

Vargas Llosa o la paradoja del artista conservador

written by Cesar Martinez Valenzuela | enero 11, 2022



INTERVENCIÓN Y COYUNTURA
REVISTA DE CRÍTICA POLÍTICA

Vargas Llosa o la paradoja del artista conservador

César Martínez (@cesar19_87)*

El debate sobre la calidad literaria del premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa en vista de su militancia política a favor de las fuerzas reaccionarias de España y América Latina atraviesa una cuestión de fondo: ¿Tienen el arte y la literatura una intrínseca función política y social, o son más bien una burbuja idílica, un jardín de gustos, placeres y deseos satisfechos, donde una o uno se encierra para escapar del hastío de lo cotidiano y de lo público?

Si pensamos que el mejor arte nos mueve a transformar el mundo, (es decir la función política y social), entonces Vargas Llosa aparece como un artista cuya

imaginación siempre topa de frente con la pared material de sus intereses económicos. Si, por otra parte, pensamos que el mejor arte nos refugia del mundo, entonces Vargas Llosa aparece como un esteta de la libertad cuya imaginación expande el abanico de situaciones individuales de quien se involucra con él a través de la lectura. De esta última postura se desprende la paradoja del novelista como creador de belleza en cuanto a lo literario... y defensor del status-quo en el terreno político.

Coincidiendo con esta paradoja, dijo recientemente un famoso opinólogo autocrítico de Twitter, palabras más, palabras menos: “¿Cómo puede Mario Vargas Llosa ser tan poético en su prosa y al mismo tiempo escupir sapos y culebras cuando habla sobre el mundo político?”

En realidad la paradoja del artista conservador se sostiene sobre la noción moral-ética-estética de que el poder es malo e inmodificable y que, en consecuencia, la acción política resulta repulsiva e inútil. Ante este problema, el arte se convierte en un instrumento que desplaza u oculta simbólicamente al poder valiéndose de técnicas literarias, poéticas, pictóricas, fotográficas, humorísticas, musicales, coreográficas y dramáticas. Lo cual significa que el artista reaccionario ciertamente no pierde mérito técnico, pero tampoco pierde su naturaleza política conservadora, pues desplazar u ocultar las relaciones de poder valiéndose de lo cultural e intelectual es, efectivamente, una fórmula probada de conservar dichas relaciones.

Sin caer jamás en el viejo cliché de ver siempre todo objeto de arte, de artesanía o de cultura comercial como instrumentos hegemónicos al servicio del capital, Marx abordó el problema del arte y de la belleza mediante el concepto de ideología usando esta frase: “Las ideas dominantes no son otra cosa que *la expresión ideal* de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas...”. Esta conceptualización marxista de la ideología como el objeto idealizado admite dos conclusiones ante la cuestión artística: uno, que el arte más sublime tiene la capacidad de exhibir las relaciones de poder pagando altísimos costos políticos (recordemos la admiración que el muralista mexicano José Clemente Orozco sentía por el mito

de Prometeo) en comparación con un arte limitado que solo aspira a idealizar estas relaciones. Y dos, que la transformación de la situación política y social traerá nuevas y más elevadas relaciones humanas, que a su vez harán surgir nuevas y más elevadas expresiones artísticas (recordemos la admiración que Marx sentía por Honoré Balzac en su crítica aún vigente a la clase media en *Papá Goriot*, vislumbrando la posibilidad de una sociedad distinta a través de la sátira).

Volviendo al debate sobre la prosa de Vargas Llosa, vale citar el extracto que fascinó al popular opinólogo autocrítico mencionado más arriba. Se trata de las últimas líneas del capítulo dos de *La Guerra del Fin del Mundo* publicado en 1982 acerca de la “colonización” del noreste pobre de Brasil por parte del gobierno brasileño en 1897:

Pero Galileo Gall no se interesaba en la belleza de Bahía sino en el espectáculo que nunca había dejado de sublevarlo: la injusticia. Aquí, explicaba en sus cartas a Lyon, a diferencia de Europa, no había barrios residenciales: «Las casuchas de los miserables colindan con los palacios de azulejos de los propietarios de ingenios y las calles están atestadas, desde la sequía de hace tres lustros que empujó hasta aquí millares de refugiados de las tierras altas, con niños que parecen viejos y viejos que parecen niños y mujeres que son palos de escoba, y entre los cuales un científico puede identificar todas las variedades del mal físico, desde las benignas hasta las atroces: la fiebre biliosa, el beriberi, la anasarca, la disentería, la viruela». «Cualquier revolucionario que sienta vacilar sus convicciones sobre la gran revolución —decía una de sus cartas— debería echar un vistazo a lo que yo veo en Salvador: entonces, no dudaría.» (p. 26)

Aquí podemos apreciar que el personaje de Galileo Gall, un anarquista blanco interesado en lanzar la revolución social a partir de la resistencia de los campesinos locales o *yagunzos* contra el ejército brasileño, atrae igualmente tanto a Vargas Llosa como al opinólogo autocrítico, porque Gall desempeña una función de ideología: idealiza las relaciones de poder colonial alrededor del

choque entre civilización y barbarie. Así es que situaciones de violencia, enfermedad y muerte resultan justificadas en virtud del longevo proyecto político de la misión civilizatoria. Gall, el revolucionario extranjero que se aventura en un mundo prehistórico de nativos pobres y supersticiosos, cumple a través de un discurso de superioridad cultural exactamente el mismo papel que el personaje del pintor Paul Gauguin en las Islas Marquesas de la novela *El Paraíso en la otra esquina*, mismo que Vargas Llosa publicó en 2003. Esta narrativa (tan característica de los “westerns” de Hollywood) sigue siendo promovida vigorosamente por intelectuales reaccionarios y artistas conservadores porque da validez a la función social que estas castas se atribuyen a sí mismas: ir por la vida *civilizando* a los demás.

De modo que, introduciendo la noción marxista de ideología como la idealización de las relaciones materiales imperantes, hallamos que no existe “arte idílico o apolítico”: esa prosa técnicamente lograda de Mario Vargas Llosa cumple también una función política y social que reacciona violentamente; esto es, que es prosa reaccionaria ante la posibilidad de un mundo distinto hecho desde abajo. Pero esto último no debe interpretarse como una distinción entre el “arte bueno” y el “arte malo”; y que por lo tanto hay que cancelar, estigmatizar o censurar la obra literaria de Vargas Llosa, sino todo lo contrario. Hay que leer a Vargas Llosa tanto como sea posible para interrogar un estilo establecido de escribir y compararlo con estilos alternativos para imaginar esas expresiones artísticas más elevadas.

Leamos, a manera de ejemplo, cómo trata el prolífico novelista cubano Alejo Carpentier, quien jamás recibió el Nobel de Literatura, la cuestión de la revolución de esclavos afro-caribeños que dio independencia y soberanía a la isla de Haití y su impacto sobre las castas criollas cubanas en su novela *El Siglo de las Luces*:

Al día siguiente, hallábase Esteban en el almacén, sin acertar a poner la mente en el trabajo, cuando se produjo un tumulto en la calle. Cerrábanse las ventanas al grito de que los negros se habían levantado, siguiendo el ejemplo de los de Haití... una hora después,

estaba restablecido el orden en la siempre revuelta barriada. Pero el Gobernador, aprovechando la oportunidad para poner coto a ciertos hechos que ya empezaban a desasosegarlo, hizo saber, en público pregón, que se tomarían medidas severas contra todas las personas sospechosas de difundir ideas subversivas, abogar por la abolición de la esclavitud, o hacer comentarios injuriosos para la Corona de España... «Sigán jugando a la Revolución», dijo Esteban, aquella tarde, al regresar a la casa. «Más vale jugar a algo que no jugar a nada», replicó Sofía, ásperamente (p. 277-278).

Aquí notamos que Carpentier enfrenta a los primos Esteban y Sofía, la gran tensión de toda la novela, para exhibir la actitud frente a la transformación política y social como una decisión que también involucra costos personales, ya sea a favor del status-quo o a favor de la idea de una nueva vida social: en el camino, Sofía experimenta fugazmente el amor a través de una mezcla entre sus convicciones políticas y su afirmación sexual, mientras Esteban se adueña de su cuerpo de una forma tal que su cuerpo termina adueñándose de él. Carpentier evita desplazar u ocultar al poder ya que escribe al poder como una verdad cuyo impacto determina las historias de sus personajes.

Crear en la paradoja del artista reaccionario, innovador en lo estético y conservador en lo político, solo se sostiene suponiendo que el poder es una verdad entre muchas, susceptible de ser desplazada y ocultada ideológicamente. Pero si consideramos que el poder es la verdad omnipresente del quehacer artístico, hallaremos que la fórmula narrativa de Vargas Llosa le resta frescura a su propia obra cuando se trata de sentarse a leer y reflexionar. A diferencia del buen político y del buen líder popular cuya capacidad de ser repetitivo se transforma en paciencia y perseverancia como virtudes frente al poder en el terreno de la historia, el buen escritor tiene prohibido repetirse, porque la originalidad y la creatividad son virtudes capaces de invertir al poder en el terreno de lo simbólico.

Aferrado a idealizar las viejas relaciones dominantes que en nuestra América están en franca decadencia, Mario Vargas Llosa, el escritor, exhibe el escaso

apego a la verdad que siempre caracterizó al Mario Vargas Llosa, el político. Dijo alguna vez el crítico literario Visarión Belinski sobre el declive de Nikolai Gogol: «¡Qué gran verdad es que cuando la persona se da por entero a la mentira lo abandonan la inteligencia y el talento!»

*Maestro en Relaciones Internacionales por la Universidad de Bristol y en literatura estadounidense por la Universidad de Exeter.

Bibliografía

Carpentier, Alejo (1980), *El Siglo de las Luces*, Bruguera.

Vargas Llosa, Mario (1987), *La Guerra del Fin del Mundo*, Seix Barral.

Compartir en facebook

Compartir en twitter

Compartir en whatsapp

Compartir en email