esposa. Ella, López Rega y la Triple A tuvieron que enfrentarse a la nueva ola de violencia guerrillera, pero al final no serían ellos, sino los militares, quienes llegarían una vez más para aprovecharse del caos e imponer el orden, su orden. Desde 1976 Argentina volvía a ser una dictadura militar, un miembro más de un club en el que estaban Paraguay, Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Ecuador y buena parte de Centroamérica. América Latina se había convertido en un lugar tóxico. Era el contexto menos propicio para que floreciera la cultura; las dictaduras latinoamericanas eran intolerantes a la crítica y a las expresiones desenfadadas de la individualidad, más aún a los gestos iconoclastas o vitalistas que desafiaban al nuevo orden castrense y clerical que se imponía desde arriba bajo la amenaza de tortura o muerte. Porque una dictadura también es eso, un código moral, un manual de conducta que impide al individuo vivir según su capricho, su gusto o su deseo.

Todas las dictaduras, las militares y las teocráticas, las de izquierdas como la de Castro y las de derechas como la de Pinochet, persiguieron la disidencia sexual, el hedonismo, la excentricidad, el rock y cualquier corriente cultural que llamara a la expresión de la individualidad. Todo exabrupto libertario se convertía en un desafío y una molestia para quien quisiera la armonía social basada en normas e imperativos morales rígidos. Nada perturba más al personaje autoritario que la gente que se divierte, que aquel que fornicia en libertad y vive como le da la gana, sin plegarse al catecismo de los militares, de los curas o de los nuevos santones moralistas que desde las redes sociales se adjudican el derecho de supervisar y censurar todo lo que no se adapte a su puritana visión del mundo.

En Chile, Argentina y Brasil hubo artistas que tampoco se resignaron al autoritarismo y que impulsaron iniciativas plásticas y performáticas que siguieron la línea del teatro de guerrillas y del foquismo artístico de los años sesenta. Fueron grupos que se enfrentaron a las dictaduras, casi disidencias urbanas que operaron transmitiendo mensajes antiautoritarios, denunciando los crímenes de los militares o realizando performances que visualizaban la inconformidad de la gente. Artistas cuya actividad se confundió con el activismo político y su expresividad vital, con la fiesta y la música, en especial con el rock, el punk y las nuevas escenas *subte* o *under*. En América Latina lo *underground* surgió menos para escapar de la mercantilización y del *mainstream* que para librarse del control miliar. Las nuevas dictaduras ya ni si-

quiera intentaron cooptar la cultura —prefirieron el fútbol— como emblema de la nueva nacionalidad, pero su influjo siguió mancillando todos los espacios institucionales. Esa orfandad, y el nulo deseo de ser parte de un sistema autoritario, forzaron a los artistas a repensar sus prácticas para ajustarlas a un nuevo contexto marginal. Sabían que sus obras ya no tendrían existencia pública, ni reconocimiento oficial, ni espacio en los circuitos comerciales. No serían expuestas en galerías ni museos, ni se representarían en teatros. El único espacio que les quedaba era la ciudad, las calles por donde circulaba espontáneamente la gente.

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA), formado en Chile en 1979 por la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, fue uno de estos nuevos grupos que decidieron atacar la dictadura con obras performáticas y conceptuales. En ocasiones usaban sus acciones para contrastar las políticas de Allende con las de Pinochet, como en *Para no morir de hambre en el arte*, una obra que aludía al medio litro de leche diario que el primero les dio a todos los niños de Chile y que el segundo quitó. En otra ocasión arrojaron desde una avioneta cuatrocientos mil panfletos con un pequeño texto, *Ay Sudamérica*, escrito por Zurita, con el que invitaban a ampliar física o mentalmente los espacios de la vida. La más política e influyente de sus obras fue *No+*, una incursión que CADA y sectores afines hicieron en las calles de Santiago a finales de 1983 y principios de 1984 para dejar un «No» y un «+» en el



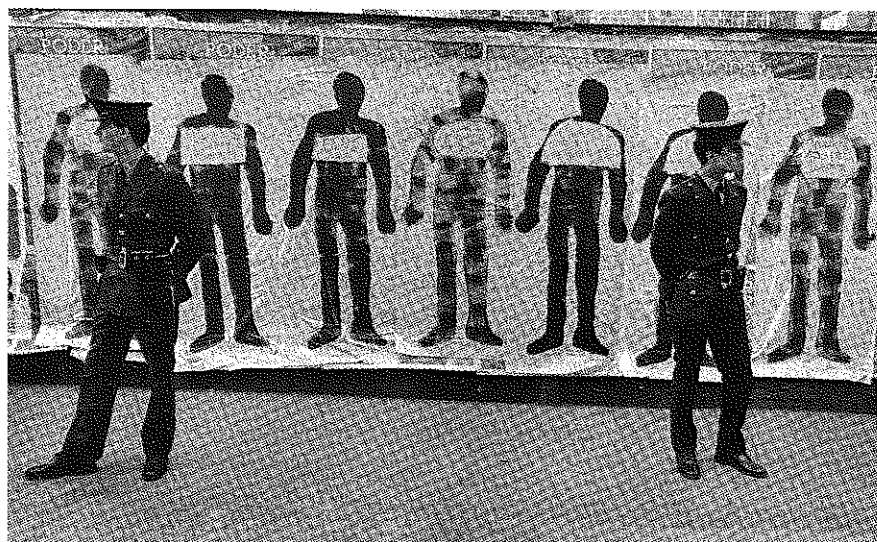
CADA, *No+*, 1983.

espacio urbano. El mensaje era tan claro que muy pronto se lo apropió la gente para completarlo: «No + Pinochet», «No + dictadura», «No + miedo». La consigna llegó a otros países donde también se usó en campañas de presión contra la dictadura. El «No+» perduró en la memoria, e incluso entró en el plebiscito que finalmente sacó a Pinochet del palacio de La Moneda en 1989. La campaña publicitaria por la no continuidad del dictador confluyó con ese «No+» que se pintaba desde 1983 en las paredes.

En esta «escena de avanzada», como la llamó Nelly Richard, gestada durante la dictadura tuvieron protagonismo la performance, el conceptualismo y el registro fotográfico. Mientras que en Estados Unidos y en Europa los artistas desmaterializaban la obra de arte para no caer en las horribles garras del capitalismo, los artistas chilenos lo hacían para no caer en las garras asesinas de la DINA. Eludir la censura con un lenguaje poético, como hacía Zurita en los comunicados de CADA, o golpear y escapar, como hacían Mujeres por la Vida, una réplica izquierdista del movimiento de amas de casa que abucheaban a Allende con sus cacerolas, y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo, era la única manera de expresar la inconformidad. La toma performática de las calles para denunciar las desapariciones y las torturas y dejar constancia, aunque fuera de manera fugaz, de la presencia de opositores, era todo lo que podían hacer. Incluso cometer actos radicales y fatales, como el que protagonizó el mismo Sebastián Acevedo, un obrero que denunció la desaparición de sus dos hijos prendiéndose fuego e inmolándose a lo bonzo en la plaza de la Independencia de Concepción. De nuevo el problema era hacer llegar un mensaje, ya no el llamado a la revolución de los años sesenta, sino la denuncia de la violencia de las dictaduras de los setenta.

En Argentina, el señalamiento de las desapariciones forzadas se llevó al campo estético mediante los *Siluetazos* de septiembre y diciembre de 1983. Fueron eventos organizados por tres artistas en colaboración con las Madres de Plaza de Mayo y con decenas de hombres y mujeres que se sumaron al proyecto. Su finalidad era dejar cubierta la ciudad de Buenos Aires con miles de siluetas humanas que simbolizaran a los ausentes. Otros colectivos, como el Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario (GAS-TAR), luego convertido en el Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común (CAPaTaCo), también tomaron la calle con acciones gráficas y performativas. En las protestas sociales se encargaban de los elementos comunicativos y estéticos. Organizaron actos de solidaridad con la revolución sandinista y en repulsa de Pinochet. *Vela x Chile* fue el más famoso, una campaña internacional de solidaridad con los represaliados de la dictadura.

En Brasil, los artistas también intervinieron el espacio público para denunciar los crímenes de la dictadura. La agrupación 3NÓS3 se subió en 1979 a



Siluetazo, Buenos Aires, 1983.

las estatuas públicas de São Paulo para atar las figuras humanas con cuerdas y ponerles bolsas de plástico en la cabeza. En lugar de tumbar las estatuas, como se hace ahora, las resignificaban para hacer visible en el espacio público lo que ocurría en secreto en las mazmorras. Los momentos cruciales de la historia brasileña quedaban convertidos en escenas del presente ominoso de la dictadura. Viajou sem Passaporte, un grupo de teatro influenciado por el surrealismo, el Living Theatre y el Teatro Oficina, realizó acciones similares, aunque con un contenido político menos evidente y más simbólico. Su estrategia era interrumpir el orden cotidiano introduciendo elementos maravillosos que transfiguraran la experiencia. Se subían por turnos a un mismo autobús hasta cubrir toda su ruta, todos llevando un ojo parchado. Un detalle mínimo, muy a lo Cortázar, que sin embargo resultaba desconcertante para los viajeros que lo advertían. Otros grupos añadieron a la fantasía el poder subversivo del erotismo, de la desnudez y del sexo, como la Compañía Argentina de Mimo y los brasileños de Overgoze. También los chilenos Pedro Lemebel y Francisco Casas, Las Yeguas del Apocalipsis, con el añadido de que ambos artistas ponían por delante su identidad como homosexuales. El cuerpo desnudo reivindicando sus deseos, pulsiones censuradas o sexualidades proscritas se convertía en un desafío flagrante para los sistemas autoritarios. El Living Theatre tal vez fue el pionero en este tipo de acciones antidictatoriales. Por sugerencia de José Celso viajaron a Brasil en 1970 para combatir a los militares con sus obras de teatro, y allá, después de un año de actividades y agitación, acabaron encarcelados y torturados. No

tanto por sus obras como por haber convertido Ouro Preto en un sitio de peregrinaje para los jóvenes que no querían plegarse al guion moral de la dictadura. Eso fue lo que desencadenó la persecución. La dictadura quiso cortar en seco el efecto contagioso de la irreverencia y de la libertad.

Todas estas acciones revelaron el desafecto y los intentos de insubordinación durante los años amargos de las dictaduras en el Cono Sur. Aunque es difícil calibrar sus efectos, todas estas experiencias, sumadas a los espacios nocturnos y a la casa del Living Theatre en Ouro Preto, donde se permitieron la expresividad y la individualidad, sirvieron para mantener vivo el espíritu libertario hasta que la guerra de las Malvinas sepultó la dictadura argentina, hasta que la campaña «Diretas Já» arrinconó a los militares brasileños y hasta que el «no» le puso fin al Gobierno de Pinochet. Cuando esta experiencia militar de los años setenta finalmente se agotó en la siguiente década, América Latina le dio una oportunidad real a la democracia. Ni revoluciones castristas ni dictaduras como la de Velasco Alvarado o como la de Pinochet: democracias civiles. Sería a ellos, a los nuevos gobernantes de saco y corbata, a quienes les tocaría hacer frente a la terrible crisis de los años ochenta, la década perdida, que pondría final a los experimentos desarrollistas de la CEPAL, a las nacionalizaciones, a la teoría de la dependencia y al crecimiento hacia adentro, y más bien alinearía a toda América Latina con lo que Chile estaba haciendo; empezaba la apertura de los noventa.

1961-1979, MANAGUA, GRANADA, LEÓN, SOLENTINAME:
LA POESÍA Y LA REVOLUCIÓN EN NICARAGUA

Si el lema de los jóvenes estadounidenses de los años sesenta fue «Haz el amor, no la guerra», en Nicaragua Beltrán Morales lo corrigió y lo adaptó a la realidad latinoamericana. «Haz el amor / y la guerrilla». Con aquel sencillo lema revelaba el abismo que se abría entre las dos Américas. Allá habría sexo, drogas y pacifismo; aquí, sexo, fusiles y guerra, una diferencia importante. En Nicaragua, la lucha por derrocar a los Somoza, la gran obsesión nacional, haría convivir las ideas de los marxistas, las preocupaciones vitales de la contracultura y las esperanzas milenaristas de los sacerdotes.

Era imposible que los poetas nicaragüenses no hicieran la guerrilla (lo del amor se da por hecho) debido a que en su país lo habían hecho todo. Habían impulsado cada una de las ideas y propuestas revolucionarias que tuvieron impacto: la rebelión antiimperialista y nacionalista, la acción católica de corte fascista, la revolución guerrillera castrista, la utopía cristiana y comunista, la rebelión metafísica e individualista, la insurrección

que desafiaba el macabro lema de la Revolución cubana, «Patria o muerte». El resultado fueron cientos de personas encarceladas, un clima social más tenso y una nueva generación para la que no hay vuelta de hoja: el destino de Cuba tiene que ser la liberación.

Estos episodios recientes, sumados al boicot de los artistas cubanos a la Bial de La Habana de 2021, demuestran que la mayor oposición al régimen revolucionario proviene de los artistas, del sector cultural. Puede que sean reprimidos y escarmentados y que la dictadura se muestre sólida y unida, pero la presión de los artistas, su ejemplo contagioso, el virus libertario que inoculan, tarde o temprano se esparcen hasta generar una masa crítica que desborda al *establishment* y rompe las lápidas que sofocan la disidencia y la libertad.

BUENOS AIRES, 1997: LAS VÍCTIMAS DE LA DICTADURA INVENTAN EL ESCRACHE Y SALEN A LAS CALLES EN BUSCA DE JUSTICIA POPULAR

En el sur del continente, en Argentina, la situación cultural y política en los años ochenta y noventa era muy distinta de la de Cuba. Aunque se había superado el periodo atroz de la dictadura, los militares no habían desaparecido ni habían mutado en ángeles; ahí seguían, armados y poco dispuestos a reconocer su responsabilidad en la barbarie. Eran una clara amenaza, lo sabía todo el mundo y en especial Raúl Alfonsín, el presidente que hizo el tránsito a la democracia y que juzgó a las Juntas Militares de la dictadura, un hecho excepcional en la impune historia política latinoamericana. El juicio había sido de enorme relevancia, quizá insuficiente, pero sin duda importante. Y muy riesgoso, sujeto a muchas presiones y amenazas, y para no alborotar al recién descabezado hormiguero, el presidente se resignó a dejar que los mandos medios, cómplices o ejecutores de crímenes de lesa humanidad, pasaran inadvertidos y se los tragara la historia. En 1986 y 1987 promulgó las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, con las que quiso cambiar la discusión y dejar quieto el pozo séptico de la dictadura. No era un simple capricho o una complacencia con los canallas, era un acto de racionalidad en un momento imposible. Porque los militares podían resignarse al desprestigio y a legar el control político en manos de los civiles, pero no a que se les arrastrara por las cárceles argentinas. Entre 1987 y 1990 se rebelaron en cuatro ocasiones —los «levantamientos carapintadas»— para que a Alfonsín le quedara claro. Y seguramente por eso, para quitarse de una vez por todas ese problema y empezar desde cero, su sucesor, Carlos Menem, promulgó en 1990 una amnistía general que cobijaba a todos los actores enfrentados, los líderes

montoneros y los altos mandos militares; a todos los que hubieran podido cometer algún crimen durante el Proceso de Reorganización Nacional. Argentina enterraba sus horrores, iniciaba una nueva etapa, eso creía; en realidad solo conseguía que el pasado se convirtiera en una adictiva droga tóxica.

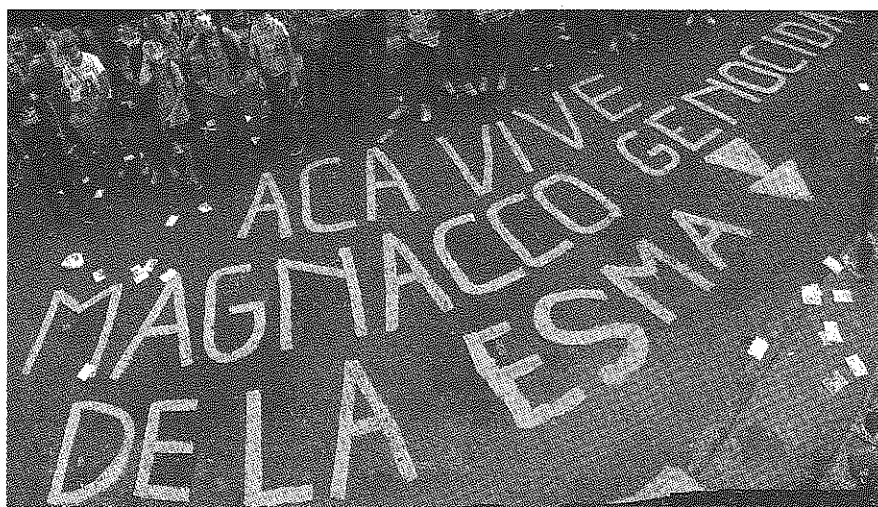
En 1995 ese pasado reprimido empezó a salir a la superficie en boca de varios militares arrepentidos. Sus inesperadas confesiones detallaban las muchas infamias cometidas y las muchas complicidades, entre ellas la de la Iglesia, que les había permitido doblegar a la Argentina de los años setenta. Los testimonios descarnados de las torturas y los vuelos de la muerte echaron gasolina al fuego y el país volvió a mirar al pasado con ánimo revanchista. Una de las consecuencias inmediatas fue la aparición de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), una agrupación conformada por los descendientes de los desaparecidos por la dictadura. De pronto era como si el pasado no hubiera pasado y como si nada se hubiera aprendido de la historia. Estos jóvenes salían a la vida pública con objetivos claros: pedían el «castigo a los genocidas y a sus cómplices», la «nulidad efectiva de las leyes de impunidad» y la «reivindicación de la lucha de nuestros padres y sus compañeros».⁸⁰ H.I.J.O.S. escarbaba en el tiempo no solo con ánimos revanchistas, sino reivindicativos, para legitimar la violencia guerrillera. Se felicitaban de que sus padres no hubieran hecho «concesión al espíritu antiviolencia»,⁸¹ y ahora se proponían tomar su testigo, intervenir en las luchas sociales del momento o, como ellos mismos decían, «estar donde nuestros padres hubieran estado».⁸² Su movilización en contra de la Ley de Educación y a favor de los reclamos obreros fue un breve preámbulo que precedió al invento justiciero con el que quisieron reparar por la vía de hecho lo que no se había podido enmendar en los tribunales: el escrache.

El tiempo pareció devolverse a la época de los colectivos artísticos que operaban como guerrillas, con la diferencia de que los activistas de los años noventa no tenían que enfrentarse a una dictadura sino a la memoria o a la falta de memoria. La manera más efectiva de vencer el paso del tiempo y de revivir los horrores del pasado en el presente fue esta nueva práctica, a medio camino entre la performance, el carnaval, el activismo político, la violencia simbólica y el escarnio público. El primer escrache se celebró en 1997, y su primera víctima fue un médico obstetra conocido como «el partero de la ESMA». Después de averiguar su identidad y su ubicación, los miembros de H.I.J.O.S. emprendieron una marcha hasta su casa, porque en eso consistía el escrache, en ir hasta su domicilio y desenmascararlo públicamente. «Si no hay justicia, hay escrache», era el lema. Muchos médicos y curas, además de los mismos militares, se habían reinsertado en la vida civil y ya nadie recor-

daba o conocía su pasado ominoso. H.I.J.O.S. buscaba pistas de los culpables y, una vez ubicados, montaban un seudocarnaval con música y ambiente festivo que terminaba con manchas de pintura roja en su fachada, mensajes grafitados, carteles que señalaban el nombre de la víctima y sus culpas pasadas. Aunque los escraches no implicaban violencia física, su finalidad era la muerte cívica del implicado.

En 1998 empezó a organizar escraches el Grupo Etcétera, un colectivo artístico que convirtió estos eventos en actos teatrales. Con máscaras grotescas que representaban a Galtieri o a otros militares, buscaban a los escracheados y bajo sus ventanas presentaban pequeños sainetes que recreaban su historial delictivo. Todas estas performances caminaban sobre una delgada línea. Aprovechaban el amplio margen de libertad que tiene el arte para decir y hacer cosas que van mucho más allá de lo que puede o debe hacer un político. La actividad política no puede pasar por encima de las leyes que ella misma ha sancionado, así esas leyes no gusten o parezcan insuficientes, y mucho menos puede permitir que la gente se tome la justicia por su mano. Pero ¿qué decir de la performance y de su justicia poética? El teatro y el arte sí pueden señalar, criticar, acusar y caricaturizar con total libertad; incluso pueden mentir, falsear y desfigurar la realidad. Tienen toda la libertad para hacerlo en los escenarios, sin duda, pero ¿podían hacerlo en la puerta de la casa del señalado? ¿En qué momento su acción performática se convertía en un tribunal popular o en una especie de linchamiento simbólico?

Ese era el dilema que planteaba el escrache. Sí, los torturadores argentinos, al igual que los nazis refugiados, habían escapado al juicio de la historia y se-



Escrache, H.I.J.O.S., Buenos Aires, 2018.

guía siendo históricamente relevante saber quiénes eran y qué crímenes habían cometido, pero ¿podía una comparsa operar como un tribunal paralelo, podía hacer justicia popular mediante el hostigamiento? Y si se legitimaban estos actos de justicia poética, ¿qué ocurriría luego? ¿Todo el que se sintiera víctima de algún mal o de alguna injusticia podría salir a escrachear al responsable de su indignación? Estas prácticas artístico-políticas, claramente populistas porque dejaban la justicia en manos del pueblo, no de los jueces, terminaban legitimando el oprobio público de todo sospechoso de haber cometido actos dudosos, o de defender ideas o de tener creencias censurables. Abrían la veda para que cualquiera saliera a la caza de quien consideraba una amenaza. Pablo Iglesias, el fundador de Podemos que recurrió a todos los trucos del populismo latinoamericano para labrarse una carrera política en España, introdujo el escrache en la Universidad Complutense de Madrid con el fin de impedir a políticos de otros partidos defender sus ideas. No sabía que les estaba mostrando el camino a sus propios enemigos para que le devolvieran la jugada, hostigando de forma miserable a su familia.

Y ni hablar de lo ocurrido en las redes sociales, el hábitat natural de esta estrategia de linchamiento público. En el espacio virtual ya no era necesario organizar comparsas ni performances, ni camuflarse entre hordas o con antifaces. Bastaba con abrir un hilo en Twitter o hacer circular los nombres de personas que por alguna razón merecían ser vapuleadas públicamente. Los escraches virtuales autorizaban a saldar cuentas con lo que cada cual considerara incorrecto, nocivo, agravante o tóxico, y el resultado era la predisposición a sentirse ofendido y la autojustificación para atacar, señalar o cancelar. Los dos, tres, cuatro Vietnams que vaticinaba el Che no estallaron en las selvas latinoamericanas sino en las redes, donde cada dos por tres un bombazo incineraba la reputación de alguien. La mezcla de victimismo y superioridad moral legitimaba el contraataque. No con las armas, desde luego —eso ya no se puede hacer—, sino con avalanchas de tuits ofensivos. Nos adentrábamos en la segunda década del siglo XXI, en la que los oprimidos ya no estaban geolocalizados en un solo continente. El mundo entero se latinoamericanizaba, se convertía a la filosofía de la liberación y a las ideas del Subcomandante Marcos: subalternos somos todos. La víctima ya no era el peón explotado de una hacienda salvadoreña, sino aquel que en cualquier lugar del mundo, y sobre todo en las universidades más elitistas de Estados Unidos, pudiera ofenderse por un comentario, una imagen o una obra de arte. Ya tenía un arma para desquitarse, el levantamiento en redes, el escrache, el boicot, la cancelación. El victimismo empezaba a profesionalizarse y a dar suculentos beneficios en la nueva economía de la atención.

AMÉRICA LATINA, 2000-2022, LA VUELTA DEL INDIGENISMO: EL ARTE
POLÍTICAMENTE CORRECTO Y LA LATINOAMERICANIZACIÓN DE OCCIDENTE

Durante la primera década del siglo **xxi** los nuevos gobiernos de izquierdas latinoamericanos despertaron un interés inédito por el Sur. Así, con mayúscula, el Sur. Con nuevos liderazgos y el viento a favor debido a los precios históricos que alcanzaron las materias primas, América Latina parecía tan seductora que hasta algunos líderes europeos decidieron que también ellos eran latinoamericanos. El Sur se convirtió en una categoría global. Participaban de ella la región comprendida entre México y Chile, obvio, pero también España y Grecia, países que a partir de la crisis financiera de 2008 descubrieron que también tenían un Norte que los miraba con recelo puritano. De pronto se empezaban a oír en Europa declaraciones sospechosamente familiares. Entre 2014 y 2015, políticos como el griego Alexis Tsipras y el español Pablo Iglesias fraguaron nuevos discursos políticos que señalaban a la Unión Europea, en especial a Alemania, de ejercer un dominio imperial sobre el sur del continente. La ultraderecha nacionalista no se quedó atrás y también señaló a la Unión de ser una fuente de autoridad espuria, un centro de dominio colonial. El presidente húngaro, Viktor Orbán, llegó a acusarla de ejercer un «imperialismo moral» y de querer deshacer las identidades nacionales. La retórica populista daba barra libre a todo el que quisiera sentirse oprimido por algún poder.

El lenguaje y los gestos políticos de Europa se latinoamericanizaban, y no por accidente. Pablo Iglesias y su partido político, Podemos, fueron el eco primermundista de las políticas populistas que dominaban por entonces América Latina. Fascinado con el levantamiento del Subcomandante Marcos, escribió en 2004 una ponencia que tituló, no por casualidad, «Los indios que invadieron Europa». Iglesias se pensaba a sí mismo en esos términos, como un chamán ungido no por la epistemología de la pachamama, sino por la estrategia performática de Marcos y las tácticas populistas para cooptar mayorías electorales de Hugo Chávez y Evo Morales. Su propósito explícito era precisamente ese, latinoamericanizar Europa. Tanto él como su escudero, Íñigo Errejón, habían estudiado muy de cerca los procesos populistas de Bolivia, Venezuela, Ecuador y Argentina, analizaban frase a frase los textos de Ernesto Laclau, y su meta como políticos recién llegados a la disputa por el poder en España era poner en práctica sus ideas. «Construir pueblo», decían, un proceso que pasaba por inocular en la política española los peores vicios de la latinoamericana: resentimiento e indignación para formar un «nosotros» víctima enfrentado a un «ellos» victimario. Ese «ellos» podía ser un país extranjero, una comunidad de inmigrantes, una élite cas-

posa y corrupta, un proceso económico y sociológico, como la globalización, o invenciones político-administrativas al estilo de la Unión Europea.

Entre 2016 y 2018 ocurrieron cosas desconcertantes, inesperadas: salió adelante el Brexit en Reino Unido, Donald Trump fue elegido presidente de Estados Unidos, ganaron poder y legitimidad gobiernos en Hungría y Polonia para los que tuvo que inventarse la categoría de «democracias iliberales», y los independentistas catalanes organizaron un simulacro separatista que fue, al mismo tiempo, una performance sediciosa y un disimulado intento de golpe de Estado. No solo las tácticas populistas y el uso incendiario y fraudulento de las redes sociales y la información fueron indispensables en todo este proceso; también el discurso victimista e identitario. La política de la identidad estadounidense, el nacionalismo europeo y el populismo latinoamericano forjaron una extraña alianza que ponía en primer plano a las víctimas. Víctimas en un sentido amplio, que no solo englobaba a quienes directamente habían sufrido violencia física o violencia política, sino a todo aquel que, en base a una historia de segregación racial, a casos de discriminación sexual o al empeoramiento general de sus condiciones de vida, expresara un dolor subjetivo fundado en la falta de reconocimiento, el menosprecio, la invisibilización social o el menoscabo de la autoestima personal. Si la política de la identidad, el poscolonialismo y el decolonialismo decían que la modernidad occidental o el sistema político estadounidense eran esencial y estructuralmente racistas, heteropatriarcales y excluyentes, Trump entraba en la guerra cultural revirtiendo este mensaje y convenciendo al hombre blanco del Medio Oeste, damnificado a causa de la desindustrialización y la globalización, de que también él era víctima de las élites académicas y culturales de las ciudades. Toda invención identitaria tenía un fin similar: echar en cara las propias miserias y exigir de la contraparte reconocimiento, visibilidad, espacios y cuotas de poder.

De la «dignidad de los pueblos» pasamos a la «dignidad de las identidades». Pero las identidades contemporáneas no son como las que exaltó el negrismo caribeño o el andinismo de vanguardia, vigorosas, mesiánicas, revolucionarias; nada de eso: ahora las identidades no sirven para proyectar futuros sino para examinar el pasado. En el arte contemporáneo y en la cultura en general hay una obsesión por el archivo, por analizar la forma en que se ha narrado la historia oficial y ver qué ha sido excluido, y todo aquel que se sumerge en esos temas vuelve al presente con la predecible revelación de que a su grupo o a su identidad no se les ha tratado con justicia. La pregunta ya no es ¿qué hacer?, ¿cómo proyectarse ante el futuro?, sino ¿qué me han hecho?, ¿qué me deben? Por eso decía Robert Hughes que la obsesión contemporánea en Occidente es la «fabricación de víctimas». Si en el siglo xv

se inventaron santos y en el XIX héroes, hoy, como dice Daniele Giglioli, «la víctima es el héroe de nuestro tiempo»;⁹⁰ un actor que cohesiona identidades, otorga derechos, reivindica la autoestima. Y lo más importante: blinda contra la crítica; la víctima siempre tiene la razón.

Si el mundo entero empezaba a latinoamericanizarse en la década de 1990 era porque había descubierto la utilidad política del sufrimiento. Si sufrir no diera nada, lo que más querría la víctima sería dejar de serlo. Pero cuando la identidad-víctima crea un discurso inevitable, imposible de soslayar porque hacerlo se interpreta como falta de virtud o de complicidad con el victimario, el victimismo se hace rentable. Quizá por eso resulta tan tentador crear enemigos invencibles. El nazismo, por ejemplo, era una ideología asesina y radicalmente nociva, pero estaba encarnada en personas e instituciones concretas. Por eso pudo ser derrotado. Los males actuales, en cambio, se entienden como fallas de origen, como malformaciones genéticas difícilmente amputables de la civilización occidental o de la sociedad estadounidense. El sistema-mundo es capitalista y por lo tanto colonialista y heteropatriarcal, y hasta que ese sistema-mundo no cambie la víctima no dejará de serlo. Para intelectuales como Boaventura de Sousa el capitalismo necesita del racismo, el machismo, la islamofobia y de varios otros males, y por eso nada cambiará hasta que cambie todo. Una parte de la sociedad arrastrará una culpabilidad de origen y otros, una experiencia heredada de sufrimiento y victimización, que se hará evidente cada vez que no aparezcan negros, gays o transexuales en un programa de televisión, un congreso literario o una entrega de premios. Si uno cree estar viviendo bajo una cúpula de opresiones, rodeado de personas esencialmente tóxicas, es inevitable desarrollar una hipersensibilidad a la ofensa y equiparse con el arma de la corrección política. Partiendo de la premisa teórica de que la sociedad es intrínsecamente perversa porque ha sido construida para segregar a las mujeres y a todas las identidades minoritarias, basta escarbar unos milímetros para comprobar que todos sus productos culturales, desde la gramática del lenguaje hasta el canon literario, desde el cine clásico hasta los museos, confirman la premisa inicial: todo, absolutamente todo, está impregnado del mismo pecado de origen.

Volvemos a estar como en 1916, cuando los dadaístas sentenciaron a la civilización occidental por sus pulsiones nacionalistas y bélicas. La diferencia es que los artistas odiaban las identidades, mientras que los *wokes* estadounidenses y los decolonialistas las aman. Si dadá abominaba de las fronteras y soñaba con un internacionalismo jocoso y lúdico, los *wokes* defienden el separatismo cultural y la incomunicabilidad de la experiencia racial y sexual. La destrucción cultural que ejercen no es nihilista, sino puritana. Supone eliminar todo lo que no confirme mis propios prejuicios, mis propios

valores y mi propia autoimagen; supone entablar una guerra contra el nuevo pecado, que ya no es la lujuria ni el poder, sino lo blanco.

Lo decía el intelectual negro John McWorther: en este contexto moralista y punitivo los blancos estadounidenses han empezado a actuar como si la blancura fuera el nuevo pecado original. Hacen examen de conciencia y realizan autocríticas de triste tinte estalinista para reconocer los injustos privilegios de los que han gozado. Quieren reeducarse, deconstruirse, dejar de ser racistas, machistas; anhelan purgar todo pecado que lleven en su alma por el hecho de ser blancos, y en medio de su performance de autoinculpación y de autohumillación se laceran y exponen sus llagas hasta convertirse también ellos en víctimas. De nuevo: todos quieren ser víctimas, porque las víctimas son las únicas puras, sin mácula ni deudas con nadie.

Y si de víctimas se trata, ahí está América Latina. El continente está lleno de ellas. Víctimas reales. Víctimas que han sido asesinadas y torturadas por dictaduras militares, que han sufrido amenazas y desplazamientos por paramilitares de ultraderecha o guerrillas de ultraizquierda; víctimas que han sufrido persecución y exilio por denunciar la corrupción política o los vínculos *non sanctos* entre el poder político y el crimen organizado; víctimas que han sido violadas como estrategia de guerra o para intimidar a comunidades campesinas e indígenas; víctimas a quienes la violencia les ha llegado al pueblo, la casa o la familia sin pedirlo ni encontrar en ello más que la desgarradora experiencia del horror. Víctimas que por su manera de pensar, por habitar en zonas en disputa, por su condición sexual, sus orígenes étnicos o por ser simplemente pobres o marginados, han sufrido en carne propia la persecución y el acoso estatal, paraestatal e insurreccional. Víctimas que no se enorgullecen de ser víctimas y que hubieran preferido no tener nunca que cargar con ese estigma. Víctimas de las tropelías estadounidenses en el Caribe y Centroamérica en las primeras décadas del siglo xx y las de los dictadores sanguinarios de los años treinta; víctimas de la fobia anticomunista, el despotismo populista, los militares y los guerrilleros; víctimas del narco y el paramilitarismo.

Al menos desde los años veinte, con el indigenismo y el muralismo mexicano, el arte empezó a registrar estas víctimas y a representar a los marginados y oprimidos. Rivera, Siqueiros, Sabogal, Portinari y Guayasamín pusieron en primer plano al negro, al campesino y al indio para incorporarlos al proyecto de construcción nacional. Fueron los primeros en exaltar artísticamente a la víctima, y aunque a finales de los años cuarenta, convertidos en un proyecto oficial al servicio del Estado, estas corrientes fueron rechazadas por las nuevas generaciones, no desaparecieron del todo. A partir de los años noventa volverían a convertirse en una práctica común, avalada, además, por

las corrientes plásticas europeas y estadounidenses. Al menos desde 1994, las preocupaciones de los artistas de la vanguardia latinoamericana tuvieron un inesperado resurgimiento en Estados Unidos. A finales de aquel año, la crítica de danza Arlene Croce provocó un pequeño incendio al negarse a asistir y reseñar la obra de Bill T. Jones, *Still/Here*. Adujo que aquel montaje en el que participaban enfermos de VIH y se proyectaban imágenes de pacientes terminales era «incriticable». El arte de la víctima, o *victim art*, como lo llamó, instrumentalizaba la danza y el teatro para promover causas sociales, y por lo tanto estaba más allá del juicio estético. No había nada que decir, no había nada que criticar. ¿Cómo hacerlo? Tenía razón, evidentemente tenía razón en lo que hiciera y como lo hiciera porque nadie podía decirle a un paciente terminal, discriminado y estigmatizado, que su obra era un asco. La víctima estaba más allá del juicio, era invulnerable; lo único que podía hacer la sociedad era darle protagonismo, exaltarla, recompensar de algún modo su padecimiento.

La postura de Croce estimuló un interesante debate, con artículos en varios medios prestigiosos, del que claramente salió derrotada. La cultura estadounidense estaba fascinada con la invención de víctimas, y el arte, por supuesto, no iba a quedarse al margen. Habiendo arrinconado las preocupaciones estéticas y formales, y un tanto exhausto de los experimentos conceptuales e institucionales, el mundo del arte dejaba de mirarse el ombligo y abría las ventanas para que las preguntas sociales entraran al museo. Bastaba con que llegara el auge de la corrección política, de la victimización generalizada y de las políticas de identidad para que el *victim art* ganara una enorme presencia en los acontecimientos artísticos y culturales más importantes del mundo.

Y eso fue lo que ocurrió con enorme fuerza en la segunda década del siglo XXI. Ciertos acontecimientos sociales, como el movimiento Black Lives Matter de 2013, la crisis de los refugiados sirios de 2015, el movimiento Me Too de 2017 y la aparición de Greta Thunberg en 2018 como rostro de la lucha climática, pusieron en primer plano el problema de la víctima y legitimaron un discurso moralista que se apoderó del debate público. Llegaba la hora del indigenismo primermundista. El campesino, el gaucho, el andino, el tupí, el negro, el montuvio o el indio cedería su espacio a los enfermos, los migrantes, el ecosistema y las minorías raciales y sexuales en las nuevas prácticas culturales (y publicitarias) estadounidenses y europeas. Parecía algo nuevo y moralmente edificante, pero era muy viejo, muy latinoamericano, y muy fácilmente cooptable. Así como el etnocida Maximiliano Hernández Martínez se apropió del indigenismo, las grandes multinacionales yanquis se han vuelto ecologistas, feministas y antirracistas en menos de lo

que canta un gallo. El progresismo es un recurso que se presta para promocionar marcas personales o industriales, y a él recurren tanto Jeff Bezos como las víctimas profesionales que viven de enseñar sus sufrimientos: marketing para tiempos de economía de la atención, redes sociales, escraches virtuales, quince minutos de escándalo, corrección política e infantilización social.

Esto explica la notoriedad global que ha cobrado el arte latinoamericano en los últimos años, y el hecho de que la primera edición del Premio Nomura, que aspira a ser el Nobel del arte, haya sido otorgado en 2019 a una artista como la colombiana Doris Salcedo. Todo lo que ahora interesa al *establishment* cultural europeo y estadounidense ya estaba en el arte latinoamericano. Desde mucho antes de que la corrección política se impusiera como el nuevo ismo occidental, la nueva vanguardia que copó los museos, los festivales, las bienales y los premios de todas las expresiones artísticas, muchos artistas latinoamericanos habían retomado el hilo de sus tradiciones. Desde los noventa el arte había vuelto a la calle, volvía a hacerse público; con lenguajes contemporáneos, actualizaba la dinámica de la primera vanguardia. En Bolivia el colectivo anarcofeminista Mujeres Creando pintó grafitis y realizó performances urbanas que señalaban la violencia machista y la homofobia. Este colectivo ha sido insobornable, incooptable; ha denunciado a la izquierda, el indigenismo de Evo Morales, el fascismo, el neoliberalismo, a todas las ideologías en las que ha visto brotes homófobos o racistas, sin adoptar la actitud de víctima. Su vocación es la contraria, similar a la del andinismo de vanguardia: el fortalecimiento de las identidades que han sido desplazadas o menospreciadas. Varias otras artistas, sobre todo mexicanas, han explorado en los últimos quince años la grieta de horror que se abre detrás de los feminicidios. La fotógrafa Mayra Martell reconstruye la identidad de las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez a través de sus objetos y los espacios que habitaban, Sonia Madrigal deja testimonio de los lugares donde han sido abandonados los cuerpos de niñas, y Elina Chauvet llena los espacios públicos con zapatos rojos en alusión a las mujeres ausentes. Además de estas artistas, podrían sumarse muchos nombres, como Lorena Wolffer o las precursoras Teresa Serrano y Mónica Mayer. Al igual que en el literario, las mujeres han cobrado un protagonismo innegable en el campo artístico, donde se han convertido en las voces que con más vehemencia señalan ese mal endémico, una epidemia para la que ningún Gobierno, y mucho menos el de AMLO, enemigo declarado del feminismo mexicano, ha dado una solución. De esta inquietud también surgió un fenómeno nuevo, la primera performance viral de la historia, *Un violador en tu camino*, inventada en 2019 por el colectivo feminista chileno Lastesis. La constante en todas estas expresiones es la vuelta al recurso fundamental del muralismo,

el espacio público. Sobre todo a partir de las expresiones de ira e insatisfacción difusa que generaron estallidos sociales en países como Colombia, Ecuador, Bolivia y Chile en ese mismo 2019, y un año después, agravado por la pandemia, en México, Perú y Paraguay, las calles se convirtieron en escenarios de grandes manifestaciones donde el elemento estético —el grafiti, el disfraz, la música, la performance— fue determinante para acaparar la atención de los medios y desafiar a las autoridades. Estos acontecimientos hicieron evidente que la protesta y la estética volvían a estar vinculadas. Como en tiempos del Dr. Atl, los levantamientos populares se acompañaron de gestos, acciones y murales públicos que denigraban al enemigo y exaltaban la propia causa.

Pero quizá las dos artistas que han recuperado con más claridad los recursos de la primera vanguardia, el muralismo y el indigenismo, son la misma Salcedo y la guatemalteca Regina José Galindo. Sus obras, como los murales de Siqueiros o los lienzos de Guayasamín, eternizan momentos de dolor, ausencia, pérdida o duelos inconclusos, y ya no solo causados por la violencia machista, sino también por las dictaduras y los conflictos políticos. Aunque buena parte del trabajo de Galindo está influenciado por el *body art* europeo y por su derroche gratuito de violencia autoinfligida, en ocasiones realiza performances que fijan en la memoria algunos de los sucesos más dramáticos de la larga guerra civil que vivió Guatemala entre 1960 y 1996. En 2003, por ejemplo, después de oír que la Corte Suprema autorizaba al exdictador Ríos Montt a presentarse como candidato a las elecciones presidenciales, Galindo se bañó los pies en sangre humana y caminó hasta el Palacio Nacional para recordar el genocidio de la población maya ixil (Fig. 35). En otra ocasión, para *La verdad*, una performance de 2013, leyó testimonios de los indígenas victimizados por el ejército mientras un odontólogo le anestesiaba la boca, una metáfora del proceso fallido por genocidio contra Ríos Montt en el que de nada sirvieron las acusaciones de los indígenas porque el juicio fue anulado.

Mucho más sobria y aséptica, la obra de Doris Salcedo se ha convertido en un recordatorio y un homenaje constante a las víctimas de conflictos políticos recientes. Inicialmente sus obras giraron en torno a las víctimas de la guerra colombiana, pero su proyección internacional le ha permitido sumar otros colectivos de víctimas, como los migrantes que se ahogan en el Mediterráneo (*Palimpsesto*, 2017) o aquellas que los teóricos decoloniales, Salcedo incluida, llaman víctimas de la modernidad europea, los otros, los no occidentales, en especial los migrantes que interrumpen repentinamente el orden de la metrópolis transatlántica (*Shibboleth*, 2007, Fig. 36). Sus obras son muy distintas a las de Galindo. En ellas el dolor no se ve ni se reedita;

se intuye y se evoca. Su reivindicación no pasa por la acción del cuerpo, sino por la mención del nombre. Galindo sustituye a la víctima, toma su lugar y siente en su carne las muchas violencias padecidas; Salcedo las acompaña, las llora, les hace un último homenaje. Usando los suelos más que las paredes, sus monumentales obras son la más clara continuación del muralismo mexicano. Replicando en su propia piel los dolores de *Huasipungo*, la guatemalteca es la más clara continuadora del indigenismo.

El caso de Salcedo es muy relevante porque gracias a sus obras las víctimas del conflicto armado colombiano, durante mucho tiempo invisibilizadas, cobran protagonismo. Salcedo busca a la víctima, se mimetiza con ella, inmortaliza su presencia y en ocasiones, como en *Sillas vacías del palacio de Justicia*, de 2002, reedita minuto a minuto el suceso trágico en que perdió la vida. «Son un esfuerzo vano por restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente»,⁹¹ explica. En sus murales la víctima aparece, aquí y ahora; en ellos el tiempo no pasa, queda detenido en un duelo que compensa el silencio y las lágrimas que nadie derramó durante su agonía. La artista devuelve la memoria de la víctima al centro de todos los debates, un logro moral, sin duda, que a su vez engendra un dilema: la víctima queda presa de su condición. La identidad de la persona queda atada al sufrimiento y la violencia. Obtiene reconocimiento y voz, al precio de ligar su nombre a la condición eterna de víctima.

En las obras de Salcedo hay reparación, y eso es moralmente encomiable; también memoria, y eso es políticamente relevante, pero no hay emancipación. Como en *Fragmentos*, el contramonumento realizado con las armas de las FARC, la víctima logra desfogarse, ser llorada o ganar visibilidad, pero no puede dejar de ser víctima. Ni siquiera la misma Salcedo consigue rasgar el aura luctuosa que la rodea, como si estuviera obligada a convertir sus presentaciones públicas en la continuación performática de sus murales. Su obra le da importancia a la víctima en el mundo contemporáneo, a condición de que la víctima lo sea eternamente; toda una metáfora de la condición latinoamericana, la de un continente visible y relevante en el mundo siempre y cuando confirme su estereotipo: víctima del imperio, del colonialismo, de la globalización, de la depredación o de cualquier otro mal foráneo. Víctima inerme e inocente, paralizada en su duelo y su dolor, mostrando sus grietas, sus fragmentos, sus duelos, sus gestos desgarrados, sus venas abiertas al resto de la humanidad.

Esto no es irrelevante, porque el victimismo paraliza. Como ilustra la obra autobiográfica de otro creador colombiano, el escritor Héctor Abad Faciolince, tan importante como reconocer a la víctima es esforzarse en dejar de serlo. Como sabe todo aquel que haya leído *El olvido que seremos*,

Abad Faciolince sufrió en carne propia la sevicia del conflicto armado. Su padre fue asesinado por el paramilitarismo y él se vio forzado al exilio. Pero el escritor, a diferencia de la artista, no se mimetizó con su dolor ni con el trauma del país, sino todo lo contrario: intentó liberarse del peso del pasado, del dolor y el resentimiento, y se negó a interpretar el papel estereotipado del mártir latinoamericano. En *Traiciones de la memoria*, publicado en 2009, contaba su experiencia como exiliado en Turín. Allí encontró el apoyo de Amnistía Internacional, que lo integró en una red de víctimas de otros despotismos latinoamericanos, y lo invitó a participar en reuniones con argentinos que habían sufrido las torturas de la dictadura; hasta tuvo el privilegio de ser saludado por estrellas del rock que daban conciertos solidarios.

Lo revelador es que en todos esos eventos el colombiano no encontraba consuelo ni reparación, sino el malestar terrible que produce la sensación de estar aceptando un lugar indeseado. El traje de víctima no se ajustaba a su horma, le incomodaba; Héctor Abad no quería ni el reconocimiento que da la conmiseración del otro, ni la solidaridad, ni sumar recuerdos dolorosos de su propia tragedia a las miserias que contaban los otros latinoamericanos. Le desagradaban los reiterativos lamentos que eternizaban la condición de víctima, «una evocación permanente de nuestras lacras, de nuestros dolores, de nuestro destino de derrotados, de nuestros Tristes Trópicos y nuestros tristes tópicos». ⁹² Se daba cuenta de que la condición de víctima era una camisa de fuerza, y de que el reto era librarse de ella en vez de explotar la conmiseración que genera y la inmunidad y protagonismo que otorga. «Aprovecharme de mi desgracia para sobrevivir, eso era lo más horrible. ¿Habría algo peor que intentar sacar algún beneficio de la propia miseria?». ⁹³ Hay, desde luego, un abismo entre la víctima real y la víctima profesional.

A través de las obras de Salcedo y de Abad Faciolince se ven dos actitudes muy distintas ante la condición de víctima: una detiene el tiempo para que no se olvide el dolor y el atropello; la otra lo acelera para regresar al flujo de la vida. Una mira al pasado y lo reactualiza en el presente; la otra abraza el futuro sin petrificarse en el pasado. Una obliga a identificarse con el trauma; la otra pide la posibilidad de liberarse, de no ser el mismo toda la vida. Estas dos actitudes cobran mayor interés cuando se trasladan de la experiencia individual a la continental. ¿Debe América Latina seguir exhibiendo la herida colonial, definiéndose como víctima del comercio internacional, de la modernidad o de los mercados; víctima de la indiferencia del mundo, de la soledad, de la envidia, de los prejuicios, del racismo, de la codicia, del subdesarrollo, de no haber sido invitados a tiempo a la mesa de la civilización; víctima de despotismos, dictaduras, autoritarismos y tiranos de opereta? Todas las construcciones victimistas del continente han desembo-

cado en lo mismo, en «tiempos de rebelión y de cambio»,⁹⁴ como decía Eduardo Galeano en el último párrafo de su famoso libro. Rebelión y cambio: ese ha sido el destino del continente, desde 1898 y seguramente desde antes, propulsado por lo único que destila el victimismo latinoamericano: el delirio de la soberbia. No la emancipación ni la autonomía; no la mayoría de edad ni la asimilación de las propias culpas, los propios errores, los propios vicios y las propias intransigencias, no: los actos adánicos y dramáticos que cambiándolo todo no cambian nada. Idea Vilariño lo anotaba en uno de sus poemas. En él se preguntaba por qué esta tierra, América, no estallaba de una vez en cien mil pedazos. «Si no habrá nunca paz —decía—, si lo obligado / lo que puede limpiarnos la conciencia / es salir a matar / limpiar el mundo / darlo vuelta / rehacerlo. / Y tal vez y tal vez / y tal vez para nada / tal vez para que a poco / vuelvan los puros a emporcarlo todo / a oprimir a vender / a aprovecharse / acorralándonos / cerrando las salidas».⁹⁵

En eso radicaba el problema, en querer lo puro, en querer lo que no existe; en redimir la injusticia y el dolor aspirando a lo imposible: el regreso al pasado indígena, la anulación de la colonia, el fin de la globalización, el derrumbe del capitalismo, un mundo sin Estados Unidos, la pureza nacional, el cristianismo primitivo, el gobierno de ángeles racializados, la nobleza del buen salvaje, la existencia de Abya Yala, la aniquilación del hombre blanco. ¿Cuántos esfuerzos se han perdido luchando por sueños irrealizables? Las víctimas merecen dejar de serlo en este mundo, no en la utopía, no en la ficción de algún nuevo Adán que prometa hacer bien lo que lleva más de un siglo haciéndose con torpeza y violencia: refundar países, lanzar una nueva revolución, otra, la definitiva, a ver si así finalmente, de una vez por todas, se encuentra al victimario, se limpia el mundo y se elimina el Mal.