

Aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana: una ética y una política de la lectura

Begoña Pulido Herráez

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

begopulido@yahoo.com

El propósito del artículo es mostrar cuáles serían los aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana. Se parte del contexto de los años setenta y ochenta, donde hubo importantes debates sobre la crítica literaria y cultural latinoamericanas, y se ubica el lugar de Perus en ellos. Se definen sus aportes teóricos a partir de nociones como *poética*, *forma artística* y *dialogismo sociocultural*. Se ubica su concepción de la literatura como una práctica inscrita en la cultura que tiene un papel fundamental en la formación sensible y reflexiva de subjetividades y en la reelaboración de nuestra experiencia del mundo. Finalmente, se concluye que su perspectiva histórica de las poéticas perfila la posibilidad de pensar en la construcción de una tradición de formas en la literatura latinoamericana.

Palabras clave: dialogismo; enunciación; forma artística; lector; poética; sujeto.

Cómo citar este artículo (MLA): Pulido Herráez, Begoña. “Aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana: una ética y una política de la lectura”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 132-162.

Artículo original. Recibido: 22/01/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Contributions of Françoise Perus to Latin American Literary Criticism: An Ethics and Politics of Reading

The purpose of the article is to show what would be the contributions of Françoise Perus to Latin American literary criticism. It starts from the context of the seventies and eighties, where there were important debates on Latin American literary and cultural criticism where Perus's place between them is located. Its theoretical contributions are defined based on notions as *poetics, artistic form, and sociocultural dialogism*. His conception of literature is located as a practice in culture that has a fundamental role in the sensitive and reflective formation of subjectivities and in the reworking of our experience of the world. Finally, it is concluded that his historical perspective of poetics outlines the possibility of thinking about the construction of a tradition of forms in Latin American literature.

Keywords: dialogism; enunciation; artistic form; reader; poetics; subject.

Contribuições de Françoise Perus para a crítica literária latino-americana: uma ética e uma política da leitura

O objetivo do artigo é apresentar as contribuições de Françoise Perus para a crítica literária latino-americana. Parte-se do contexto das décadas de 1970 e 1980, onde ocorreram importantes debates sobre a crítica literária e cultural latino-americana, situando neles o lugar de Perus. Suas contribuições teóricas são definidas a partir de noções como *poética, forma artística e dialogismo sociocultural*. Sua concepção de literatura situa-se como uma prática na cultura que tem papel fundamental na formação sensível e reflexiva das subjetividades e na reelaboração da nossa experiência de mundo. Conclui-se que sua perspectiva histórica da poética delineia a possibilidade de pensar a construção de uma tradição de formas na literatura latino-americana.

Palavras-chave: dialogismo; enunciação; forma artística; leitor; poética; sujeito.

LA FRANCOMEXICANA FRANÇOISE PERUS (1936-2025)¹ fue una de las voces fundamentales de la crítica y la teoría literaria en América Latina. Revisando su trayectoria de cincuenta años de trabajo intelectual, se aprecia lo vasto y original de su obra crítica. Llegó como profesora visitante, en 1973, a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (base de toda su vida académica), y en 1976 gana por primera vez el premio Casa de las Américas con el libro titulado *Literatura y sociedad en América latina: el modernismo*. El segundo premio vendrá en 1982 con *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. Forma parte de esa generación de críticos que desde los años setenta del siglo pasado se propuso la ingente y necesaria tarea de sistematizar y transmitir el legado de la tradición literaria latinoamericana, lo que implicaba leer de otro modo las obras que la historia literaria tradicional había colocado bajo categorías analíticas donde las periodizaciones, la delimitación de corrientes y movimientos no diferían de las europeas, a pesar de que la experiencia de lectura de las obras mostraba grandes diferencias con esta tradición.

La crítica anterior, salvo casos excepcionales (entre los cuales merecerían ser destacados José Carlos Mariátegui y Pedro Henríquez Ureña), había consistido en buena medida en señalar “desfases temporales” o “desperfectos formales”² respecto de esa *tradición* foránea. La labor crítica (muy diferente entre sí) desarrollada, entre otros, por Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Losada, Antonio Cándido, Carlos Rincón y Françoise Perus, consistió en aportar y abrir vías para pensar en la configuración histórica de la literatura latinoamericana como una “tradición artística propia” que debía ser pensada al margen precisamente de desfases, desperfectos y, en general, de una posición marginal o periférica en relación con la literatura mundial.

En los setenta y ochenta se planteó la necesidad de explorar y sistematizar la significación y el valor (cognitivo, ético, estético) de las obras, por cuanto,

¹ Perus falleció el 24 de junio de este año. Este artículo ya había sido enviado a la revista y estaba a la espera de los dictámenes. Salvo el añadido de la fecha de defunción y el verbo que le sigue, redactado ahora en pasado, no se realizaron cambios. Sirva este acercamiento como un reconocimiento a su obra y a su labor docente.

² cf. Françoise Perus (*La poética narrativa 13*). En este breve trabajo y en “De este mundo y de los otros (esbozo de autobiografía intelectual)” (47-73), Perus cuenta y reflexiona sobre su trayectoria intelectual.

dice Perus, “la reconstitución del entramado denso y complejo de las relaciones implícitas o explícitas que los textos mantienen entre sí, establecen con otras tradiciones literarias, o conllevan con los contextos históricos y culturales de su producción y sus recepciones, está lejos aún de haber alcanzado la exhaustividad a la cual *tiende* normalmente toda empresa de historiografía literaria” (“Reseña de *Los de abajo*” 831).

La crítica de Perus buscaba comprender el lugar de la literatura (entendida como una *práctica*) en la sociedad, la cultura y las ideologías latinoamericanas.³ Esta perspectiva teórico-crítica se mantiene hasta hoy, y recuerda de forma persistente el valor que tiene la literatura en la reelaboración de las relaciones que mantenemos con la sociedad y la cultura, sobre todo en momentos donde la cultura de masas es quien orienta los gustos, intereses y opiniones de las mayorías. Françoise Perus siempre defendió el importante lugar de la literatura en la cultura, amenazado por una industria que la valora exclusivamente como entretenimiento. Defender y justificar teóricamente ese papel privilegiado (y mostrarlo con los análisis críticos de obras concretas) es uno de sus aportes a la crítica literaria latinoamericana.

Es importante ubicar el contexto de los comienzos críticos de Perus (años setenta) para comprender en torno a qué preguntas y concepciones sobre la literatura giraron las discusiones en esos años, cuáles eran las orientaciones

3 Sus dos primeros libros, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (premio Casa de las Américas de 1976), y *El realismo social en perspectiva* (premio Casa de las Américas 1982, primera edición 1982, segunda edición corregida, 1995) son los que más deben a esta perspectiva. Asimismo, el artículo “La formación ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del ‘efecto estético’)” define lo que entiende por formación ideológica estético-literaria y en particular considera a la literatura como una *práctica específica* en la ideología:

La literatura, que no es propiamente un saber sino una práctica específica en la ideología situada en el nivel de lo ‘vivido’, ‘sentido’ y ‘percibido’, no participa de la misma manera que las distintas disciplinas científicas de la creciente división social del trabajo intelectual: por cuanto aprehende la realidad en el nivel de los efectos objetivos y subjetivos de las estructuras y los procesos sociales sobre sus agentes, la literatura participa necesariamente no sólo del conjunto de formas culturales (imágenes, representaciones, símbolos) a través de los cuales tales efectos son vividos y percibidos, sino también de las contradicciones que, cimentándose en dichas formas culturales, definen a la lucha ideológica en su conjunto. Esta es, en efecto, la que en cada periodo determina las formas y los contenidos concretos de la conciencia social, y confiere sentido a los materiales culturales que reelabora, jerarquiza y desarrolla. Pero es además la que define —de modo siempre contradictorio— los ámbitos y niveles de la realidad susceptibles de ser aprehendidos y representados por la literatura, la función social asignada a esta y el funcionamiento concreto del hecho literario. (257-258)

de la teoría y la crítica en esas décadas. Estas buscaban interpretar de una manera diferente el proceso de las literaturas del subcontinente americano, lo que generó debates teórico-conceptuales. Tales esfuerzos se caracterizaron por leer las obras a partir de presupuestos (categorías analíticas, periodizaciones, definiciones de corrientes literarias con la ubicación de autores en ellas) que no fueran calco o precaria adaptación (casi siempre basada en que las diferencias consistían en desfases temporales o desperfectos formales) de los que se habían establecido para las literaturas europeas, y asimismo en postular la existencia de vínculos entre la obra literaria y los contextos de escritura y lectura (lo que a veces conllevó lecturas sociológicas que dejaban de lado la forma artística), es decir que las obras, en particular las narrativas, tienen una orientación hacia lo real y cumplen una función en la sociedad y la cultura.

No hay que olvidar que este contexto estaba fuertemente influenciado por el reciente triunfo de la Revolución Cubana, por el contexto de la Guerra Fría y de otros proyectos revolucionarios en el marco de dictaduras en varios países que provocaron el exilio de escritores y críticos (las coincidencias de estos en algunos países como México, a causa de los éxodos, permitió el diálogo o también la confrontación entre posturas críticas), y en buena medida por posiciones ideológicas compartidas en torno a posibles proyectos revolucionarios, que al mismo tiempo se interrogaban por el lugar de la literatura en estos proyectos y el papel (de compromiso, en términos sartreanos) del escritor. Por supuesto que el Caso Padilla en Cuba (1971) y las encontradas respuestas de los escritores, tomando uno u otro partido, es un acontecimiento importante del periodo.

Resultado de este contexto es el libro *América latina en su literatura* (Siglo XXI Editores, 1972), donde se debaten algunos de los temas a que he hecho referencia. En él participan críticos como Antonio Cándido, Emir Rodríguez Monegal, José Luis Martínez, Severo Sarduy, Noé Jitrik y Fernando Alegría. Otro proyecto que convocó a los críticos fue el que impulsó la UNESCO en la década de los ochenta para elaborar una historia literaria y cultural de la región. Con esta idea tuvieron lugar dos reuniones (una en 1982 en la Universidad Simón Bolívar, y otra en 1983 en la Universidad de Campinas) con el fin de debatir las orientaciones conceptuales. Los textos presentados en los encuentros (y, en ocasiones, los debates) fueron publicados por Ana Pizarro con los títulos de *La literatura latinoamericana como proceso* (1985)

y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (1987). En el proyecto participaron, entre otros, Ángel Rama, Antonio Cándido, Rafael Gutiérrez Girardot, Carlos Pacheco, Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz, Antonio Cornejo Polar, Jean Franco y Jacques Leenhardt.

En realidad, estos proyectos quedaron truncos,⁴ y en otros casos el deceso (de Alejandro Losada y Ángel Rama primero, el de Antonio Cornejo Polar más de una década después) llevó asimismo a la dispersión, junto con las diferencias ideológicas o, en un nivel más profundo, las distintas formas de trabajar, de concebir y sistematizar el legado de esa tradición más allá de compartir los primeros intereses. En este trabajo quisiera contribuir a la reconstrucción del proceso intelectual y latinoamericanista de Françoise Perus en el marco de la crítica literaria,⁵ y a la delimitación de lo que serían sus aportes teóricos. Al tiempo que ha emprendido una relectura de la tradición literaria latinoamericana (en una labor que se remonta al modernismo), ha elaborado nociones críticas (como la de *poética* o la de *forma artística*, y más recientemente la de *regímenes de literariedad*) que permiten dar cuenta, de modo más adecuado, del proceso propio de las literaturas del subcontinente y de sus peculiaridades artísticas. Esta mirada crítica original ha venido acompañada de ciertos presupuestos acerca del lugar de la literatura en la cultura, acerca de la función que el arte está llamado a desempeñar en las sociedades (cuál es la relación entre la literatura y el referente, entre la literatura y la historia) y sobre el papel del autor y el lector (los sujetos involucrados en el proceso de producción y lectura de las obras) en la reelaboración conjunta de la cultura que, en su opinión, las obras proponen.

Si algo caracteriza la perspectiva intelectual de Perus, su modo de hacer crítica, es la búsqueda por alejarse de los caminos trillados, de los lugares comunes y puntos ciegos de una crítica contenidista, que glosa el argumento de las obras, así como por volver sobre las obras (los textos) de una manera distinta, sin prejuicios que encasillen la lectura: volver a leer.

4 La propia Françoise Perus hace un balance de esos años, así como de las polémicas y encuentros (y de los volúmenes publicados con los textos presentados en los encuentros), en el capítulo II de su libro *Transculturaciones en el aire, en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana*.

5 Dos cuidadosos e importantes trabajos de Andrés Kozel preceden este intento: cf. “Françoise Perus: la crítica materialista en la ‘crisis del tiempo’” y “Pasos perdidos y promesas recuperadas. Perspectivas de la crítica latinoamericana en Françoise Perus”.

Es la lectura entonces el hilo que teje la labor crítica de Françoise Perus; la suya es, como dijo en un breve artículo refiriéndose al crítico peruano Antonio Cornejo Polar, “una política de la lectura” (Perus, “Antonio Cornejo Polar, una política” 83).

Una política de la lectura

Varios son los sentidos en que la lectura interviene en la práctica crítica de Françoise Perus y vertebría su hacer. Implica, en una primera instancia, la cuidadosa relectura de las obras literarias latinoamericanas desde el estudio de las *formas artísticas*, con el fin de perfilar los derroteros artísticos peculiares que ha seguido la literatura latinoamericana (ni lineales ni homogéneos). Tradicionalmente, los estudios literarios se han dividido en tres áreas: la crítica, la teoría y la historia. Françoise Perus entrelaza las tres, pues concibe que solamente partiendo de la detenida lectura crítica es como sería posible pensar una historiografía que está en el centro de las preocupaciones críticas desde los años setenta (y que persiste hasta hoy) pero cuya organización es objeto de debates. Solamente desde la lectura cuidadosa de las obras, y no al revés, es como pueden extrapolarse nociones teóricas o metodológicas que permitan comprender el proceso de las literaturas latinoamericanas, la conformación de formas artísticas y una tradición propias. Leer es, en este sentido, poner en relación las obras, hacer memoria (historiografía literaria) y con ello apreciar cómo se configura y transmite el legado de las diversas tradiciones literarias más allá de la lógica mercantil:

¿[Q]ué leer y cómo leer?, y ¿cómo tejer lazos necesarios y vivos con los textos y las obras? [...] Ningún texto significa por sí solo, o significa poco y mal si no deviene obra —forma-sentido concreta y viva— al entablar un diálogo siempre renovado entre sus presentes —los de la enunciación y de la lectura— y sus pasados; esos mismos pasados que la enunciación conjuga para traerlos a los presentes de la enunciación y la lectura. (Perus, “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” 63)

Su trabajo crítico es particularmente interesante porque los cuidadosos y prolíficos análisis que realiza de obras concretas derivan en consideraciones metodológicas y teóricas sobre la literatura latinoamericana y sus formas de

hacer, y al hacerlo, vuelve sobre la tradición, la memoria de las formas y los diálogos entre lenguajes (literarios y no literarios) que serían el principio artístico que va a ir ubicando como toral en la práctica literaria latinoamericana. El largo trabajo emprendido a lo largo de más de una década sobre la obra de Juan Rulfo, los cuentos y la novela *Pedro Páramo*, es un ejemplo de este modo de hacer. Parte de acuciosos análisis críticos de casi cada uno de los cuentos, extrae consecuencias teóricas sobre una modalidad enunciativa que no ha encontrado cabida en las narratologías, la del *narrar rememorando* (o el *recordar imaginando*), que implica un narrador que no cabe bien en las casillas tradicionales de la primera o la tercera persona (la llamada omnisciencia en particular), pues se trata de una narración emprendida por un sujeto concreto que no parte de lo autobiográfico propiamente (aunque sí implica un mundo vivido y experimentado) sino que recuerda evocando escenas del pasado (presenciadas más que vividas como protagonista) que contienen y mantienen hasta el presente un significado confuso sobre cómo esos sucesos afectaron a sujetos concretos. Narrar es una forma de comprender pero también de propiciar el juicio en el lector, de involucrarlo y hacerlo partícipe activo del conflicto que se plantea. Al extraer estas consideraciones teóricas, Françoise Perus abona a la teoría literaria y a la comprensión de la poética histórica de géneros como la novela, el cuento o el testimonio, en sus manifestaciones particulares en la literatura latinoamericana, y proporciona elementos para comprender la historia literaria latinoamericana, la conformación y transformación de una tradición de formas de hacer.

Los análisis concretos que ha llevado a cabo, acompañados de sus consiguientes consideraciones teóricas, la han llevado a comprender mejor la preferencia por la narración en primera persona en la literatura latinoamericana, no solamente la primera autobiográfica, como he mencionado anteriormente, sino más bien aquella que implica la presencia de un sujeto concreto cuya función parecería ser la de cuestionar unos sucesos que no solamente no están dados o preceden a la narración, sino que permanecen abiertos a la exploración. Françoise Perus ha dedicado varios artículos a explorar estas modalidades enunciativas particulares que podrían constituir elementos para pensar en una tradición propia (una historiografía literaria de otro corte, centrada, más que en la mimesis, en las formas de la enunciación y la relación con el enunciado). A los análisis críticos sobre

Rulfo, ya mencionados, se podrían añadir, entre otros, los dedicados a *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, *María*, de Jorge Isaacs, *Canaima*, de Rómulo Gallegos, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez. Al mismo tiempo, estas reflexiones sobre lo que conformarían *poéticas históricas* conducen a otros planteamientos teóricos que están en el trasfondo de su actividad crítica desde su ensayo sobre el modernismo, vinculados en aquel momento con una visión materialista de la historia, y hoy día con una interrogante crítica sobre la forma en que los procesos de globalización y mercantilización de la cultura han ido debilitando (y banalizando) el lugar social de la literatura como formadora y transformadora de subjetividades, al hacer de ella un mero pasatiempo y un objeto mercantil. Esta mirada en cierta forma pesimista sobre nuestro presente, que habría provocado el desfonde de las disciplinas (en particular de los estudios literarios), la pérdida y el olvido de sus objetos particulares de estudio junto con sus tradiciones, debates y formas de hacer, está en el trasfondo de su obra crítica de los últimos años. Como horizonte, existe la idea de que la literatura tiene un papel fundamental en la formación y transformación de subjetividades, en la reelaboración de nuestra experiencia del mundo. Devolverle ese lugar fundamental implicaría abrir un espacio de experiencias, un presente, que parece haber roto sus lazos creativos tanto con el pasado como con el futuro, y con ello abrir y acercar un horizonte de expectativas cada vez más borroso y alejado.⁶ La literatura no es, en este sentido, una manifestación cultural entre otras:

Desde su forma y su lenguaje propios, los textos artísticos entablan con este conjunto heterogéneo y escurridizo al que se llama hoy indiscriminadamente “imaginario” o “cultura”, modalidades específicas de diálogo y cuestionamiento de los lenguajes establecidos, incluidas las percepciones, las representaciones, o las ideas asociadas con ellas. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas cumplen conjuntamente con un doble papel de multiplicación de los legados de la cultura y de formación sensible y reflexiva

6 Françoise Perus retoma, vía Paul Ricoeur, los conceptos de Reinhart Koselleck sobre la temporalidad: espacio de experiencias y horizonte de expectativas (*cf.* Koselleck; Ricoeur). La lectura de Ricoeur es central para su propia trayectoria crítica.

de las subjetividades individuales y sociales. (Perus “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” 64)

En lo mencionado puede observarse cómo se entramaban en su hacer crítica, historia y teoría, al proponer el lugar específico de la literatura en la cultura y en las sociedades (así como en la formación y transformación de las subjetividades). Sus comienzos se vinculan, como he mencionado ya, con los debates de los años setenta y ochenta del siglo pasado (en los que Perus participó muy activamente) sobre la posibilidad de una crítica latinoamericanista que diera cuenta de la conformación de un repertorio de formas artísticas propio de esta literatura en relación con la llamada “literatura mundial”.⁷ Nacida de una problemática peculiar detectada por uno de los primeros críticos del subcontinente, Pedro Henríquez Ureña, el hecho de que los escritores latinoamericanos debían expresarse en un idioma en cierta forma “ajeno”, el español metropolitano, la problemática de un lenguaje literario distingible de los lenguajes metropolitanos impuestos como norma culta, estuvo siempre en el horizonte de los escritores desde la independencia. Esta norma culta, por otro lado, no correspondía a una realidad donde el lenguaje había seguido una evolución propia que mostraba una gran diversidad tanto por el contacto con otras lenguas como también con las culturas americanas. Perus asume como principio de su labor crítica este origen tenso y conflictivo (derivado en última instancia de la conquista) que se manifiesta en las obras, a nivel artístico, en un conflicto de lenguajes, entre el “lenguaje literario” o la norma culta y los llamados “lenguajes vivos”⁸ (tensión que Mijaíl Bajtín percibía en una de las líneas estilísticas de la literatura europea), entre los lenguajes y las formas que provienen de la llamada cultura universal, y los que pertenecen a las tradiciones populares o vernáculas (entre la oralidad y la escritura, en otro sentido). Es este conflicto entre los lenguajes, que más adelante definirá bajo la problemática de la figuración artística de las posibilidades e imposibilidades de un dialogismo sociocultural en la literatura hispanoamericana, el principio teórico que

7 Este asunto de la relación de la literatura latinoamericana con la mundial se aborda en varios artículos: *cf.*, entre otros, “La literatura latinoamericana ante la *República Mundial de las Letras*”; “Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)”.

8 Estos lenguajes, según Perus, están “ligados a ámbitos de actividad y formas de socialización específicos, pero que circulan —en mayor o menor grado— de una esfera social de actividad e intercambio verbal a otra” (“Aportes de la crítica” 80).

sustenta el trabajo crítico de Françoise Perus. Este, en concreto, se centra en el análisis y comprensión de los principios que articulan la forma artística de las obras (concebida como la modelización artística, secundaria, de los lenguajes literarios y no literarios), es decir, la poética artística. Veamos cómo entiende la forma Perus:

El asunto medular es de forma, en el sentido de la figuración concreta del narrador (o de los narradores) y de las relaciones, relativamente inestables, que este entabla con los materiales y mantiene con los diversos aspectos del mundo que viene narrando, puesto que de ahí se desprenden las orientaciones cognitivas y valorativas que busca despertar en su lector. Y no se trata tan sólo de “procedimientos” formales, por cuanto en la credibilidad de este narrador intervienen las formas culturales concretas de la relación social-verbal con el lenguaje y con la imagen del interlocutor —auditor o lector—potencial implicado en la forma de la enunciación. Este problema de credibilidad de la voz narrativa resulta tanto más relevante cuanto que esta se halla generalmente atrapada entre mundos sumamente disímiles, social y culturalmente separados y en contienda, sobre cuyos abismos busca tender puentes. Por ello, hablo de credibilidad antes que de verosimilitud: con esta distinción pretendo hacer énfasis en la capacidad de la voz narrativa para involucrar a los lectores potenciales en el mundo de la ficción, para dialogar con ellos, para inquietarlos y devolverlos a los interrogantes de su propio mundo, lo que convenciones sociales y culturales muy dispares vuelve particularmente problemático. (Perus, “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” 62)

El aspecto medular de la forma es la enunciación: el enunciador es quien va dando “forma”, quien orienta el diálogo con el lector potencial (este no es un receptor, sino que participa en la forma). Son aspectos importantes de la enunciación: la modulación de la voz, las relaciones que entabla con los lenguajes y formas discursivas que acoge o de las que se deslinda, el ritmo, el modo como busca ubicar al lector implicado. Esta concepción *viva* de la forma (no formal ni estructural) coloca a la literatura y la crítica en una posición autocentrada, fuera de “desfases” o “desperfectos”. Hasta el presente, Françoise Perus sostiene los dos postulados que están en el origen de su trabajo crítico y que he destacado:

[S]igo pensando que su postulado de la existencia de vínculos entre la obra de arte y los contextos de escritura y su lectura, por un lado, y el de la dimensión propiamente artística que distingue las obras consideradas literarias de otras modalidades discursivas, por el otro lado, no han perdido validez. (*La poética narrativa de Juan Rulfo* 15)

El hacer crítico de Françoise Perus se transformó y reorientó (junto con las lecturas de Yuri Lotman, de la sociocrítica y de Paul Ricoeur)⁹ mediante la lectura y apropiación del crítico ruso Mijaíl Bajtín (que debió comenzar a finales de los setenta o inicios de los ochenta), cuyas perspectivas críticas llamaron su atención por su carácter “periférico” respecto de los centros de elaboración del pensamiento crítico occidental y su manera original de pensar el género novela y su historia, muy productivos para leer la literatura latinoamericana. La noción de dialogismo debió parecerle muy apropiada para pensar las relaciones entre literatura y cultura,¹⁰ en particular lo que Cornejo Polar denominó por esos mismos años (finales de los setenta) literaturas heterogéneas, aquellas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas.¹¹ Tanto Françoise Perus como Cornejo detectan y formulán la existencia de una *frontera*, es decir, de zonas de contacto

-
- 9 En particular Yuri Lotman, autor de *La estructura del texto artístico y Semiosfera*. Las nociones de modelización que moviliza Perus, así como de transcodificación interna y externa, provienen de estas lecturas. En otro momento, en los ochenta fundamentalmente, la sociocrítica de Claude Duchet y Edmond Cros fue su instrumento teórico. No es menor la influencia de Paul Ricoeur, como he mencionado, en particular el de *Tiempo y narración*.
 - 10 “[Las nociones de *heterogeneidad cultural* y *transculturación*] tienen, como la noción bajtiniana de dialogismo, la virtud de buscar tender un puente entre la cultura —o mejor dicho las discontinuidades narrativas— y las ficciones narrativas” (“El dialogismo y la poética” 31). Este artículo, “El dialogismo y la poética bajtinianas en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación en América Latina”, permite apreciar la apropiación de Bajtín para pensar la literatura latinoamericana (no hay “aplicación” de nociones sino apropiación creativa, siempre teniendo presentes las obras concretas) desde inicios de los años noventa.
 - 11 Posteriormente Cornejo amplió el concepto de heterogeneidad para referirse no solamente al cruce de dos o más universos socioculturales en el proceso de producción literaria (un autor o un lector que pertenece a un universo sociocultural distinto al del referente); también pudo constatar que la heterogeneidad se infiltraba en cada una de las instancias del discurso “haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (Cornejo 10). Esta reformulación coloca en el centro el problema de la forma literaria, no en el sentido formalista sino una donde se pueden apreciar las discontinuidades, rupturas y tensiones. Hay coincidencia entre Perus y Cornejo en el modo como se piensa la forma artística.

“entre espacios socioculturales y sociolingüísticos diversos y relativamente inestables que obedecen a temporalidades disímiles, y cuyas delimitaciones y modalidades específicas de articulación histórica y literaria constituyen precisamente el objeto central del ‘principio dialógico’ bajtiniano” (“El dialogismo y la poética bajtiniana” 34). Lo que Bajtín plantea como encuentros o choques de culturas en períodos de transición, por ejemplo en el Renacimiento con la obra de Rabelais, para Françoise Perus es el origen (conflictivo) de las literaturas latinoamericanas, nacidas como resultado de una conquista y un choque cultural. Aquí las formas históricas de separación y contacto entre tradiciones, entre lenguajes vivos y formas canonizadas, géneros altos y géneros populares, oralidad y escritura, son parte constitutiva de la historia y la literatura, y su estudio se ofrece como la vía más idónea para abordar el hacer particular de esta literatura (vinculado necesariamente a este conflicto fundador). Es así como el dialogismo bajtiniano se adapta y convierte en una herramienta que le permite hablar tanto de los contactos, diferencias, conflictos y escisiones históricas (en el marco de la cultura, del contexto) como de formas artísticas que figuran las posibilidades e imposibilidades de ese dialogismo sociocultural, o en general las múltiples modalidades de contacto, cruces o relación con las tensiones o confrontaciones que le acompañan.

La noción de dialogismo remite a un problema de lenguajes (que en el caso latinoamericano es incluso de *lenguas* distintas) y de enunciación. La obra de Bajtín entabla polémica con teorías formalistas de su contexto histórico (el objetivismo abstracto) pero también con otras idealistas (el idealismo subjetivo), derivadas de los usos de la teoría del lenguaje del suizo Ferdinand de Saussure. Bajtín se distancia de esta concepción del lenguaje y centra su propia visión del fenómeno comunicativo y literario, no en la lengua o el sistema, sino en el discurso (el habla, la enunciación). Es emblemático en este sentido su trabajo sobre los géneros discursivos (“El problema de los géneros discursivos”), al que Françoise Perus se refiere en numerosas ocasiones para definir la literatura, y la novela en particular, como un género de segundo grado, por su capacidad para absorber, reelaborar en su interior y poner en relación o diálogo los múltiples lenguajes sociales vivos, pero también los lenguajes de la tradición literaria (culto, normada) o popular (leyendas, mitos, cuentos).

Género de géneros, la narración novelesca, estudiada desde el problema de la enunciación y su relación con los discursos sociales (y con los lenguajes literarios sedimentados por la tradición), devela las tres dimensiones de la cultura que Bajtín había destacado en su texto titulado “El problema del contenido, el material y la forma” (*Teoría y estética*) y que actúan en la poética de las obras literarias: la dimensión valorativa, la ética, la cognitiva y por supuesto la estética. Nociones como la de poética, o la de forma artística, que se van haciendo presencias constantes en los trabajos de Perus, surgen de esta lectura creativa de Bajtín, y aun cuando puedan parecer formalistas, por la memoria que acarrean términos como “poética” y “forma” en otros contextos de la teoría, son, por el contrario, la vía para devolver a la literatura su lugar central en la cultura y para descubrir el modo en que una obra dialoga con su contexto social y cultural (con su espacio de experiencias).

El trabajo de crítica que emprende Perus se centra entonces en desentrañar poéticas artísticas partiendo del análisis de la forma de la enunciación, es decir, de la relación que el sujeto de la enunciación mantiene con el enunciado. Los lenguajes y las voces son el centro de prolíficos análisis que se han detenido en autores como Juan Rulfo, José Eustasio Rivera, Jorge Isaacs, Agustín Yáñez, Arturo Azuela, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Rosario Castellanos y Julio Cortázar. Nociones bajtinianas como la de polifonía y dialogismo (y otras como cronotopo o carnaval) se han adoptado, en general, muy ligeramente en las lecturas de las obras literarias latinoamericanas, como si fueran procedimientos formales, y han estado acompañadas de cierta valoración que propone como superior aquella obra que hace gala de polifonía (parecería más “democrática”, más “libertaria” respecto de las visiones del mundo o las ideologías discordantes). En sus lecturas críticas, Françoise Perus ha desmontado esta oposición monologismo-polifonía; propone que las voces y las pugnas entre los lenguajes, así como la relación que el narrador establece con cada uno de los personajes y en general con los lenguajes, serían muestra de las posibilidades e imposibilidades de un dialogismo sociocultural. Veamos con más detalle esta cuestión.

En 2009, Perus dirigió un dossier para la revista *Tópicos del Seminario* (núm. 21, enero-junio), editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, que llevaba el título de “Dialogismo, monologismo y polifonía”, con la intención precisamente de desmontar los puntos ciegos en la *moda* Bajtín pero también para propiciar la reflexión crítica sobre la lectura

y los usos que se habían hecho de la teoría de Bajtín sobre la novela en la crítica literaria en América Latina, y con ello alentar la necesidad de que las nociones no fueran modelos sino instrumentos que permitieran revelar las particularidades de la forma novelesca en el subcontinente. Su contribución en el número de la revista se tituló “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo sociocultural en la literatura hispanoamericana”; allí ahonda en las relaciones entre lo monológico, lo polifónico y lo dialógico (toda polifonía necesita de enunciados monológicos, no son por lo tanto excluyentes, como de la polifonía no se sigue necesariamente el dialogismo), así como en las variadas formas en que lenguajes, voces y enunciados entran (o no) en correlación. Más que en la *objetivación* de modalidades variadas de enunciados (géneros, voces, enunciados que aun cuando aparecen en su individualidad tienen una dimensión social y cultural), es decir, en la polifonía, el problema radica para Perus en las correlaciones específicas que el texto establece entre ellos y con la voz enunciativa en los planos de la composición y el estilo. Es la forma de estas correlaciones lo que Françoise Perus denomina *poética*:

[E]l monologismo no se opone a la categoría general del dialogismo, ni la polifonía se confunde con ella. Uno y otro término ataúnen a la forma del conjunto de las correlaciones que las diversas modalidades de la voz enunciativa establecen con los diferentes enunciados, géneros y voces que dicha voz acoge y figura —relacionándolos, organizándolos y valorándolos— dentro del espacio ficticio que contribuye a instaurar. La forma de estas correlaciones —la poética concreta de los textos narrativos—, es infinitamente variada, y no se desprende tan solo de la pluralidad y la heterogeneidad de los enunciados y los géneros subsumidos dentro del enunciado ficticio. (“Posibilidades e imposibilidades” 184)

La conclusión de este importante artículo establece consecuencias y proporciona herramientas teórico-metodológicas para el análisis concreto de obras particulares:

La forma del enunciado y su sentido son inseparables de la forma de la enunciación, entendida como la que organiza la totalidad de los enunciados en el plano de la composición, y como la que se sitúa a sí misma —y sitúa a

su lector— respecto de ellos, valorizándolos en el plano del estilo, o de la entonación. (184)

En la medida en que la ficción posibilita el acercamiento, la confrontación u otras modalidades de dialogismo, quizá inexistentes en el mundo de lo real, el análisis es vía para examinar “las modalidades de figuración —artística en este caso— de la relación siempre problemática e inestable con el *otro*” (185).

Como puede observarse, Françoise Perus va dando forma teórico-metodológica a una perspectiva crítica que relea las obras buscando ver cómo figuran distintas modalidades del dialogismo sociocultural (o su imposibilidad). De esta forma las problemáticas de índole social y cultural (el presente al que refieren los textos, pero asimismo la relación con el pasado y las expectativas de futuro) se figuran en la forma artística, en la poética concreta, en la enunciación y su relación con los lenguajes que la obra acoge en su forma.

Estas premisas metodológicas van teniendo consecuencias teóricas en el modo en que vislumbra Perus los derroteros de la forma novelesca en América Latina. La principal de ellas es probablemente el distanciamiento (Bajtín mediante) de las concepciones narrativas desprendidas de lecturas de la mimesis aristótelica, que centran el relato en el desarrollo de acciones (Aristóteles define la *poética* como mimesis de acciones humanas). Para Perus, las formas novelescas latinoamericanas se comprenden mejor a partir del problema de la enunciación y su relación con el enunciado, por lo que los *personajes* no son tanto sujetos de acciones (e *imagen* para el narrador) como *voices* (lo que les devuelve a menudo el carácter de sujetos concretos).¹²

Perus concibe la práctica artística, retomando la perspectiva bajtiniana ya señalada, como una forma de actividad cognitiva y valorativa (ética), lo que reconduce la problemática artística a la actividad de sujetos. Es por ello que la crítica que lleva a cabo sobre diferentes obras se centra en la forma de la narración, especialmente de aquellas obras donde el narrador no es una función abstracta sino un sujeto concreto. Aun cuando este pueda

12 Son varios los artículos donde Françoise Perus va desarrollando la lectura del dialogismo bajtiniano y lo va convirtiendo en instrumento para leer la figuración de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo sociocultural en la literatura latinoamericana. Además del artículo ya mencionado (y que apareció en *Tópicos del Seminario*, donde también puede leerse la presentación del dossier), cf. Perus, “El dialogismo y la poética histórica”.

presentarse bajo la forma de la tercera persona e incluso no posea nombre, su actividad como narrador lo figura como un sujeto concreto que, al tiempo que elabora o imagina una experiencia a menudo no propia sino ajena (de ahí la apariencia de la tercera persona), reflexiona sobre ella y la recrea, la trasmite: “la experiencia y la actividad estética conllevan la modelización conjunta de sujetos y objetos concretos” (“Cultura popular y enunciación” 935). Según Perus,

partí de un principio, no por general menos operativo, según el cual, ante cualquier narración, tanto literaria como no literaria, quien orienta la atención perceptiva, cognitiva y valorativa de quien lee o escucha, no es otro que el que se encuentra narrando. (*La poética narrativa de Juan Rulfo* 25)

Como decía Cornejo Polar, “no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se construya al margen de la mimesis del mundo” (*Escribir en el aire* 15). La actividad del sujeto de la enunciación es el centro de la poética artística y ha de entenderse en su carácter individual y también sociocultural; ha de entenderse como distinto del sujeto empírico que hay tras él y como no preexistente “al intercambio verbal y al enunciado que lo constituyen como tal”:

Se construye a sí mismo a partir de las modalidades de la relación que busca establecer tanto con la alteridad de su interlocutor en el marco de los géneros discursivos social y culturalmente aceptados, como con el objeto del intercambio social-verbal. La singularidad y creatividad verbal de este sujeto —en los planos estilístico y compositivo— provienen de su propia ubicación respecto de la pluralidad y heterogeneidad de los géneros discursivos a los cuales acude, de la configuración de la imagen de su interlocutor, sea real o supuesto, de la de su propia imagen en tanto que sujeto de enunciación, y de las relaciones que dichas configuraciones instauran respecto del objeto de su enunciado. (“Posibilidades e imposibilidades”¹⁹⁰)

La vía de entrada a la comprensión de la poética artística de una obra es para Perus la forma de la narración, las correlaciones que la voz enunciativa establece o deja de establecer entre los enunciados que acoge, organiza, estiliza:

la forma del enunciado y su estilo son inseparables de la forma de la enunciación, entendida como la que organiza la totalidad de los enunciados en el plano de la composición, y como la que se sitúa a sí misma —y sitúa a su lector— respecto de ellos, valorizándolos en el plano del estilo, o de la entonación. (“Posibilidades e imposibilidades” 184)

Aun cuando este es el centro del “hacer crítico” de Perus que se puede encontrar en cada uno de sus análisis concretos, en su libro sobre Juan Rulfo, titulado *Juan Rulfo, el arte de narrar*, lleva este hacer sobre la enunciación a un nivel de sofisticación realmente notorio (sin desmerecer del llevado a cabo años antes sobre *La vorágine* de José Eustasio Rivera y la novela *María*, de Jorge Isaacs, en el libro *Selvas y selváticos*) y a descubrimientos reveladores sobre la poética rulfiana.

Siguiendo con esta problemática de la lectura, habría que precisar cómo define Françoise Perus el papel activo del lector. Vuelvo a citar otra definición de poética con el fin de que se aprecie este lugar que coincide con el de la estética de la recepción:

En todo momento nos hemos referido a la poética como poética de un texto concreto; esto es, como organización específica de lenguajes y saberes diversos y, conjuntamente, como propuesta, desde la enunciación, de una relación específica tanto con estos lenguajes y estos saberes como con los sujetos portadores de ellos, incluida la configuración —estable o no— de las relaciones entre el ‘yo’ y el ‘otro’, o los ‘otros’. (“Aportes de la crítica” 90)

En última instancia, lo que la ficción figura son las relaciones inestables o problemáticas con la alteridad. En este sentido, la lectura transforma *la otredad* de los textos en *alteridad* y propicia la reflexión:

[S]e desvanece el potencial de las obras de arte verbal para cuestionar la supuesta transparencia del lenguaje respecto de lo real; para suscitar la reflexión en torno a uno y otro y a los lazos específicos que los unen no sólo con las formas artísticas sino también más allá de ellas, y para mantener vivo el asombro ante la alteridad radical de autores y obras y propiciar así formas de reflexión basadas en la confrontación sosegada con unos y otras. (*La poética narrativa de Juan Rulfo* 16)

Para Françoise Perus, la literatura (y la crítica) son un instrumento en la formación y transformación de las conciencias y, por lo mismo, en el ejercicio del juicio; la literatura es formadora y transformadora de subjetividades, en la medida en que supone para el lector el encuentro con la alteridad (y consigo mismo). Esta práctica hace del literario no un discurso entre otros sino, por el contrario, un discurso privilegiado en el marco de la cultura, siempre elaborada y reelaborada:

Mediante el trabajo de elaboración artística que lleva a cabo en esta serie de entrecruzamientos [entre formas y estilos tradicionales y lenguajes vivos], la literatura *hace cultura*, reactivando y transformando tradiciones pasadas, e incorporando, mediante una cuidadosa reelaboración, lenguajes y experiencias actuales a las tradiciones involucradas. Pero este mismo *hacer cultura* —y no tan solo figurar como un elemento más del conglomerado actual de representaciones, discursos o relatos de un grupo o una colectividad dados—, entraña la participación activa de sujetos —escritores, lectores y críticos, cuya confrontación con lenguajes, tiempos y espacios pasados y presentes de muy varia índole, exige esfuerzos de compenetración e integración, que no pueden soslayarse sin riesgo de desgarre, estancamiento o parálisis. En este sentido, y gracias a los lenguajes que le son propios, el quehacer literario contribuye así pues, y de forma irremplazable, a la formación y transformación de las individualidades subjetivas. (“Aportes de la crítica” 80)

Perus propone, en relación con la historiografía literaria latinoamericana, es decir con la sistematización del legado de la tradición americana desde una perspectiva propia, que tendría que organizarse en torno a la comparación y sistematización de poéticas concretas, “en términos de las soluciones artísticas buscadas y encontradas a las posibilidades e imposibilidades del dialogismo social y cultural” (“Aportes de la crítica” 89), aun cuando queda abierto y por explorar cómo se llevaría a cabo.

El problema del realismo y las vanguardias

Los aportes mayores de Françoise Perus al conocimiento de las formas artísticas particulares en la literatura latinoamericana se han dado en el análisis de la prosa narrativa, cuento y novela fundamentalmente

(con alguna incursión en el testimonio). Su segundo libro, con el que gana por segunda vez el premio Casa de las Américas (categoría ensayo) en 1982, se titula *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica* (con una segunda edición revisada que lleva el título de *El realismo social en perspectiva*. México, IIS-UNAM, 1995). El tercero está dedicado a *María*, de Jorge Isaacs, una novela colombiana del romanticismo decimonónico, y *La vorágine*, del también colombiano José Eustasio Rivera. El libro se titula *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera* (Bogotá, Plaza y Janés/Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes, 1998). El cuarto es el dedicado a la obra de Juan Rulfo. En las ediciones críticas de la colección Archivos, ha participado en las de *Canaima* (de Rómulo Gallegos) y *Al filo del agua* (de Agustín Yáñez). En todos estos trabajos se atravesia la preocupación por comprender las formas que adopta el *realismo literario* en la literatura latinoamericana. Dos me parecen ser las razones de esta preocupación: una de ellas, quizá la más obvia, es que, formada en la tradición literaria francesa, donde el realismo es la “corriente” literaria más internacionalizada, en la figura de grandes autores como Honoré de Balzac, Stendhal o Gustav Flaubert, no es difícil suponer que la lectura de las obras del llamado “realismo” latinoamericano (incluso bajo nuevas advocaciones como el realismo mágico o lo real maravilloso) debió confrontarla con una experiencia de lectura muy diferente a aquellas expectativas en las que estaba formada a partir del realismo francés. Esta falta de correspondencia entre dos literaturas que se ubican bajo el mismo marbete, pero muestran formas novelescas muy distintas, la llevó muy probablemente a interrogarse sobre el propio realismo como forma artística, asunto que es el objeto de la teoría de la novela de Lukács (que Perus estudió muy tempranamente, y del que se distanciará con la lectura de Bajtín a que hemos hecho referencia).¹³

La otra razón de esta inclinación hacia el estudio del realismo se debe en mi opinión a que la literatura latinoamericana posee una clara tendencia a abreviar de los procesos sociales e históricos y a problematizar precisamente su historia (nacida de una conquista, con trescientos años de dependencia colonial) y las constantes tensiones sociales y culturales. Centrada en procesos, donde el llamado “referente” es asunto modular, el problema de

13 cf. Perus, “El concepto de realismo en Lukács”.

la representación “de lo real” (en el sentido de lo histórico, social y cultural) deviene central, y es reforzado por el presupuesto de que existen vínculos entre la obra de arte y los contextos de escritura y lectura. Junto a ello, la “forma novelesca” sería el lugar donde, por un lado, se cuestiona la transparencia del lenguaje respecto de lo real (el supuesto de una mimesis reflexiva o especular) y por otro se evidencia que lo “real” no es algo dado y anterior a la enunciación artística y que la poética artística articula la reelaboración y la crítica del mundo (lo que pone en crisis qué sea el *realismo*). En torno al realismo se anudan los problemas teóricos que interesan a Perus: las formas de relación entre literatura e historia, el lugar de la literatura en la cultura, la forma artística como lo propio del discurso literario y donde se recrean sus saberes. Parecería que es en torno al realismo y sus variadas poéticas (en las que habría que considerar las denominaciones que ha barajado la crítica, a veces contradictorias en los términos: el realismo psicológico, el social, el regionalismo, la novela de la tierra, el realismo mágico, el realismo fantástico, el mítico, lo real maravilloso), entendido en un sentido amplio como orientación hacia lo real, y no tanto restringido a una poética que se define a partir de elaborar personajes típicos en situaciones típicas, como Françoise Perus concibe así una cierta línea estilística en la novela latinoamericana.

Un detonador de esta atención a la literatura latinoamericana desde el mirador del realismo, me parece que se desprende también del deslinde (con toques de desprecio) y de la fuerte crítica del realismo social que llevó a cabo el *boom* (particularmente Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, autor este último que se define como realista)¹⁴ en los años sesenta, con la intención de desmarcar sus proyectos literarios *modernizadores* del *primitivismo* y *simplismo* que adjudicaron al realismo social de los años veinte, treinta y en general hasta mediados de siglo. En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes describe estas narraciones del modo que ya es un estereotipo:

¹⁴ Carlos Fuentes publicó en 1969 *La nueva novela hispanoamericana* (Méjico, Joaquín Mortiz), un libro que ejerció una gran influencia sobre la visión de los novelistas del *boom* como aquellos que habían logrado la tan ansiada modernización literaria, en oposición al realismo social (que serían autores premodernos, en cierta manera), una contraposición concebida a partir de calificarlo como “primitivo” frente a la modernidad narrativa que implicaba la obra de autores como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti. El artículo de Vargas Llosa se tituló significativamente “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” y el de Rodríguez Monegal “La nueva novela hispanoamericana”.

literatura más cercana al documento de protesta que a la verdadera creación, tendencia documental y naturalista, novelas sin personajes (la naturaleza es “el verdadero *personaje*”), más crónica de denuncia que literatura (12), más épica que novela (13), una literatura “sin forma artística” en definitiva. Para Mario Vargas Llosa, en la misma línea,

[l]a novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico. Se ha poblado de indios, cholos, negros y mulatos; de comuneros, gauchos, campesinos y pongos; de alpacas, llamas, vicuñas y caballos; de ponchos, ojotas, chiripás y boleadoras; de corridos, huaynos y vidalitas; de selvas como galimatías vegetales, sabanas sofocantes y páramos nevados. Seres, objetos y paisajes desempeñan en estas ficciones una función parecida, casi indiferenciable: están ahí no por lo que son sino por lo que representan. ¿Y qué representan? Los valores “autóctonos” o “telúricos” de América [...] en la mayoría de los novelistas primitivos hay un afán de crítica social, y además de documentos sus novelas son también alegatos contra el latifundio, el monopolio extranjero, el prejuicio racial, el atraso cultural y la dictadura militar, o autopsias de la miseria del indígena. Pero el conflicto principal que ilustran casi todas ellas no es el de campesinos contra terratenientes, sino el del hombre y la naturaleza. (29)

En estas novelas, en opinión de Vargas Llosa, predominaba “el contenido sobre la forma”, “el paisaje sobre el personaje”, se “ignora la noción de objetividad en la ficción y atropella los puntos de vista: no pretende mostrar sino demostrar” (30), resultaban menos “realistas” que artificiales, la caracterización de los personajes era superficial, sin análisis psicológico y los conflictos aparecían como arquetípicos (lucha entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia). Podríamos contrargüir a estos alegatos que en realidad no hay literatura sin forma artística, aun cuando la podamos considerar fallida, poco lograda, o no responda o refiera a un modelo previamente sancionado (el de la novela del llamado realismo burgués, por ejemplo).

Para Françoise Perus, el realismo social latinoamericano dio lugar a formas artísticas muy diferentes a las del realismo decimonónico francés, y es lo que se propone mostrar en *El realismo social en perspectiva*, donde relee *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Tampoco son obras que

sigan las directrices del realismo social soviético. Por otro lado, le parecía que la oposición realismo/vanguardia que la crítica había sostenido (defendiendo los proyectos literarios modernizadores, vanguardistas, como de corte universal, capaces de insertar a los escritores latinoamericanos en el mercado literario transnacional y calificando al realismo como primitivo, premoderno, trasnochado, tradicional) enmascaraban las poéticas particulares del realismo hispanoamericano, donde podían descubrirse, leyendo atentamente, formas artísticas reveladoras de las contradicciones sociales del periodo y herederas de una historia difícil de comprender con las periodizaciones establecidas para otras historias y otros procesos. El estudio de las novelas del realismo social le permitió ir identificando de qué manera la heterogeneidad de lenguajes y discursos que en ocasiones caracteriza esta literatura (como sucede por ejemplo en *La vorágine*) y que se interpreta como una forma fallida (pues no siguen, de forma muy evidente, el estilo canonizado del realismo) se debe leer más bien como soluciones artísticas en respuesta a la heterogeneidad estructural (económica, social y cultural) y las contradicciones concretas que caracterizaban al referente en una etapa de transición en las sociedades latinoamericanas de una fase inicial oligárquica y dependiente del capitalismo latinoamericano hacia otra propiamente burguesa (*El realismo social en perspectiva* 179). Debemos retener, de este planteamiento, las ideas de heterogeneidad estructural y contradicción (que, por cierto, se encuentran asimismo en los planteamientos del crítico peruano Antonio Cornejo Polar).

Junto con la nueva edición del libro ganador por segunda ocasión del premio Casa de las Américas, hay otro artículo que retoma la cuestión del realismo social y es el capítulo de la edición de Archivos de la novela de Rómulo Gallegos, *Canaima*. El artículo lleva por título “Universalidad del regionalismo: *Canaima* de Rómulo Gallegos”, y vuelve sobre esta corriente crítica de los años sesenta que, amparada en una reivindicación de la vanguardia en contra de la tradición realista, desvirtuó el movimiento de la narrativa hispanoamericana enviando el realismo social a la “prehistoria del discurso novelesco hispanoamericano”:

Aparejada con el llamado “Boom” de la novela hispanoamericana, la crítica surgida en América Latina alrededor de los años sesenta suele ubicar a *Canaima* (1935) en la corriente del “realismo social”, y considerar a este,

incluida la narrativa de Rómulo Gallegos, como la prehistoria del discurso novelesco hispanoamericano. Los principales argumentos esgrimidos por esta crítica en contra de la corriente realista se refieren a su “carácter documental”, a su “excesiva ideologización”, al “anacronismo” de su “realismo decimonónico” —el cual ni siquiera hubiera logrado la configuración de personajes que rebasaran una constitución puramente arquetípica—, a la “ausencia de innovación formal”, y a la “no universalidad” de una temática puramente regionalista.

Todos estos rasgos —más presuntos que cuidadosamente documentados— se construían en realidad por oposición a rasgos no menos supuestos de la “nueva narrativa”, y descansaban en un lugar ideológico que oponía lo rural, local, regional e incluso nacional a lo urbano y universal como lo arcaico a lo moderno. Todo ello en función de una perspectiva “desarrollista” de conjunto —“atraso” vs. “progreso”— que no era sino la transfiguración de la vieja dicotomía elaborada por Sarmiento a mediados del siglo pasado entre “civilización” y “barbarie”. (“Universalidad del regionalismo” 417)

Esta “construcción” elaborada por la crítica enmascararía los “aportes específicos” de esta literatura en las transformaciones del género novelesco en América Latina, puesto que el realismo hispanoamericano no tenía por qué reproducir, a destiempo y desde procesos sociales e históricos muy diferentes, el realismo europeo. El predominio de lo arquetípico sobre lo típico, así como la escasa individualidad psicológica de los personajes derivan del lugar de lo literario en un contexto donde el realismo se propone poner de relieve “lo que la cultura oligárquica se esforzaba por ignorar u olvidar”. Así valora recientemente el problema del realismo:

El realismo latinoamericano dista mucho de parecerse al europeo: en parte por cuanto, debido a su origen colonial, la constitución de la tradición letrada tiene en el subcontinente americano características distintas de las europeas; y en parte, por cuanto el realismo social latinoamericano responde en buena medida a la irrupción en la escena social y cultural de sectores sociales cuyas experiencias de vida, referencias culturales y lenguajes se habían mantenido hasta entonces al margen de la mencionada tradición. Al vigor de estas nuevas voces —y no solo a las influencias vanguardistas— se debe lo insólito de formas narrativas en conflicto con las preceptivas al uso; y pese a

la insistente denostación de la que dichas formas han sido objeto, a ese vigor se debe también la profunda remoción de las concepciones narrativas del medio siglo en adelante, remoción sin la cual no se entenderían los álgidos debates —abiertos o no— en el seno de la teoría y la crítica literarias durante buena parte del siglo pasado. Las diversas nomenclaturas ensayadas en las últimas décadas para dar cuenta de los derroteros por los que enfilaron luego las diferentes corrientes narrativas del subcontinente americano —*verbi gracia*, el “realismo mágico”, lo “real maravilloso”, el “realismo maravilloso”, el “realismo fantástico”, etc.— muestran, por si hiciera falta, que la espinosa “cuestión del realismo” —y por lo tanto la de los vínculos entre, por un lado, las diversas dimensiones sociohistóricas de lo real y, por otro, la formalización artística de los lazos que las obras establecen con dichas dimensiones— no ha dejado de tener vigencia. (“De este mundo y de los otros” 56)

A estas transfiguraciones del “realismo” que menciona Perus, que en última instancia implican una orientación a dar cuenta del carácter conflictivo y heterogéneo de las sociedades latinoamericanas (conflicto que *elaboran* en la forma artística), podrían añadirse las tendencias más recientes ligadas a la novela documental, a la crónica literaria, el testimonio literario, géneros “de realidad” que en el siglo XXI han ido acercándose al centro del canon literario. Los estudios de Perus en este sentido podrían aportar elementos importantes para pensar de modo histórico estas poéticas del realismo latinoamericano y proponer una historia de la literatura diferente. Andrés Kozel lo plantea así en su lectura de la obra de Perus:

Las sociedades latinoamericanas aparecen caracterizadas no solo como heterogéneas y conflictivas, sino además como de bajo dialogismo. Textualizaciones como las estudiadas por Perus no “reflejan” apenas ese cuadro, sino que lo *elaboran*, en el sentido de que ofrecen representaciones más o menos formalizadas de unas relaciones sociales señaladamente conflictivas, abriendo así *posibilidades de dialogismo* —y de reflexión sobre sus límites, lo cual no es menos significativo— que implican, por fuerza, al lector. Todo esto invita a problematizar experiencias, a determinar expectativas, a reabrir promesas, en la línea propuesta por Ricoeur/Koselleck. Escudriñar sistemáticamente estas dimensiones, en su espesor (discontinuo) y en sus pliegues, sería la tarea de la historia de la literatura. (“Françoise Perus, la crítica materialista” 1727)

Como puede observarse, hay un telón de fondo que recorre la obra crítica de Perus, y es la relación entre historia y literatura. Da cuenta de esta pregunta de fondo la elaboración de dos antologías de textos críticos que ofrecen una selección de autores y obras que Perus elige como necesarios para interrogarse sobre las fronteras y relaciones móviles entre una y otra, sobre el modo en que ambas disciplinas han ido elaborando objetos diferenciados de estudio, sobre las formas variadas en que puede pensarse la relación compleja entre ambas y su papel en eso que Perus denomina la reelaboración de la cultura (en particular nuestras relaciones con el pasado), en la que ambas disciplinas participan. La primera de las antologías es *Historia y literatura* (1994). La segunda amplía su perspectiva en el marco del posestructuralismo y el posmodernismo y es *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguaje y ficción* (de 2009).¹⁵ En esta última examina la tendencia reciente a la difuminación de las fronteras entre las distintas disciplinas humanísticas y sociales (anteriormente caracterizadas por tradiciones conceptuales, modos de hacer y construcción de objetivos propios) con el consiguiente ensanchamiento de las distancias entre ‘espacios de experiencias’ cada vez más borrosos y ‘horizontes de expectativas’ cada vez más disparatados” (*La historia en la ficción* 15). Este desfonde de las disciplinas habría sido consecuencia de la expansión de la llamada cultura de masas, “y de su tendencia, cada vez más marcada, a suplantar la educación formal en la organización, la transmisión y la difusión de los saberes, y en la conformación de las identidades subjetivas” (16). Al sumergirse en la difuminación actual de estas fronteras busca hacer visible la “pérdida” para la literatura de su lugar toral en la cultura, convertida en entretenimiento:

15 La antología contiene una larga e importante introducción, así como largos ensayos que preceden cada una de las secciones. Estos ensayos, de carácter teórico, además de orientar la lectura de los textos seleccionados en torno a la problemática de las relaciones entre historia, lenguaje y ficción, formulan sin duda la perspectiva propia, pero señalan asimismo los puntos ciegos de estas discusiones, señalando por ejemplo que las concepciones del lenguaje que sirven de presupuesto a ciertos planteamientos pueden ser distintas, y lo mismo sucede con la noción de ficción. Solamente haciendo visibles estos “prejuicios” no enunciados es como pueden abrirse los debates que permitan comprender las orientaciones propias de cada disciplina (la elaboración de objetos propios) y las interrelaciones y modos de relación entre ambas (que en uno de sus planos incluye la relación entre lo que lo que tradicionalmente se denominaba texto y contexto, o entre lo real y su representación tanto en el relato literario como en el de la historia), ellas mismas históricas.

pérdida de su papel en la reelaboración de la cultura, en la formación de subjetividades individuales y sociales, en propiciar la exploración y reflexión en el lector, resultado de su encuentro con la alteridad del texto. Esta lectura problematizadora que propone la antología con textos de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Hayden White, Jacques Rancière, Henri Meschonnic, Mijaíl Bajtín y Hans Robert Jauss, vuelve a traer al debate el problema ya mencionado de la poética artística de las obras (en sus dimensiones concretas, en el plano de la obra literaria particular, pero asimismo las poéticas históricas), como el lugar donde la literatura dialoga, a partir de situaciones de enunciación y referencias concretas, con la historia, la sociedad y la cultura, al tiempo que hace visible “lo propio de la literatura”. El estudio del realismo y del modo en que la literatura se relaciona con lo “real” se anuda con una mirada de lo literario en general, así como de las peculiaridades de la literatura latinoamericana.

El último libro publicado por Perus hasta este momento, *Transculturaciones en el aire. En torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana* (2019), tiene un fuerte carácter teórico. Por un lado, revisa crítica y cuidadosamente ciertas prácticas historiográficas y críticas de los años setenta y ochenta, como el proyecto (auspiciado por la UNESCO) que reunió a críticos de diferentes países en torno a la idea de una historia social de la literatura latinoamericana, o ciertas prácticas críticas relevantes. Por otro, repasa las perspectivas críticas de Ángel Rama en torno a la transculturación y de Cornejo Polar con la noción de literaturas heterogéneas. Parte de la idea de que este periodo representa un momento fructífero de búsquedas por renovar los estudios literarios latinoamericanos y afianzar la disciplina. La intención no es hacer una historia de la crítica de los setenta y los ochenta cuanto mostrar su actualidad para pensar una problemática actual de los estudios literarios,

la del desvanecimiento de las reflexiones en torno a la forma artística, pese a los vínculos implícitos o explícitos que la misma mantiene con las percepciones y las representaciones del ‘otro’ y de ‘lo otro’; vale decir, con las implicaciones cognitivas y éticas de las prácticas literarias, las narrativas en primer lugar. (*Transculturaciones* 375)

Este desvanecimiento estaría siendo reemplazado por unos abordajes que se sitúan en el plano de los contenidos manifiestos de los textos

y de la correspondencia de los mismos con tal o cual aspecto del contexto de la escritura o de la lectura. Sistematizan estos contenidos a su modo y en función de sus propios objetivos ideológico-políticos, pasando por alto la forma en que la composición y las modalidades enunciativas de la obra sitúan al lector virtual dentro de su propio mundo y ante estos u otros contenidos posibles. (*Transculturaciones* 376)

Las relecturas de las propuestas de los críticos y de proyectos como el que se aglutinó en torno a la posibilidad de elaborar una historia social de la literatura latinoamericana, se orientan en la dirección de una defensa de la “forma artística”, de que la crítica estudie el modo en que la literatura (la novela en particular) establece y figura vínculos con los mundos representados; es decir que el sujeto de la creación artística despliega una actividad cognoscitiva hacia el referente. Este es un material vivo, compuesto de lenguajes y voces que el sujeto de la creación interroga, escucha, y con el que entabla, en el marco de la forma artística, “un diálogo ceñido y atento a su otredad radical” (*Transculturaciones* 352). El desvanecimiento actual de las preocupaciones por la forma artística guarda para Perus, según he señalado ya,

estrecha relación con la actual hegemonía de los medios de comunicación a escala global, con la industria del imaginario de masas que promueve buena parte de ellos, y con la expansión inaudita de la mercantilización de todas las relaciones del ser humano con su entorno, las que conciernen a la cultura inclusive. (372)

Para Perus, en el estudio de la forma artística se aprecian y anudan las dimensiones cognitivas, éticas y estéticas de las obras y con ello el lugar de la literatura en la cultura. En la forma se harían visibles las tensiones y conflictos entre los lenguajes (histórica y socialmente dados, con su origen sociocultural y su memoria) puestos en contacto, al tiempo que sitúa al lector virtual “ante las múltiples dimensiones del conflicto aprehendido” propiciando el encuentro con la alteridad y la reflexión (*Transculturaciones* 386). En este

último libro teórico confluyen una trayectoria crítica (que reflexiona sobre su *hacer* así como el de la generación de críticos de los setenta y ochenta) con su propia apuesta teórica y crítica. Esta amplitud de miras en relación con los estudios literarios y la labor crítica proporciona muchos elementos para pensar la crítica hoy en día. El pensamiento de Perus es teórico pero la teoría se desprende siempre de la crítica concreta, nunca es una propuesta en abstracto. Junto a ello, su perspectiva histórica de las poéticas perfila la posibilidad de pensar en la construcción de una tradición de formas en la literatura latinoamericana.

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Barcelona, Taurus, 1989.
- . “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo xxi, 1982.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1993.
- Kozel, Andrés. “Françoise Perus: la crítica materialista en la ‘crisis del tiempo’”. *Izquierdas*, vol. 49, 2020, págs. 1715-1732.
- . “Pasos perdidos y promesas recuperadas. Perspectivas de la crítica latinoamericana en Françoise Perus”. *Caderno de Letras*, núm. 43, 2022, págs. 83-96.
- Perus, Françoise. “Antonio Cornejo Polar, una política de la lectura”. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, UNAM, vol. 1, 2006, págs. 99-106.
- . “Aportes de la crítica literaria al estudio de la cultura latinoamericana”. *Revista Chilena de Humanidades*, núm. 21, 2001, págs. 63-91.
- . “De este mundo y de los otros (esbozo de autobiografía intelectual)”. *Horizontes de asimilación cultural, experiencias de académicos en su práctica profesional en México*. Coordinado por Horacio Molano Nucamendi. México, UNAM, CEPE, 2023.

- . “El concepto de realismo en Lukács”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 38, núm.1, 1976, págs. 111-126.
- . “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, núm. 42, 1995, págs. 29-44.
- . *El realismo social en perspectiva*. México, IIS-UNAM, 1995.
- . *Historia y literatura*. Coordinado por Françoise Perus. México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1994.
- . *Juan Rulfo, el arte de narrar*. Prologado por José Pascual Buxó. México, UNAM, 2012.
- . “La formación ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del efecto estético)”. *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 114-115, 1981, págs. 255-275.
- . *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguaje*. Compilado por Françoise Perus. México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2009.
- . “La literatura latinoamericana ante *La República Mundial de las Letras*”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Coordinado por Ignacio Sánchez Prado. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- . *La poética narrativa de Juan Rulfo, la literatura mundial y la crítica*. México, CEPE-UNAM, 2023.
- . “Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 69, 2009, págs. 11-31.
- . *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México, Siglo xxi Editores, 1978.
- . “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”. *Tópicos del Seminario*, núm. 21, 2009, págs. 181-218.
- . “Reseña de Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica, Coordinación de Jorge Ruffinelli. París-Madrid, Colección Archivos núm. 5, 1988”. *Revista Iberoamericana*, vol. 59, núm. 164-165, 1993, págs. 831-835.
- . “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos 2007*, núm. 2, 2008, págs. 59-65.
- . *Transculturaciones en el aire. En torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana*. México, CIALC-UNAM, 2019.

- . “Universalidad del regionalismo: *Canaima* de Rómulo Gallegos”. Rómulo Gallegos. *Canaima*. Editado y coordinado por Charles Minguet. Madrid, CSIC, 1992.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.
- . *La semiosfera*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo xxi Editores, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 3 vols. México, Siglo xxi, 1995, 1995, 1996.
- Rodríguez Monegal, Emir. “La nueva novela hispanoamericana”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Coordinado por Carlos Magis. México, El Colegio de México, 1970.
- Vargas Llosa, Mario. “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 23, núm. 10, págs. 29-36.

Sobre la autora

Maestra y Doctora en Letras por la UNAM (Méjico), es investigadora en el Centro de Investigaciones sobre América latina y el Caribe de la UNAM y docente en la carrera de Estudios Latinoamericanos y en el Posgrado en Estudios latinoamericanos y en Letras. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es autora de los libros *Carlos Fuentes: imaginación y memoria* (Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000), *Poéticas de la novela histórica contemporánea: La campaña, El general en su laberinto y El mundo alucinante* (2007), *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina* (CIALC, 2017), *Las crónicas en la novela histórica del siglo XIX: la historia en la ficción* (CIALC, 2023). Realizó la antología general *Fray Servando Teresa de Mier, la Revolución y la Fe* (FCE/UNAM/Fundación para las Letras Mexicanas, en la colección Viajes al Siglo XIX). Sus líneas de investigación son: la teoría y la crítica literaria latinoamericana, las relaciones entre historia y literatura, y las relaciones entre literatura y memoria.