

UCLA

Mester

Title

La “desculturalización” de la cultura: crítica literaria, gestión cultural y acción política. Una entrevista a Víctor Vich

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6s08z9zb>

Journal

Mester, 43(1)

Author

Gambini, Francesca

Publication Date

2014

DOI

10.5070/M3431024939

Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

La “desculturalización” de la cultura: crítica literaria, gestión cultural y acción política. Una entrevista a Víctor Vich

Francesca Gambini

University of California, Los Angeles

Víctor Vich es profesor principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) e Investigador del Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Después de terminar su licenciatura en Literatura Latinoamericana en la PUCP en 1992, fue profesor en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, en Ayacucho y, al poco tiempo, vino a EEUU para continuar sus estudios, primero en Duke University, donde hizo una maestría en Lenguas Romances (1997), y después en Georgetown University, donde completó un doctorado en Literatura Latinoamericana en 2000. A partir de un enfoque interdisciplinario, Vich ha escrito una serie de estudios innovadores por los que ha recibido diversos premios, entre ellos, la beca John Simon Guggenheim en 2010.

El profesor Vich es autor de seis libros: *El discurso de la calle: Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), *El caníbal es el otro: Violencia y cultura en el Perú contemporáneo* (2001), *Oralidad y poder* (2004, con Virginia Zavala), *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política* (2009, con Juan Carlos Ubilluz y Alexandra Hibbett), *Voces más allá de lo simbólico: Ensayos sobre poesía peruana* (2013), y recientemente, *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política* (2014).

En el otoño de 2007, Vich fue profesor visitante en Harvard University, y de 2007 a 2009 sirvió como miembro del Comité Directivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Actualmente, Vich es profesor visitante en la University of California, Berkeley (otoño de 2014). Aprovechando su estadía en California, los estudiantes de posgrado del Departamento de Español y Portugués en UCLA lo invitaron a dar una conferencia

sobre César Vallejo y la ética de lo real en su poesía, la cual se efectuó el 24 de octubre de 2014. *Mester* se valió de la ocasión para entrevistarlo sobre su obra y sus ideas acerca de la cultura, la política y la literatura latinoamericanas.

Francesca Gambini: ¿Cómo ves el latinoamericanismo y las relaciones entre la academia norteamericana y la de Latinoamérica hoy en día?

Víctor Vich: Creo que las relaciones entre la academia latinoamericana y la academia americana han sido siempre muy dinámicas, con complejidades inherentes y con relaciones de poder inevitables; pero en algún sentido fértiles para ambos lados. Por un lado, porque algunos de los que estamos en Latinoamérica hemos estudiado en EEUU y, por otro, porque la gente que trabaja en EEUU, va constantemente para Latinoamérica. Entonces, es una relación que tiene muchos intercambios y que tiene que seguir potenciándose y encontrando canales para que sea más igualitaria. Eso, sin embargo, no es tan fácil por la diferencia de recursos. O sea, es más fácil que los estudiantes de acá vayan para América Latina, que los de allá vengan para EEUU. Algunos profesores podemos venir de vez en cuando, pero la verdad es que somos muy pocos. Eso es siempre algo muy difícil de conseguir, pero es cuestión de diseñar estrategias y encontrar las maneras de hacerlo.

Pero digamos que nosotros académicamente estamos siempre muy pendientes de las cosas que se producen acá en EEUU y leemos mucho a la crítica cultural producida en estas universidades. Muchos latinoamericanos se han quejado, sin embargo, de que no ocurre lo contrario y de hecho, hay muchos ejemplos al respecto (compilaciones de artículos donde no se incluye a latinoamericanos, debates donde solo se cita al mismo grupo de siempre) pero yo diría que, al menos en nuestra generación, eso está cambiando muchísimo. La nuestra es una generación sin aura y solemos estar siempre en contacto y en permanente colaboración.

FG: ¿Por qué decidiste regresar al Perú luego de concluir tus estudios doctorales en Estados Unidos?

VV: Por una opción personal, porque nunca me adapté mucho por aquí (mi inglés sigue siendo pésimo), pero sobre todo porque siempre he sentido una conexión muy fuerte con el Perú (nunca exenta, por supuesto, de un malestar estructural) y unas ganas de hacer, de intervenir de alguna manera. Antes de venir a hacer los estudios graduados en los EEUU, yo tuve un conjunto de experiencias fuertes en el Perú,

una de ellas enseñar en la Universidad de Huamanga, y sabía que lo que quería era regresar y por eso, durante los cinco años que estuve acá, esa idea no cambió, esa idea pudo sostenerse. En un sentido, regresar al Perú fue algo que no implicó una gran decisión porque la decisión ya estaba tomada desde el inicio. A pesar de que no conseguí un trabajo estable los primeros años, cuando regresé, sentí que no me había equivocado.

FG: Cuéntame sobre tu experiencia en la Universidad de Huamanga. ¿Cómo influyó en tu decisión de volver al Perú?

VV: Durante el colegio y durante la universidad, yo siempre había trabajado en proyectos diversos en distintas zonas de Lima. Yo pertenezco a una de las últimas generaciones que quiso tomarse en serio muchas iniciativas de la teología de la liberación. Cuando terminé la universidad, la violencia en Ayacucho comenzaba a calmarse (en realidad no se calmó hasta algunos años después) y en ese entonces en Huamanga eligieron a un nuevo rector y él abrió unas plazas para profesores visitantes porque la universidad había estado muy metida en sí misma. De hecho, la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga fue siempre la universidad más cosmopolita de todas las del interior del país, la que más se articulaba con académicos diversos. Yo me presenté y me dieron el puesto. Estuve poco tiempo, solo seis meses, y ahí entré en contacto con una sociedad que estaba muy quebrada y donde todavía había mucha tensión. Fue un momento muy intenso y pude escuchar muchos testimonios: testimonios de los profesores, testimonios de los alumnos, testimonios de la gente de la calle. Yo almorzaba siempre en una pensión, en un menú, y ahí todos me contaban historias. Ese fue un momento muy fuerte para mí pues me di cuenta de que el periodo de la violencia le decía al país algo más que la violencia misma, que representaba algo que tenía que ver con la formación del Perú como nación, con la forma en que se construyó el país. Me di cuenta de que la violencia había sido un síntoma de procesos más complicados, más estructurales. Siempre que regreso a Huamanga me pasa lo mismo: ocurre algo que me interpela con profundidad.

FG: Teniendo en cuenta que estás involucrado en diversas actividades –fuiste parte del Comité Directivo de CLACSO, eres Investigador Principal del IEP, fuiste miembro del Consejo Administrativo del Servicio de Parques de Lima (SERPAR), siempre publicas artículos de

opinión, mantienes un blog, entre otras cosas— ¿cómo ves el papel del académico en la sociedad contemporánea?

VV: Yo creo que la sociedad contemporánea es una sociedad que produce mucha información y las universidades, sobre todo en los EEUU, son búnkeres de producción de conocimiento. El problema es que muchas veces este conocimiento termina circulando exclusivamente dentro de las propias universidades. Pienso que eso es algo muy grave. Lo que quiero decir es que el conocimiento todavía se articula muy poco con la política o con la escuela secundaria, por ejemplo. Yo siempre me he preguntado cuánto de los estudios literarios que producimos en la academia, en los doctorados, en los cursos que dictamos, llega a la escuela en general. Entonces, creo que ese es un reto; es un reto construir más puentes entre la producción de conocimiento académico y otras instituciones de la sociedad.

Creo que los intelectuales en América Latina siempre han tenido una voluntad de participar en la esfera pública y hay una larguísima tradición al respecto. Se ha tratado de intelectuales que han sido periodistas pues ahí encontraron la manera de colocar nuevos temas, o criticar o cuestionar lo que estaba sucediendo. Creo que eso está muy bien y que hay que seguir haciéndolo (yo mismo lo hago a veces) pero, al mismo tiempo, siento que hay que encontrar algo más allá del periodismo, algo que permita articularnos de otra manera con la sociedad.

FG: ¿Cómo te han servido los Estudios Culturales para desarrollar tu perspectiva de trabajo? ¿Cuál es el estado de ellos en el Perú actualmente y qué obstáculos enfrentan?

VV: Yo entiendo a los Estudios Culturales como una permanente pregunta por las relaciones de poder al interior de una opción radicalmente interdisciplinaria. Para mí, una palabra que define a los Estudios Culturales es interdisciplinariedad. Pero se trata de un tipo de interdisciplinariedad que debe ser entendida, si queremos decirlo lacanianamente, desde la falta. Es decir, nosotros somos críticos literarios, pero tenemos que reconocer que la crítica literaria tiene muchos huecos, que sus herramientas no son suficientes, que obligatoriamente necesitamos de otras disciplinas. Para poder pensar mejor y afinar nuestros análisis necesitamos de la historia, de la filosofía, del psicoanálisis, de las ciencias sociales, del marxismo, etc.

Ahora bien, no se trata de coger herramientas de otras disciplinas para “aplicarlas” a los textos literarios, sino para tener una caja de

herramientas que esté siempre lista pues son los propios textos los que nos van conduciendo a uno o a otro lugar. Es decir, hay textos que te llevan a discusiones más epistémicas, otros hacia temas más psicoanalíticos, otros hacia otros lugares. Entonces, cada texto te pide algo distinto y lo cierto es que la crítica literaria tradicional no se abasteca, no es suficiente. Entonces, para mí los Estudios Culturales tienen esa importancia: rompen las fronteras, rompen el nicho de la crítica literaria como un campo autónomo y autosuficiente.

Por otro lado está la pregunta por las relaciones de poder, por las representaciones del poder, por las formas en que las identidades son constituidas, jerarquizadas, subalternizadas y excluidas. Nunca podemos dejar de preguntarnos por las formas en las que los textos funcionan o han quedado inscritos en relaciones de poder, o por las formas en las que esos textos reproducen el poder, o le responden al poder de una u otra manera. De hecho, el lado más político de los Estudios Culturales es finalmente su estructura misma.

En el Perú, los Estudios Culturales todavía siguen siendo vistos con cierta sospecha, con miedo, con escepticismo. ¿Por qué? Por desconocimiento profundo, sin duda, pero también porque todavía no hay una voluntad radicalmente interdisciplinaria. Las disciplinas cierran fronteras y defienden sus propios saberes, sus “propios” autores. Digamos, si un crítico literario cita a Heidegger, los filósofos casi se molestan, porque sienten que Heidegger es su propiedad y así podemos enumerar muchos otros ejemplos. Los Estudios Culturales afirman que los autores no son propiedad privada de ninguna disciplina y lo que hay que ir construyendo es el mundo del pensamiento y las articulaciones.

Nosotros fundamos la maestría de Estudios Culturales en la PUCP hace seis años, y la verdad es que hemos tenido una capacidad de convocatoria muy grande, hay mucho interés. Tenemos estudiantes de muchas disciplinas, fundamentalmente de ciencias sociales, de comunicaciones, de literatura, de derecho. A nosotros nos interesa toda la producción cultural: la cultura de la calle, los sentidos comunes, las culturas masivas, pero también el buen cine, la poesía más intensa.

FG: A propósito de poesía, publicaste un libro sobre poesía peruana contemporánea titulado *Voces más allá de lo simbólico* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 2013). Es raro que alguien que hace Estudios Culturales se dedique a la poesía. Para ti, ¿cuál es la importancia de la poesía?

VV: Yo no veo ninguna contradicción, al contrario, creo que los Estudios Culturales que no leen poesía están en un grave error. De hecho, cuando yo hice los cinco años del posgrado aquí en los EEUU no tomé ningún curso sobre poesía porque no se ofrecían casi por ningún lado. Por alguna razón increíble los departamentos de español en los EEUU dejaron de enseñar poesía durante los noventa y todavía hay muchas carencias al respecto.

Yo creo que la poesía es la forma más radical de intervención en el lenguaje. Es un discurso que quiere simbolizar algo que nunca es completamente simbolizable y, por eso, observa lo singular, lo singular, aquello que nunca es completamente integrado ni integrable en la lógica del orden social. La poesía implica siempre una “fuga de sentido”. Sus palabras convocan a múltiples significados y apuntan a lo que no tiene un espacio, a lo que nunca encuentra cabida en el mundo ni en el sujeto. De ahí su extrema radicalidad.

FG: ¿Cómo ves tu trabajo en relación con los aportes de críticos como Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Antonio Cornejo Polar y Antônio Cândido?

VV: En principio, ellos son los fundadores de la crítica literaria contemporánea en América Latina y todos nosotros somos sus hijos y partimos de ahí. Ellos son los que nos han formado y sus libros son los que nos han hecho encontrarle a la crítica literaria un sentido. Yo veo que la importancia de todos ellos es que, de alguna manera, las preguntas que se hicieron siempre terminan por exceder a lo “específicamente literario”. Y creo que eso tiene un gran valor. En mi caso, por ejemplo, yo no puedo entender muchas de las cosas en las que he pensado y escrito sin la influencia de Antonio Cornejo Polar. No solo fue un gran crítico; fue además una persona muy generosa.

FG: En tu reciente libro *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014) propones la descentralización de la cultura, explicando que “desculturizar la cultura” no solamente tiene que ver con fomentar la producción simbólica e intentar democratizarla, sino que también es indispensable “apuntar a un nuevo lugar”. ¿Podrías explicar esto?

VV: Bueno, en principio, la idea de “desculturizar la cultura” tiene que ver con la idea de que vivimos en la sociedad del espectáculo, en la sociedad del entretenimiento, la sociedad del capitalismo tardío. Entonces, la cultura tal como nosotros la entendemos no puede ser

solamente un objeto más de entretenimiento. No puede limitarse exclusivamente a entretener a la gente porque de eso ya hay demasiado. La cultura tiene que posicionarse como una *interrupción*, como un lugar de *interpelación profunda*, como un dispositivo generador de ideas, una instancia desestabilizante. Entonces, con “desculturalizar la cultura” se hace referencia, en primer lugar, a intentar sacar la cultura del lugar en el que el capitalismo la ha colocado, vale decir, como una forma banal de entretenimiento, como una sofisticación de las élites, como un producto de consumo. La cultura tiene que ser gestionada de otra manera. Tiene que posicionarse en la sociedad de otra manera, como su mala conciencia, quizá. Como aquello que interrumpe, como aquello que trae otro tipo de discurso, que dice otras cosas frente a lo que dicen los medios de comunicación o lo que dicen los gobiernos. Ese primer punto es central.

En segundo lugar, con “desculturalizar la cultura” se apunta a la necesidad de trabajar buscando articulaciones con campos no estrictamente “culturales”. Es decir, que el sector cultural no puede ser un sector “autista”, autónomo, ventrílocuo, que hable para sí mismo, sino que sea capaz de colocar el tema de la cultura como un tema de lucha por la ciudadanía (por derechos), y por lo mismo involucrado con problemáticas diversas. Las políticas culturales tienen que estar articuladas con las políticas de derechos humanos, con las políticas de ecología, con las políticas de género, con las políticas de raza, con la propia discusión de las políticas económicas. Es decir, el trabajo en cultura debe ser un trabajo que no se dedique exclusivamente a trabajar con el campo cultural, sino que busque articularse con distintas problemáticas de la vida social. Yo creo que las políticas culturales más interesantes son justamente las que consiguen salirse del ámbito propiamente “cultural”, o “culturalista”, o “culturoso”.

Y en tercer lugar, la idea de “desculturalizar la cultura” sirve para sostener que las políticas culturales generalmente han intentado apuntar a los individuos, y creo que de lo que se trata es, sobre todo, de intentar apuntar a los imaginarios sociales, a ese “gran Otro” que de alguna manera sostiene también la estructura social. Hay un imaginario individualista, consumista, frívolo, racista; hay también un imaginario machista y homofóbico; hay además un imaginario sobre lo que es el “progreso” y el “desarrollo”. La idea es que las políticas culturales tienen que intentar gestionar los objetos de la cultura para deconstruir esos imaginarios públicamente. Se trata de organizar

la producción cultural de manera que sean los propios objetos los que permitan desestabilizar lo existente y proponer nuevos modelos de representación y de identidad. Con “desculturalizar la cultura”, entonces, se apunta al intento, al esfuerzo por gestionar la cultura de una manera más potente, más política en su posicionamiento social.

FG: En un artículo sobre la desculturalización de la cultura que aparece en el *Latin American Research Review*¹ dices que el verso de César Vallejo “¿No subimos acaso para abajo?” se puede leer como una crítica al proyecto de la modernidad occidental. ¿Puedes desarrollar esta idea en relación con las sociedades latinoamericanas?

VV: El Perú ha sido un país que ha tenido una historia muy dolorosa y muy imposible en muchos sentidos: por la experiencia colonial, por la aristocracia limeña, por las dictaduras, por la dificultad que el país ha tenido para imaginar una nación de iguales, etc. Básicamente, el Perú siempre ha sido un país en crisis y sumido en la derrota. Pero en los últimos veinte años, resulta que el Perú ha empezado a tener una estabilidad económica, a tener un desarrollo económico sostenido, unos números macroeconómicos controlados y se ha comenzado a desarrollar una sociedad mucho más optimista frente a sí misma. Sin embargo, a pesar de que el Perú parece hoy en día un país “estable” y en “vías de desarrollo”, en realidad no lo es. Es decir, sigue siendo un país con altísima conflictividad social, con un racismo muy fuerte, con un autoritarismo estructural, un país absolutamente corrupto, terriblemente corrupto, en donde la corrupción ya no es solo un tema de los políticos o de las autoridades, sino de la misma vida cotidiana. Todo el mundo en el Perú está acostumbrado a trasgredir la ley, a ver cómo te engañan en cualquier lugar. Hay que subrayar que una idea consumista e individualista del progreso se ha impuesto. Entonces el verso de Vallejo es impactante porque todo este discurso del progreso, del desarrollo, del crecimiento, nos invita a preguntarnos ¿a dónde nos está llevando? En realidad, nos está llevando a evadir un conjunto de problemas que son centrales y que no hemos solucionado. Cuando uno visita La Oroya o Cerro de Pasco, o cuando uno escucha muchas de las conversaciones entre los empresarios jóvenes de Lima, uno se da cuenta de que esa ideología del progreso nos está llevando al ridículo, a la evasión de los problemas centrales del país.

De hecho ese verso puede leerse con Walter Benjamin. Es decir, el altísimo desarrollo tecnológico, la hegemonía absoluta del capitalismo

mundial nos está llevando a la destrucción ecológica del planeta, a la construcción de una cultura cada vez más frívola, a una cultura más automatizada, más individual que ha perdido total control sobre sí misma. La mecha se acerca cada vez más a la bomba, y va a llegar un momento en que la bomba va a explotar. Benjamin dice que la mecha es el progreso definido desde el capitalismo y que la revolución consiste, justamente, en detener la mecha. Yo he venido pensando mucho en ese verso en un contexto en que, de pronto, el Perú se convirtió en un país optimista, en un país que celebraba su supuesto desarrollo y que, al mismo tiempo, siempre sigue evadiendo sus fallas estructurales.

FG: ¿Cómo ves la producción de políticas culturales en las sociedades latinoamericanas contemporáneas?

VV: Yo diría que ahora en América Latina vivimos en un momento muy interesante e intenso de desarrollo de las políticas culturales. Un momento con una sociedad civil muy dinámica en activarlas a partir de grupos, proyectos e iniciativas diversas. Y por otro lado, un momento donde un buen conjunto de Estados, de gobiernos, se han dado cuenta, al fin, de que las políticas culturales son herramientas fundamentales y para eso han decidido separar el problema de la “educación” del problema de la “cultura”. Porque digamos que las políticas culturales siempre fueron subsidiarias, siempre fueron un anexo de las políticas educativas. Pero hoy en día los Estados se han dado cuenta de que una cosa son las políticas educativas, y otra cosa son las políticas culturales que se ocupan de todo aquello que no está en la escuela. Es decir, de la radio, la televisión, los parques, los museos. Todo eso contribuye a transmitir conocimiento, a construir sensibilidad, a instalar imaginarios y está fuera de la escuela.

De hecho, hoy el sujeto se forma mucho más “fuera” de la escuela que dentro de la escuela. Es decir, el sujeto se educa en la calle, digamos. Entonces los muchos Estados latinoamericanos han decidido construir Ministerios de Cultura y eso (con todos los problemas y las contradicciones que trae consigo) viene sirviendo para construir institucionalidad y para colocar el tema de la cultura de una manera muy potente. En realidad, los Ministerios son instancias oficiales que pueden hacer muy poco, pero lo cierto es que las solas palabras “Ministerio de Cultura” y “política cultural”, se vuelven un agente activador para que la sociedad civil desarrolle proyectos más orgánicamente y no como iniciativas tan aisladas.

FG: ¿En qué se diferencia la idea de “desculturalizar la cultura” de propuestas anteriores como las del movimiento muralista en México, el trabajo de Raúl Zurita y “Escena de Avanzada” en Chile, o la del Colectivo Huayco en Perú?

VV: Bueno, yo diría que no se diferencia, sino que se monta sobre todas esas experiencias que han sido fundamentales e importantísimas. Se trata de una propuesta que recoge una larguísima tradición de artistas y de grupos culturales en América Latina que justamente han intentado integrar el arte en la vida, de convertir el arte en una instancia de intervención social y esta propuesta siente que todo eso constituye una fundamental herencia latinoamericana que hoy tenemos que continuar activando y reinventando.

Si alguna diferencia existe es simplemente que ahora se trata de partir de una institucionalidad que ya tenemos, que son los Ministerios de Cultura, o a partir de una sociedad civil mucho más organizada. ¿Cómo se puede trabajar más articuladamente, más en bloque? Esa es una pregunta central que las políticas culturales actuales no pueden evadir. No se trata solamente de actuar en grupo, sino en red. Ésa es una buena palabra. “Desculturalizar la cultura” apunta a recoger todas estas experiencias que ha habido y que tú has mencionado y ahora se trata de articularlas dentro de una red para que la intervención sea mucho más potente, más descentrada, pero más articulada al mismo tiempo.

FG: ¿No crees que “desculturalizar la cultura” podría interferir con el fomento de una producción cultural libre? Es decir, propones un agente cultural capaz de cartografiar la producción cultural y tener un diagnóstico de problemas sociales para así proponer nuevas intervenciones simbólicas. El agente cultural siempre debería de tener claro el objetivo a lograr. ¿Esto no provocaría que los artistas queden sujetos a imperativos políticos?

VV: Para mí, el gestor cultural debe ser como un curador de arte. Es decir, los artistas pintan, y los curadores no les dicen a los artistas qué tienen que pintar. Lo que hacen los curadores es construir algo a partir de lo que ellos han pintado. De alguna manera, ellos “ordenan” lo que lo artistas han hecho: “Me parece que este cuadro debe ir en esta pared y este otro en la otra. Me parece que este otro iría mejor al costado de éste, porque dialoga con este otro. . .” y así. . . Es decir, los curadores organizan lo que ya está hecho. La política

cultural puede plantear temas y puede activar deseos en los artistas, pero se trata de trabajar con lo que ya está hecho y con lo que se va haciendo. Ya hay un montón de objetos que trabajan temas de género, de ecología, de consumo, de globalización, y que están desconectados entre sí, que están aislados, que están guardados. El gestor cultural es quien debe tener la capacidad de reunirlos y de sostenerlos por un lapso de tiempo en un parque, en una calle. Yo creo que la gestión cultural tiene que fomentar nueva producción y eso debe ser siempre libre por supuesto. Pero el trabajo de la gestión apunta también a lo que ya existe.

FG: Tú escribiste un libro sobre los cómicos ambulantes² y el rol de los símbolos y las representaciones en las plazas y parques de Lima. Dentro del proceso de “desculturalizar la cultura”, ¿cuál sería el rol de la cultura popular?

VV: Bueno, la cultura popular es una cultura que de alguna manera siempre está articulada o inscrita en problemáticas “no culturales”. La cultura popular está pensando mucho en su propia sujeción, en su sobrevivencia y por eso siempre ha tenido un fin práctico. El trabajo de la comedia callejera fue la manera que personas migrantes y desocupadas encontraron para construirse una identidad profesional. Ellos eran personas que no tenían trabajo, personas que muchas veces habían tenido una historia personal muy dura, muy complicada (algunos estuvieron en la cárcel, etc.) y encontraron en el arte callejero una posibilidad de reconstruirse y de dar testimonio sobre su vida y sobre el país en general. A finales de los 80 y los 90, la calle fue un lugar muy potente para expresar una opinión popular sobre muchos de los problemas del país, una opinión que era siempre muy sarcástica, muy irónica, muy obscena, pero que iba comentando las tensiones más duras de la vida peruana.

FG: En *Contra el sueño de los justos* (Lima: IEP, 2009) publicaste un artículo sobre las demandas de las editoriales transnacionales y la novela de Santiago Roncagliolo *Abril Rojo*, en el cual desarrollas la idea de que el mercado mundial literario pide la exotización de identidades y la despolitización de la violencia. ¿Por qué crees que el mercado busca estas características? En el caso de la exotización, ¿es realmente el mercado actual, o se trata más bien de una característica constante en la historia latinoamericana que más recientemente tuvo gran visibilidad con el realismo mágico?

VV: Sí, por supuesto. Lo que yo intenté sostener es que el terrorismo, si se quiere, tiene que continuar entendiéndose como un fenómeno político y no religioso. Me parece que *Abril Rojo*, transforma casi todo en un problema religioso y eso es producto de una pasividad ante los mandatos ideológicos que impone el mercado mundial. Es decir, que después del 11 de septiembre se impuso una lectura del terrorismo como una pura manifestación del fanatismo religioso, y en ese sentido se lo despolitizó y todavía se lo continua despolitizando. Y creo que *Abril Rojo* produce esa analogía e intenta relacionar a Sendero Luminoso con la religiosidad andina, y con los mitos, y pienso por el contrario, que a Sendero Luminoso hay que pensarlo sobre todo, como un problema político. Entonces, me pareció que se trataba de una novela que estaba reproduciendo, quizás inconscientemente, un imaginario global que había impuesto el propio mercado. Mucho de ese esoterismo referido al “pensamiento andino” o al “pensamiento mágico” es más una construcción producida por la ciudad letrada y por un cierto orientalismo. No dudo que haya religiosidad y magia, pero siempre hay que tener mucho cuidado ahí porque ese exotismo responde pasivamente a la tradición histórica de la construcción del otro como un sujeto extraño.

FG: Ya que también has escrito sobre *Lituma en los Andes*, ¿qué similitudes o diferencias ves entre el planteamiento de Mario Vargas Llosa en esta novela y el de Roncagliolo en *Abril Rojo*?

VV: Lo que yo creo es que *Lituma* es la fuente discursiva principal de *Abril Rojo*. Es decir, *Abril Rojo* se piensa, se sostiene, se produce sobre la base de *Lituma en los Andes*. *Abril Rojo* reproduce pasivamente las formas de representar que tuvo ese libro de Vargas Llosa. Lo curioso es que lo copia en una época muy distinta. *Lituma en los Andes* está escrita en 1993 y yo creo que ahí todavía no hay, por lo menos en el Perú, una globalización tan radical como la que va a surgir en la segunda mitad de los 90 y ya en los 2000. En ese sentido *Abril Rojo* es un poco anacrónica y ese anacronismo es otro ejemplo de su politización conservadora.

FG: En *El caníbal es el otro* (Lima: IEP, 2002) dices que *Lituma en los Andes* se inscribe en una tradición de corte colonial, destinada a definir la alteridad y potenciarla como mecanismo de dominación, afirmando que la violencia en la novela es producto de un “otro” andino, salvaje y bárbaro, con el que el enunciador no tiene contacto.

Sin embargo, al final de la novela Vargas Llosa incluye el mito de Dionisio y Ariadna dándole un giro explicativo occidental a la historia del canibalismo de los personajes. ¿Crees que este final puede interpretarse como una crítica más general a la maldad del ser humano, o insistirías en que hay más bien una crítica al supuesto barbarismo de la cultura andina?

VV: Yo diría que las dos cosas. Vargas Llosa es un autor “moderno” en el sentido de universalista, o sea, es un autor que siempre está escribiendo para el mundo, pues él siente que la literatura es un discurso que sirve para todas las culturas, que representa problemas humanos universales, y que todos compartimos algo. Para él, la literatura es ese lugar donde podemos identificarnos y podemos visibilizar nuestros problemas y darnos cuenta de quiénes somos. Desde ese punto de vista, hay en la novela una reflexión universalista sobre la maldad y el lado oscuro del ser humano. Todo eso puede ser cierto en un nivel, pero el problema es que las cosas en esa novela están territorializadas en una cultura específica. El problema con esa novela es que las maneras que elige para representar son las mismas de siempre, las mismas que han servido para estigmatizar y excluir a una cultura entera.

FG: Ha pasado poco más de una década desde la entrega del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú (CVR). ¿Podrías comentar los alcances y limitaciones del impacto de este informe?

VV: En términos de imaginarios sociales podríamos decir que al *Informe* se lo ha estereotipado vilmente como un texto que no censura al terrorismo, que es benévolo con ellos, que exagera el número de muertes, que propone una verdad interesada y falsa de lo que ocurrió. Digamos que los medios de comunicación y los discursos de poder lo han convertido en eso. Y casi todo lo que han dicho es absolutamente falso. Sin embargo, lo cierto es que el *Informe* ha tenido una vida política muy interesante. El *Informe*, por ejemplo, ha sido un agente decisivo para que hoy Alberto Fujimori esté preso. Y bien preso, ojalá. A pesar de la lentitud del programa de reparaciones, a pesar de las limitaciones, a pesar de la lucha política, gracias al *Informe* se han abierto espacios de mayor conciencia sobre lo que ocurrió en el Perú.

Lo que yo creo y me interesa resaltar es que el impacto del *Informe* está más allá de sí mismo y lo vamos observando en el largo plazo. Es decir, lo que yo veo es que, por lo menos en el campo de las

artes, el *Informe* se ha vuelto una especie de “fuente discursiva”, un lugar al que los artistas recurren para producir nueva obra y donde los críticos recurrimos para producir nuevos conocimientos sobre el Perú. El *Informe* es un lugar que, hoy en día, origina múltiples discursos. Y pienso que ahí radica mucho de su valor, porque así muchos otros discursos que pueden llegar a tener gran impacto tienen el *Informe* detrás, y entonces hay que concluir que el *Informe* ya no está en sí mismo, ya no coincide consigo mismo, sino que se ha descentrado, se ha multiplicado, y se va multiplicando en un montón de nuevos objetos. Y estos objetos intentan transmitir sus conclusiones de otra manera, con otras imágenes, con otras estrategias discursivas, con otros recursos retóricos, y algunos lo van consiguiendo.

FG: Tú estuviste involucrado en la creación del guión del museo *Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* en el Perú. ¿Cómo evalúas el hecho de que siga el *Informe Final* de la CVR?

VV: Tengo una larga historia al respecto, pero no creo que sea el momento de contarla. En todo caso, la construcción de ese lugar viene siendo extremadamente difícil y complicada por muchas razones. Yo siempre he sido crítico pero, al mismo tiempo, siempre he estado dispuesto a colaborar, a “meter el hombro” como se dice. Cuando me llamaron para comentar lo avanzado y luego para participar antes de salir del país por casi un año, no lo dudé, aunque no estaba de acuerdo con muchas cosas. ¿Por qué no lo dudé? Porque yo pienso que siempre hay que comprometerse, que de vez en cuando hay que “ensuciarse las manos”, hay que apostar para que las cosas salgan un poco mejor. El resultado siempre será criticado, pero creo que en los últimos dos años se ha avanzado muchísimo y mejor gracias al trabajo de Miguel Rubio y de Karen Bernedo, en una primera etapa, y gracias a la conducción de Denisse Ledgard que le ha dado mucho orden y forma al proyecto.

FG: Has escrito sobre Edilberto Jiménez, sobre Domingo Giribaldi, Ángel Valdez, Ricardo Wiesse, sobre una serie de artistas visuales contemporáneos en *Partes de Guerra*, entre ellos, Claudia Martínez Garay, Santiago Quintanilla, Rudolf Castro, etc. En un entrevista con Martín Paredes mencionas que la plástica y la cultura visual son las que plasman de mejor manera el fenómeno de la violencia. ¿Puedes hablarnos de la obra de un par de ellos para ilustrar esta idea?

VV: De alguna manera, el lenguaje está bastante tomado por el poder, las palabras se han desgastado y se desgastan día a día. Yo

creo mucho en el lenguaje literario, en la poesía, pero lo cierto es que hoy el discurso visual, las imágenes emergen como un dispositivo que viene desarrollando estrategias muy novedosas y que puede salirse mucho de la hegemonía. Creo que el trabajo que hicimos con Gustavo Buntinx que denominamos *Anamnesia* (Lima: Micromuseo, 2012) es significativo en la medida en que trabajamos con tres artistas que eran muy niños en la época de la violencia, que la recuerdan muy poquito y que en un sentido radical podemos decir que casi no la vivieron directamente. Y que sin embargo la representan con obsesión y con una densidad simbólica realmente notable.

“Anamnesia” es una categoría que utiliza Platón para sostener que uno puede recordar cosas que no ha vivido, porque las ideas pasan de generación en generación, porque hay una herencia arcaica que se transmite y que, de alguna manera, transmite la experiencia más allá de la propia experiencia personal. Entonces, si bien en algún sentido la época de la violencia se acabó, sigue estando presente y estos tres artistas han encontrado formas de representarla con una potencia visual pocas veces vista en otros tipos de discursos. Yo diría que en la literatura hay ya muchas novelas, hay poesía sobre la violencia, pero todavía el *testimonio* sigue siendo el texto más potente desde un punto de vista narrativo. Pero me da la impresión de que la cultura visual, que las imágenes en sus distintas manifestaciones, en las figuritas de un retablo de Edilberto Jiménez, por ejemplo, digo, en la expresividad con que están diseñados esos personajes de los cajones, o en la manera en que Claudia Martínez ha extraído de una foto y visibilizado a los autores de la violencia, o la medida con que Santiago Quintanilla hace dialogar las carátulas de los periódicos con las imágenes de los comics, o en la manera en la que Eduardo Tokeshi piensa la historia de la violencia a partir de distintas formas de banderas peruanas son construcciones simbólicas que adquieren una gran densidad de significados, una irradiación que por el momento ocupa un lugar central.

Yo pienso que para entender la violencia, para entender lo que pasó en el Perú, por un lado hay que ir a las historias locales, a lo que pasó en los pueblos más alejados y más chicos. Sólo desde ahí podemos entender la magnitud de lo ocurrido. El mérito asombroso de un libro como *Chungui*³ es que combina entonces el testimonio con el dibujo. Son testimonios visuales cargados de símbolos que se disparan para varios lados. Por eso, ese libro es tan importante y se ha vuelto un espacio invaluable de gran visibilidad sobre lo que sucedió.

FG: Tu próximo libro se titula *Poéticas del duelo*. ¿Puedes explicar en qué consisten?

VV: Las “poéticas del duelo” son la manera de hacer algo con el dolor que ha sido producto de la violencia en el Perú. Son intentos de hacer algo con la herida. Son, además, la manera de colocar la herida en la esfera pública de una forma muy política. Es decir, de una manera que cumpla dos funciones: que abra un espacio de mayor visibilidad sobre lo que ocurrió, es decir, que nos permita entender el rol que cumplieron distintos autores (el Estado, la sociedad civil, Sendero Luminoso), para observar el comportamiento de cada uno de ellos y, en algún sentido, mostrar su error, su complicidad en la reproducción de la violencia. Se trata de revelar la manera en la que cada actor reaccionó durante la época de la violencia y hoy intenta narrarse a sí mismo.

FG: ¿Pero se trata de poéticas que se sitúan más allá de la culpa, verdad?

VV: Exacto, es un discurso que quiere situarse más allá de la culpa, pero que también reconoce que existe e intenta hacer algo con ella. Es, por lo demás, un discurso que quiere situarse más allá del estereotipo de la víctima como un sujeto pasivo, como un sujeto sin identidad, como alguien que simplemente está pidiendo algo. En ese libro, yo analizo varios objetos que se han colocado en la esfera pública peruana y que han intentado decir algo nuevo.

FG: Últimamente tu trabajo dialoga mucho con el pensamiento de Alain Badiou. Sin embargo, una crítica que se le hace a Badiou es su defensa del gobierno de Pol Pot en un artículo de 1979. ¿Cómo evalúas este hecho?

VV: La importancia de Badiou está en que después de una época muy postmoderna en donde ha habido una desconfianza hacia la categoría de “verdad”, vale decir, hacia la posibilidad de afirmar una idea, Badiou se ha propuesto, casi salvajemente, restaurar la importancia de la categoría de verdad. Él afirma que las verdades existen, que sí hay posibilidad de tener contacto con ellas, que sí hay posibilidad de afirmarlas y que las verdades son universales. A mí me interesa mucho la idea que subraya la necesidad de retomar lo universal porque además el capitalismo ya es completamente universal.

Ahora bien, sobre tu pregunta exactamente, yo diría que Badiou es muy consciente de que la distinción entre el bien y el mal es mínima, y eso lo ha escrito muchas veces. Me refiero a que la distinción entre

afirmar una verdad en la que uno cree y afirmar con la misma pasión una verdad que conduce al mal puede ser mínima, y justamente ese es el gran peligro y ese ha sido el gran desastre del siglo pasado. El siglo pasado quiso afirmar algunas verdades y quiso pasar al acto y por eso se decía a sí mismo “vamos a hacer las cosas”, “vamos a hacer la revolución”, y finalmente las hizo, pero lo que hizo fue algo criminal, algo atroz, que solo desembocó en una mayor violencia y en un mayor desastre de la humanidad. Es decir, muchas personas que afirmaron una idea militantemente se equivocaron e hicieron mucho daño.

La pregunta filosófica es si eso desvirtúa la posibilidad de continuar afirmando. Es decir, si esa derrota, si ese fracaso, nos debe conducir a ya no afirmar nada, a posicionarnos en una manera que diga, “como esto fracasó, ya no podemos, ni debemos, nunca más, afirmar una idea”. La respuesta de Badiou es un no rotundo. Es absurdo pensar que nunca más podemos asumir con pasión una verdad, es triste pensar que no existen las verdades. Resulta desalentador que, por tener miedo a volver a “meter la pata”, renunciemos a la posibilidad de transformar el mundo de una manera radical. Yo creo que hay que seguir teniendo pasión, que hay que seguir teniendo la utopía metida en la cabeza, que hay que seguir pensando que las cosas pueden ser diferentes y que hay que seguir afirmando que hay cosas de las que no podemos dudar.

El problema ecológico es una verdad, el problema de la injusticia social y la desigualdad en el mundo es una verdad, el absurdo de la cultura de consumo es verdad, la ideología que difunde el capitalismo es mentira y eso hay que afirmarlo una y otra vez con pasión. No hay que dudar de que el capital está desbocado y que los seres humanos hemos perdido el control, pues su lógica financiera está llevando al mundo al colapso y no al desarrollo. Muchos creen que estamos “subiendo para arriba”, pero en realidad yo creo (con Vallejo) que “estamos subiendo para abajo”.

FG: De vuelta a Vallejo. . . esto me lleva a la última pregunta. Ayer diste, una charla sobre César Vallejo y la ética de lo real en su poesía. ¿Podrías sintetizar las ideas principales?

VV: Yo creo que Vallejo es justamente un poeta que descubre una verdad y que la afirma con pasión y que no duda de ella. Y ¿cuál es la verdad que descubre? La verdad de la posibilidad utópica de que el mundo sea justo, que los hombres se pongan de acuerdo y que

formen una comunidad más humana. La verdad de la solidaridad. Y, como toda verdad, como toda “verdad verdadera”, ella perfora a la sociedad y al saber común.

En ese sentido, para Vallejo la verdad es siempre un *exceso*. La verdad nunca tiene un lugar y por lo tanto, debe buscarlo. Vallejo es un poeta que no renuncia a encarar eso, la dimensión excesiva que caracteriza a la subjetividad en general. Vallejo se da cuenta de que eso trae una dimensión tanática, pero lo interesante es que luego se da cuenta de que trae también un insospechado conjunto de posibilidades políticas. Vallejo piensa en el *exceso* como aquello que desborda y como aquello que ha quedado “fuera”. En mi opinión, eso define su poética, que trae consigo una ética *de lo real*, vale decir, una ética que no niega ni reprime la pulsión excesiva de la concepción humana sino que más bien intenta volverla fértil.

La poesía de Vallejo nos invita a pensar *lo Real* ya sea como *exceso* o como *resto*; como lo que ha quedado fuera del sistema, como lo que ha quedado más allá de la simbolización. Hay muchos poemas sobre lo marginal, los personajes marginales, sobre lo que es verdaderamente injusto. Hay, en ese sentido, otros poemas formidables que anuncian el acontecimiento, “Ya va a venir el día, ponte el sol”, o ese que comienza diciendo “Oye a tu masa, a tu cometa”. Es decir, Vallejo se da cuenta de que el mundo sí puede cambiar y quiere construir un *sujeto militante*, quiere animar a la gente a que se sume a ese cambio. De hecho, la revolución es siempre un exceso.

Vallejo, en suma, es un poeta del *acontecimiento* y quizá algo de lo más bonito, de lo más radical, es su “defensa de las causas perdidas”. A pesar de que la utopía fracasó, a pesar de que el mundo siempre demuestra que todo eso salió mal, Vallejo insiste en sostener que el socialismo trae una verdad y que no podemos renunciar a ella y que siempre hay que defenderla más allá de su propio fracaso o de su propia derrota. Vallejo siempre nos invita a “salir a buscar a España”, a creer que las deudas del pasado pueden saldarse y que los muertos pueden volverse a levantar. Yo también creo en eso y estoy intentando leer muchos de sus poemas desde la intensidad de estas ideas.

Notas

1. “Desculturalizar la cultura: Retos actuales de la políticas culturales”. *Políticas y mercados culturales en América Latina*. Número especial de *Latin American Research Review* 48 (2013): 129-139.
2. *El discurso de la calle: Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2001.
3. Jiménez, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: COMISEDH, 2005.

