

*Homenaje a
Françoise Perus*

La crítica literaria latinoamericana: presente, pasado y futuro. Conversación con Françoise Perus

Por Begoña PULIDO HERRÁEZ*
y Andrés KOZEL**

FRANÇOISE PERUS (Le Puy-en-Velay, 1936) es una de las figuras fundamentales de la crítica literaria en América Latina. Acaba de cumplir cincuenta años de trabajo académico en la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece a una generación que se interrogó acuciosamente sobre el hacer y el sentido de la crítica literaria en América Latina, en su relación con la europea continental y la anglosajona. A lo largo de los años los interrogantes de Perus tienen una perspectiva teórica y también abarcadora de los procesos históricos; la historia y la memoria de la disciplina, como también de la literatura latinoamericana, están en el corazón de su pensamiento. Una mirada y un enfoque que hoy día se encuentran un poco relegados, en esta época obsesionada por la coyuntura. Conversamos con Perus en torno a la labor desarrollada en estas cinco décadas sobre nociones y formas de hacer, sobre lo que fue la crítica latinoamericana de los setenta, el modo en que fue apropiándose de lecturas y nociones que conformaron su modo propio de hacer crítica, sobre cómo ve el lugar de la crítica hoy y los desplazamientos o tendencias en la literatura contemporánea.

—Pertenece a una generación de críticos que buscaron pensar el proceso literario latinoamericano desde instancias distintas a las heredadas (elaboradas para pensar la literatura europea), y capaces de dar cuenta de la particularidad de ese proceso y de las

* Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <begopulido@yahoo.com>.

** Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede en el Laboratorio de Investigaciones en Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina; e-mail: <akozel@unsam.edu.ar>.

formas artísticas también particulares de esta literatura, así como de la relación entre literatura y cultura. Una generación que dio figuras como Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar... cuya labor has examinado (de manera más o menos crítica) en varios trabajos. ¿Qué queda hoy de ese legado?, ¿cuáles de sus preguntas, de sus herramientas analíticas, siguen siendo válidas?, ¿cómo ves la crítica literaria hoy?, ¿cuáles son sus orientaciones?, ¿qué queda en tu labor crítica de tus comienzos a partir del marxismo?

—Respecto de la generación de los sesenta, setenta, ochenta y su supuesta ruptura con la crítica europea con el objeto de abordar la particularidad del proceso de la literatura latinoamericana, en primer lugar habría que señalar que se trata de una generación muy diversa, que no se reduce a Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar; estos nombres son los que han quedado más visibles, pero hay un trasfondo muy importante, son muchos los que participaron en ello e hicieron planteamientos, coincidentes o no. Pero si bien existió una gran variedad de puntos de vista, no hubo diálogo entre nosotros, y habría que reflexionar por qué no lo hubo. Pienso que la Revolución Cubana (con Fernández Retamar demasiado tiempo al frente de la Casa de las Américas y con los ojos puestos en las universidades norteamericanas en donde se formó y donde encontraron refugio no pocos intelectuales, perseguidos o no, por las dictaduras de la época, y preocupado ante todo por granjearse el apoyo de organismos internacionales, la Unesco en primer lugar, ya orientados hacia los intereses norteamericanos) fue en buena medida la que coartó los debates. Es necesario volver a mirar con mucho más detenimiento ese momento histórico, que tiene que ver con la Revolución Cubana, los movimientos tercermundistas, la crisis europea y la consolidación de la hegemonía norteamericana. En *Rayuela* (1963) puede verse ese contexto de los cincuenta y principios de los sesenta, de muchísimas incertidumbres y dudas. Son los años en que se va a dar el desplazamiento del principal polo de atracción cultural, de París —el Greenwich de la cultura mundial, como lo denominó Pascale Casanova en *La República mundial de las Letras* (1999)— hacia Estados Unidos.

Pero esos años fueron también los de la institucionalización de los estudios literarios, al menos en América Latina. Hubo en aquel momento, no sólo en Europa, una confluencia excepcional de horizontes de reflexión y de universos conceptuales sumamente diversos, que no siempre se reconocieron como tales. No faltaron en América Latina quienes sacaran sus planteamientos de uno u otro de esos universos, haciéndolos pasar por propios de la región; se pudo dar así la impresión de que había un pensamiento latinoamericano propio, pero ese pensamiento era más bien algo que se estaba buscando y que, a mi modo de ver, no llegó a cuajar por muchas razones que haría falta explorar a fondo. Con todo, sí vale destacar desde ya el papel del estructuralismo francés, impulsado en un primer tiempo por la antropología de Claude Lévi-Strauss —con *El pensamiento salvaje* (1962) y *Raza e historia* (1973) ante todo—, pero que entronca muy pronto con interpretaciones apresuradas de la lingüística saussureana; interpretaciones que desvirtúan tanto la concepción del sistema de la lengua —tal y como lo establece el lingüista ginebrino— como la de la arbitrariedad del signo, proyectándolos sobre niveles de análisis más propios del lenguaje y de los enunciados. Es un problema hasta ahora poco estudiado, pero crucial por sus derivas en el ámbito de la crítica literaria y en el de las concepciones de la autonomía y la especificidad de la literatura. Más allá del ámbito literario propiamente dicho, la *mise en place* de tales concepciones tampoco es ajena a los muchos extravíos del discurso mediático, y a las repercusiones de éstos en el mismísimo ámbito académico, el de las humanidades y las ciencias sociales en particular.

Pero si bien el estructuralismo francés tuvo un papel importante en el desplazamiento de las perspectivas históricas de análisis de los fenómenos culturales hacia concepciones basadas en las así llamadas ciencias del lenguaje —tanto el primer Roland Barthes, con *S/Z* (1970) y *Análisis estructural del relato* (1966), y el lingüista francés de origen lituano Algirdas Greimas como la narratología de Gérard Genette, un poco más adelante, han ejercido influencias muy marcadas en nuestros medios académicos—, tampoco ha sido la única corriente conceptual presente: en su momento también lo estuvieron los formalistas rusos, la Escuela de Tartú y la de Praga, la semiótica italiana, la teoría de

la recepción alemana, el *New criticism* anglosajón... Sin olvidar, claro está, las tradiciones críticas más establecidas, como las de las filologías alemana y española, o la del análisis ceñido de los textos considerados en su contexto histórico y cultural y con base en el fomento de una sólida cultura general, puesto en práctica en Francia por la educación republicana.

Esa confluencia fue de una riqueza excepcional, cuyo potencial, posibilidades de desarrollo y aportes para América Latina han quedado trancos. El olvido de este potencial y la postergación de los debates, son los que explican, al menos en parte, el gran vacío conceptual que hoy nos aqueja; hay de todo y de nada, y sobre todo poca reflexión acerca del oficio y de las condiciones actuales de su ejercicio. Privó en el origen una oposición ideológica falsa —¡entre otras muchas más!— entre lo que sucedía en el ámbito mundial (fundamentalmente europeo) y América Latina. Aun cuando los contactos no escasearon, lo que pudo afianzarse de este lado del Atlántico no fue demasiado. Contó también en eso la inveterada costumbre de dejarse llevar por la última corriente de moda y aplicarla a rajatabla, antes de pasar a la siguiente... En lo personal, en todo momento consideré necesario acercarme a las diferentes corrientes conceptuales en contienda, tratar de entender cuáles eran los objetos propios de cada una de ellas, de qué manera se diferenciaban, y cuáles podían ser los puntos de contacto, sin dejar de tomar en cuenta el ámbito de pertinencia de cada sistema conceptual. Pero no estuve haciéndolo en abstracto, al margen de los problemas que me planteaban la literatura latinoamericana y las interpretaciones que de ella ofrecía la crítica al uso; no fue, no ha sido tarea fácil, pero no creo que haya sido infructuosa.

—¿*Qué relación tiene la sociocrítica con la concepción del lenguaje saussureana y con Lévi-Strauss?*

—El papel pionero de Lévi-Strauss en la instauración del estructuralismo como corriente de pensamiento dominante y reñida con las perspectivas históricas de análisis, lo señalé hace un momento. No tengo mayor cosa que añadir respecto de Lévi-Strauss, cuya antropología estructural nunca me interesó mayormente; tampoco comparto su afición por el “pensamiento primitivo”.

La sociocrítica fue determinante para mí, y en general el análisis del discurso, pero no en su versión anglosajona sino en su versión francesa, la que pasa por Claude Duchet, Edmond Cros, el grupo de Montreal con Antonio Gómez Moriana, Régine Robin y Marc Angenot principalmente; pero contó también mucho quienes vinieron aquí a México a principios de los ochenta, en particular Michel Pêcheux. Los aportes de Pêcheux son muy relevantes, no tanto por *L'analyse automatique du discours* (1969) —su primer trabajo—, sino por el acucioso trabajo de deslindes conceptuales de *Les vérités de La Palice* (1975). Su reflexión sobre la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure y las extrapolaciones de sus conceptos ligados a la descripción del plano fonológico de la lengua a los del lenguaje, el enunciado y el discurso, resulta particularmente valiosa cuando del análisis de textos literarios se trata. Pero no son menos relevantes sus tentativas de articulación entre el materialismo histórico, el psicoanálisis y la lingüística saussureana, por cuanto abrieron puertas para estudios mucho más precisos y refinados de las relaciones entre ideología y cultura.

En este punto, es preciso subrayar que la noción de *ideología* a la cual se refiere Pêcheux no remite al sentido laxo que ha vuelto a adquirir hoy y que no pasa de aludir a un conjunto más o menos sistemático de ideas acerca de un tema dado. Las reflexiones de Pêcheux remiten al sentido materialista del término —y a los muchos debates a los que ha dado lugar—, que descansa en la concepción de Marx acerca de las formas de organización de la producción y reproducción de las condiciones materiales de la existencia social, y en particular en la cuestión de la propiedad y no propiedad de los medios de producción, que es la que define la existencia de las clases y las relaciones, reales o imaginarias, entre ellas. Por lo mismo, la noción de *clases* tampoco remite al nivel de ingresos o de vida de tal o cual sector de la población, es un concepto teórico que, como tal, forma parte del andamiaje teórico de Marx acerca del modo de producción capitalista. La búsqueda de articulación de la ideología, en sentido materialista, con el psicoanálisis parte de la constatación de que hay un inconsciente de la cultura, y de que las ideologías atraviesan y organizan la cultura de muy diversa manera.

Aquí, también vale no perder de vista que la cultura no es un concepto teórico, es una noción *passe partout* —que sirve para

todo—, pero que, en definitiva, remite a representaciones, presentes y pasadas, de los órdenes más diversos; es la puerta abierta para el regreso al empirismo. La ideología atraviesa y organiza de alguna manera aquellos elementos, desgajándolos de sus contextos y rearticulándolos en función de los objetos considerados, eso en términos muy generales. Pero es con la instauración de los debates que intervienen los discursos y las ideologías concretas: en rigor, no se puede hablar propiamente de *la ideología* —la del autor, la del narrador o la del personaje; lo que existe en concreto son ideologías en contienda, enfrentadas entre sí, y es esta contienda, abierta o no, la que define, la que moldea el objeto por analizar. Louis Althusser habló de *la ideología en general* para designar las representaciones de todo orden que intervienen necesariamente en nuestras relaciones con el mundo, pues éste no habla por sí solo ni es transparente para la conciencia, de la misma manera en que el lenguaje no ha de confundirse con lo real; su uso involucra siempre alguna relación con aspectos de lo que entendemos por “la realidad”. Entre nosotros y el mundo, existe esa especie de velo que antes de traducirse en ideologías concretas sería, en un plano de análisis más abstracto, lo que Althusser designó como ideología en general. Sea cual fuere su ámbito, las ideologías en cambio remiten a contextos históricos concretos y a puntos de vista enfrentados en torno a objetos específicos.

Para mí la sociocrítica, el análisis del discurso, esas vertientes francesas del análisis del discurso (que hasta cierto punto tienen que ver con Althusser) fueron muy importantes. Me adjudicaron ser althusseriana —¡entre otros juicios a priori!—, pero no lo fui realmente. A decir verdad, en mis trabajos tampoco partí del marxismo, sino de esa formación literaria francesa de análisis de textos, de la que hablé antes, y de una concepción de la historia literaria que no tenía que ver con el marxismo sino con el positivismo. Llego a América Latina, me pongo a leer literatura latinoamericana (había empezado en Francia) y cuando quiero poner orden en mis lecturas, encuentro que las categorías que utilizaban las historias literarias latinoamericanas eran las mismas de la historiografía literaria francesa. Sin embargo, no encontraba mayor correspondencia, ni en el plano de los temas, ni en el de las formas, ni mucho menos en el de los procesos. Son mi experiencia literaria, mi formación y

mi contacto con la literatura latinoamericana los que me llevaron a plantearme el problema de cómo estudiar la literatura latinoamericana; pero yo no partí del marxismo, aunque había leído ya al Lukács de la *Teoría de la novela* (1920) y de *Problemas del realismo* (1955), y el libro fundamental de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, publicado por Maspero en 1966.

Esas primeras lecturas teóricas me fueron de gran utilidad para entender la cuestión del reflejo, que por cierto no la inventó el marxismo y que en el origen no deja de ser una deriva, o una simplificación de la mimesis aristotélica. Lukács y Macherey me permitieron entender no sólo la concepción materialista del reflejo —sus vínculos en extremo complejos con las estructuras sociales y las condiciones materiales de existencia—, y en particular las distancias de este reflejo respecto de cualquiera de las ideologías en contienda; me señalaron desde el principio la importancia de la noción de *práctica*, que me sirvió luego de guía en los desplazamientos que fui llevando a cabo al reformular el análisis del enunciado, subordinándolo al de las modalidades de su enunciación. En ese camino, las lecturas de varias obras latinoamericanas, unas narradas en primera persona, otras que conjugan la primera con la tercera persona, u otras más que van desagregando esa primera persona de muy diversas maneras. A este respecto, me resultó particularmente iluminador, aunque hasta ahora no he acabado de sistematizarlo a fondo, el diálogo subterráneo entre *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez. Este diálogo subterráneo me permitió entender mejor los vínculos orgánicos entre la forma de narrar, de figurar al narrador junto con la instancia enunciativa, no sólo con la composición de las obras —incluidos los materiales traídos a su interior—, sino también con periodos históricos y perspectivas distintas. Estas lecturas y estos trabajos previos son en buena medida los que me llevaron al examen detenido del arte de narrar de Juan Rulfo, que da muestra de una reflexión sumamente aguda acerca de las muchas implicaciones de la puesta en escena del proceso de enunciación. En ese mismo camino, las lecturas de los *Problemas de lingüística general* (1971) de Émile Benveniste, de *Estética de la creación verbal* (1979), de *Teoría y estética de la novela* (1975) y de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963)

de Mijaíl Bajtín (en sus traducciones francesas, más precisas que las españolas), y de los cuatro volúmenes de *Pour la poétique* (1970) de Henri Meschonnic, me brindaron apoyos sumamente valiosos. Las lecturas de *Estructura del texto artístico* (1978) de Yuri Lotman, y de *Obra abierta* (1972) y *Lector en fábula* (1979) de Umberto Eco me señalaron vías de reflexión tan insoslayables como las que ofrecen las dos obras fundamentales de Paul Ricoeur: *Tiempo y narración* (1983-1985) y *La metáfora viva* (1977).

El materialismo histórico me sirvió, sí claro. Me acerqué a él de modo sistemático al intentar cursar una maestría en sociología a poco de llegar a México, maestría que no pude concluir, pues para revalidar mi título francés de licenciatura en letras me pedían las materias cursadas, sus contenidos, las notas con las que las aprobé... y eso desde el bachillerato. De hecho, mi libro sobre el Modernismo estuvo pensado inicialmente como tesis de maestría, antes de convertirse en investigación por obra determinada en el Instituto de Investigaciones Sociales. Tuve entonces la suerte de establecer un vínculo con el profesor Edmond Cros, especialista en la picaresca, quien dirigía en la Universidad de Montpellier un grupo de trabajo en torno a la sociocrítica, y mantenía relaciones estrechas con la Universidad Autónoma de Nuevo León y con la Universidad de Costa Rica. Parte de mi trabajo sobre *Historia y crítica literaria* (1982) dedicado al realismo social corresponde a la tesina (*mémoire*) de maestría que llevé a cabo bajo la dirección de Edmond Cros.

—¿En ese contexto, cómo aparece Bajtín?

—La pregunta es importante: ¿por qué Bajtín? De la existencia del teórico y crítico ruso supe por primera vez en 1980, en Managua, por José Prego, director de teatro en el Ministerio de Cultura de Nicaragua, cuyo vicepresidente, Sergio Ramírez, me había invitado a dar un seminario para los promotores de teatro en curso de formación. Son las largas charlas en casa de José Prego donde estaba alojada, las que me pusieron en antecedentes de la relevancia de Bajtín para el estudio de la literatura latinoamericana. Pepe Prego había entrado en contacto con la obra de Bajtín durante su estadía en Europa, en los años previos a su incorporación al Ministerio de

Cultura sandinista. A poco tiempo de esta estadía en Managua, fui invitada por la Universidad de Montreal por un semestre, lo que me permitió entrar en contacto con el grupo de sociocrítica del cual hablé hace un momento. Varios de ellos conocían parte de la obra de Bajtín por las traducciones al francés de *Teoría y estética de la novela* (1975) y de su obra magna sobre François Rabelais. Bajtín se hizo presente en Francia a través de Tzvetan Todorov, Julia Kristeva y el grupo Tel Quel, muy marcado por el estructuralismo, hecho que no dejó de sesgar sus lecturas del teórico y crítico ruso. Aun cuando Régine Robin y Claude Duchet leyeron a Bajtín desde otra perspectiva intelectual e incluso ideológica, su preocupación fundamental era, según palabras de la misma Régine Robin “dar cuenta de cómo lo social llega al texto”, y no —diría yo— de qué forma la obra se apropia de “lo social”, de la cultura, de las tradiciones literarias y no literarias e incluso de las ideologías, de qué modo las integra y reorganiza para colocar al lector de distinta manera frente a ellas. En su oposición al formalismo estructuralista, la recuperación de “lo social” y la apertura de caminos para análisis más rigurosos, eran para ellos objetivos de primer orden. Estos objetivos primordiales sin embargo limitaron de alguna manera sus aportes, por cuanto no alcanzaron a reconocer plenamente que, en las obras literarias al menos —que no son tan sólo “textos” o “discursos”—, la dimensión estética no es un “añadido”: ella es la que subordina y orienta las dimensiones éticas y cognitivas de la obra.

Es en este sentido estricto que tanto el autor de *Estructura del texto artístico*, Yuri Lotman, como Bajtín llegaron a caracterizar el lenguaje artístico como “lenguaje de segundo grado”. Para mí, el gran problema de esa época, e incluso del análisis del discurso, es que eludió el problema de la forma artística y quedó prisionero de la concepción estructural-funcionalista sin alcanzar a rebasar esas supuestas correspondencias entre “estructura social y estructura de la obra”. Ángel Rama es ejemplo de ello, pero es también lo que Antonio Cornejo Polar buscó superar acudiendo al esquema de Roman Jakobson, profundizándolo y reformulándolo de acuerdo con los imperativos de la literatura latinoamericana, o al menos los de la peruana. En esto, las enseñanzas de José María Arguedas fueron para él absolutamente decisivas.

En una literatura como la francesa, los vínculos entre la tradición letrada —fomentada desde los albores del Renacimiento por la propia realeza— y la tradición popular —ligada a la existencia del burgo, al artesanado, a la tradición del *compagnonnage* (el compañerismo) y al gusto por el trabajo bien hecho—, ambas muy fuertes, son sumamente complejos, aunque muchas veces eludidos y poco estudiados como tales. La sociocrítica contribuyó a llamar la atención sobre este asunto medular, aunque se quedó corta en muchos de sus abordajes. En América Latina la problemática resulta mucho más enmarañada, no sólo por la conquista y siglos de coloniaje (sin contar los de dependencia), sino también por cuanto la cultura popular tiene aquí contenidos completamente diferentes. Las tensiones, los conflictos, las contradicciones entre culturas distintas y enfrentadas son más ríspidas, y a la vez más sutiles y transfiguradas, en parte también porque las instituciones republicanas son más precarias. La visión que tiene Jacques Rancière en *Le maître ignorant* (1987) o en *Le partage du sensible* (2000) de la situación en Francia parte de la concepción de un Estado republicano bien asentado.

Por su parte, Bajtín, al estudiar el conflicto entre cultura popular y tradición letrada en Rabelais y Dostoievski, llega a la idea, muy sugerente, de que toda literatura se desenvuelve partiendo de una imagen clave, en estos casos los de los debates en la plaza pública, que constituye el sustrato de la polifonía propia de la poética de Dostoievski. Desde mi punto de vista, esta propuesta de Bajtín no está muy alejada de la de Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), donde el antropólogo cubano relaciona el contrapunteo entre judíos, moros y cristianos en el *Libro de buen amor* (1330) del Arcipreste de Hita con el contrapunteo de la cultura popular cubana, que a juicio de Ortiz tendría que servir de base para la enseñanza de la historia de la isla caribeña. La propuesta de Bajtín tampoco me parece alejada de la de Antonio Cornejo Polar, quien en *Escribir en el aire* (1994) parte del “grado cero” del diálogo entre culturas puesto de manifiesto en el “diálogo” de Cajamarca entre Atahualpa y el cura Valverde; grado cero que el crítico peruano centra en la cuestión de la oralidad y la escritura, pero que, en su elaboración secular, da muchas muestras de no limitarse a esta sola dimensión.

Otra de estas imágenes clave para abordar los procesos de la literatura latinoamericana —la del Caribe al menos— también podría ser la de Édouard Glissant, quien al referirse a la literatura caribeña pone el acento en la ausencia de mito de origen (por ser este origen el vientre de los buques negreros), y propone una *poética de la relación* asociada con lo que define como un pensamiento “archipiélico”, acorde con la falta de contactos sostenidos y fructíferos entre las islas caribeñas. En *Le discours antillais* (1981), el mismo Glissant también se refería a la literatura latinoamericana como un *rumor de selvas*, por oposición a la literatura francesa que se habría desarrollado a partir de *la imagen del prado y la fuente*, en clara alusión a la poesía de Ronsard y Du Bellay. Este “rumor de selvas” es sin duda el que atestigua *La vorágine*, cuya poética el mismo Rivera caracterizó como “un solo eco de multisonas voces”, de la misma manera en que, en el preludio de *Canaima* (1940), Rómulo Gallegos da a leer su novela con base en la imagen de un barco que va sondeando las aguas entreveradas del delta del Orinoco, impedidas de llegar al mar por la barra formada por la acumulación de aluviones, parangonándola con la historia de Marcos Vargas y de su hijo, el primero retenido en el fondo de la selva amazónica por el mito de Canaima y el segundo logrando salir a mar abierto para encontrarse con la historia. La entreveración sumamente conflictiva entre mito e historia —el mito abriéndose a la historia, pero también la historia volviéndose mito— podrían entenderse como uno de los núcleos recurrentes y muchas veces transfigurados en torno a los cuales se ha venido desenvolviendo la literatura, o mejor dicho la narrativa latinoamericana, al menos hasta lo que pareciera ser la actual renuncia por interrogarse sobre la historia propia. Insisto en que estas imágenes no han de entenderse simplemente como temas: son propiamente núcleos o constelaciones de imágenes que dan lugar al despliegue de poéticas narrativas específicas. Santa María, Comala o Macondo lo son también de alguna manera...

Los *regímenes de literariedad* (noción en la que vengo trabajando en los últimos tiempos) consisten en una “traducción”. Traigo a la palestra la filosofía alemana para contrarrestar esa concepción antropológica de la cultura asociada con el uso laxo que de ella hacen los medios, concepción proveniente del romanticismo alemán y emparentada con la anglosajona, que va en contra de la tradición

mediterránea, humanista, ligada a la noción de *civilización*. Estoy buscando un sesgo para entrar en ese debate por el costado y replantear la cuestión de la existencia de la literatura a partir de una hipótesis actual: la de que, con los medios tecnológicos de que dispone, la llamada cultura mediática, convertida en cultura de masas, no solamente ha arrasado con la cultura popular, cada vez más reducida a sus aspectos folklóricos, sino que está en trance de hacer lo mismo con la tradición letrada, cada vez más ideologizada, y la de que nos está dejando así un mundo prácticamente analfabeto. Estamos frente a un problema de desfonde cultural, que atañe tanto a las tradiciones populares como a las letradas.

—¿Qué hay de humanismo en el enfoque que planteas, por qué recuperar esa categoría y qué decirles a los que desconían de ella? Hoy hay mucha gente que está criticando el humanismo.

—Se está destruyendo también la tradición humanista, que descansa en esa respiración viva entre tradición letrada y tradición popular. Cuando hablo de *popular* hablo del mundo del trabajo, de la gente de a pie, del intercambio social verbal vivo. Con el proyecto de una inmensa capa de clases medias en torno a los servicios, surge la cultura mediática, con la gente pegada a la pantalla, sin capacidad de distancia reflexiva.

—*Humanismo aparece ligado a vida, intercambio, producción, reflexión, ¿ése sería el campo semántico del humanismo?*

—No hay que minimizar el papel de las religiones en el origen de la concepción humanista occidental. No conozco otros universos civilizacionales como el eslavo o el islámico, aunque ahí la religión es también una manera de elaborar, en términos de valores éticos fuertes, la convivencia entre seres humanos. Pero detrás de las religiones, y antes que ellas, están los mundos de la creación artística —el de la música, el de la plástica, el de la arquitectura, y desde luego el de la creación verbal—, que no pueden echarse por la borda. La tradición humanista trae consigo la noción de *trascendencia*, sea cual fuere la forma que vaya adquiriendo a lo largo de la historia. No puede desvincularse de esa necesidad de

trascendencia que involucra valores estéticos, éticos y cognoscitivos, a la par históricos y supra históricos.

—¿Qué papel desempeña Sartre en esto, si es que lo hace? Él se definía como humanista.

—Uno de los primeros trabajos que publiqué en 1965, en la revista ecuatoriana *Indoamérica*, llevaba por título “Sartre, una moral de la responsabilidad”, no precisamente porque Sartre fuera entonces muy influyente en América Latina; ese artículo era un intento por desplazar la problemática del compromiso y sus fuertes connotaciones políticas hacia una noción más amplia y abierta, problemática, por cuanto apela a la reflexión y a valores trascendentales antes que a ideologías particulares. Sartre, quien no se comprometió con ningún movimiento de resistencia durante la ocupación alemana —a diferencia de Albert Camus—, apareció poco tiempo después de la Liberación como el adalid del compromiso asociado con la libertad individual, lo que le permitió a él ir de compromiso en compromiso con las causas más variadas, para terminar en el desencanto más completo... Esta alianza insólita entre compromiso y libertad individual —hoy rediviva, orquestada por los medios masivos en torno a agendas globales— se acompañó en aquel entonces de una insistente promoción del pensamiento de Heidegger, cuyos vínculos con el nacionalsocialismo y el partido nazi eran bien conocidos en Francia desde su introducción en el ámbito académico francés durante los años treinta. Como es de sobra conocido, la filosofía del *Dasein* y del “Ser para la muerte” del pensador alemán va encaminada hacia el desmantelamiento de toda metafísica, y de los valores asociados a ella. La decidida promoción del autor de *Los condenados de la tierra* (1961), Frantz Fanon, nacido en Martinica y muerto en Estados Unidos, desde la revista *Les Temps Modernes* es otra de las manifestaciones del estrabismo ideológico que padecía el autor de *El ser y la nada* (1943). Si tuviera que reconsiderarse su papel en los años cruciales de la posguerra, no sería, pienso, por su proclamado “humanismo”, sino por lo que acabo de mencionar como su estrabismo ideológico y su dudosísimo papel en el seno de los movimientos progresistas. ¿Habrà quien se encargue de hacerlo?

—*Puede ser que los regímenes de literariedad sean la llave para la sistematización de las poéticas narrativas, porque permitirían periodizar y buscar las formas predominantes en cada etapa.*

—Los regímenes de literariedad son una forma de buscar caminos propios entre cultura de masas, cultura popular y cultura letrada en el ámbito latinoamericano, poniendo en el centro de la reflexión la cuestión de la forma artística. Empalma directamente con el problema de las poéticas, de su sistematización conceptual y de su puesta en perspectiva histórica. Hablaba hace un momento de “imágenes clave” —no son todas las mencionadas entonces—, que permitan poner de relieve filiaciones, historias entrelazadas, contrapunteadas, que se encuentran en algún momento o que se desconocen unas a otras. Por lo pronto, lo que me han permitido observar trabajos anteriores es que si bien las “multísonas voces” de las que hablaba Rivera abundan en la literatura latinoamericana moderna y posmoderna, el diálogo entre ellas escasea y sigue siendo formal; no da lugar a poéticas como la que Bajtín, a propósito de Dostoievski, definió como polifonía. Las poéticas narrativas aquí son otras, y habría que profundizar en su descripción para encontrar denominaciones idóneas.

—*En este marco que describes, ¿cómo entra el problema del dialogismo, las posibilidades e imposibilidades y esa transformación de las poéticas en el análisis de obras donde la distancia cultural o el problema campo/ciudad no es tan evidente, que giran siempre en torno al mismo nudo de la historia, la violencia, en obras, por ejemplo, como Rayuela, que estás trabajando? ¿O Borges, cómo lo ves dentro de este marco conceptual o formas de pensar procesos?*

—Yo no he trabajado el problema de la poética en Borges. En la tradición argentina, y en la del Cono Sur de manera general, hay —es sólo una intuición— un gusto muy peculiar por la retórica, una capacidad de elaboración retórica muy refinada, que a mí en lo personal no me interesa mayormente. Me atraen más las cuestiones relativas a la confrontación con lo real. De Julio Cortázar, trabajé primero “Diario para un cuento” (1982), que puede leerse como una especie de testamento, de reflexión casi postrera donde el autor

plantea de manera sumamente aguda la cuestión de los vínculos entre la cultura de masas, la cultura popular y la cultura letrada. Una reflexión algo desencantada, e incluso bastante amarga pese a la ironía de la que siempre hace gala Cortázar, sobre el estado actual de la literatura, los *impasses* en que se encuentra. A lo que intenta dar forma *Rayuela* es a una perplejidad acuciante acerca del porvenir de la literatura después de la Segunda Guerra Mundial, aunque no desvinculada tampoco de cierta tradición argentina ligada al peronismo, la de Leopoldo Marechal, cuyo *Adán Buenosayres* (1948) llegó a elogiar Cortázar pese a la filiación peronista de su autor, y de modo muy similar, la de Roberto Arlt, que tampoco dejaba de valorar Cortázar, aunque sea a la distancia... El Cortázar de *Rayuela* debe mucho al París de la posguerra, a esos años perdidos en cuanto a saber quiénes habían sido los verdaderos vencedores en la contienda y quiénes iban a ser sus principales beneficiarios, cuál podía ser ahora el devenir del mundo, del país, de la cultura, de la literatura; es una novela llena de interrogantes; pero el más acuciante, de fondo, concierne al devenir de la literatura. De alguna manera, “Diario para un cuento” viene a ser el corolario de esta duda apremiante. No se debe minimizar la importancia de *Rayuela*, pero habría que releer la novela en su propia perspectiva y atendiendo a su poética muy peculiar.

Respecto de las poéticas, Bajtín centra la problemática en torno a los lenguajes, a ámbitos socioculturales disgregados, y a la posibilidad de confrontación, de encuentro y desencuentro en torno a objetos por definir y dilucidar, y la ubica en el marco de lo que considera como periodos de transición, por ser estos periodos tiempos en que las pugnas de todo tipo aparecen con mayor claridad al resquebrarse las instituciones más establecidas. La configuración de voces-conciencia en la narrativa de Dostoievski, la de ideólogos-conciencia, guarda relación con la Rusia de la época (qué hacer en vísperas de la revolución). El contexto es relevante y deja entender que no por fuerza tendría que haber polifonía en América Latina. De ahí el valor de una propuesta como la de Fernando Ortiz: él no plantea “voces-conciencia”, configura esas voces de acuerdo con un sustrato cultural propio. Es preciso rastrear de qué manera se configuran las voces en la literatura latinoamericana, tanto la de los personajes como la de los narradores, sin olvidar el análisis

de sus relaciones mutuas en el plano compositivo. Otra de mis hipótesis actuales atañe al llamado narrador “omnisciente”, por lo general bastante problemático en América Latina debido, creo yo, a la endeblez de la conciencia de lo “universal” (que descansa en el asentamiento secular del humanismo). Las voces aquí son siempre voces particulares, en parte debido a la huella indeleble de la Colonia y a sus secuelas. La credibilidad del autor y la de su narrador parecieran estar constantemente en duda, de ahí el frecuente recurso al procedimiento cervantino: “Te lo cuento yo porque me lo dijeron...”, o a la ficción del manuscrito encontrado por casualidad, y trasvasado a lenguaje literario. En la literatura latinoamericana, la configuración del narrador como entidad encargada de la organización del mundo narrado suele ser problemática, lo que genera tensiones muy particulares. La recurrencia de la narración en primera persona es otra marca de esta problemática en la que hace falta ahondar.

—¿*Mario Vargas Llosa puede ser un ejemplo hoy de ése que quiere ordenar el mundo desde una voz unitaria?*

—Pese a su Premio Nobel, Vargas Llosa no me parece un buen escritor. Leí *La ciudad y los perros* (1963), *Conversación en la catedral* (1969), *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *Historia de Mayta* (1984)... Y me cansé. Vargas Llosa ilustra ideas (como Carlos Fuentes); utiliza la ficción para apuntalar ideas a priori. No parte de la cultura viva, con todos los interrogantes que ella pudiera suscitar. A Vargas Llosa el mundo no lo sorprende ni lo interroga; él reparte doctrina. Si de saber “cuando fue que se jodió el Perú” se trata —es una fórmula del propio Vargas Llosa—, *Un mundo para Julius* (1970), de Alfredo Bryce Echenique, elabora muchísimo mejor el proceso de descomposición de la oligarquía de ese país. Asimismo, si pongo frente a frente *La ciudad y los perros* y *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, la comparación, en el plano estrictamente artístico, de la manera en que se abordan las violencias del mundo adolescente bajo la férula militar en el primer caso y bajo el control de las autoridades eclesiásticas en el segundo, está lejos de favorecer a Vargas Llosa. Es sólo un ejemplo, que por lo demás va en el mismo

sentido de las lecturas prejuiciadas, aunque coincidentes con las de otros *boomers* como Cortázar o Fernández Retamar, que el Nobel hizo de la obra de Arguedas.

—*Nos gustaría volver al tema de esa dificultad de construir un narrador universal, esa preferencia o deriva hacia la primera persona, y qué tendría que ver todo eso con la autoficción; hoy muchos escriben en primera persona, como si fuera algo muy nuevo, pero mezclando partes de la propia vida. ¿Cómo ves esa relación y esa primera persona que hoy se denomina autoficcional en relación con esa dificultad que señalas?*

—La oposición entre el narrador en primera persona y el narrador en tercera persona —el llamado omnisciente—, viene de la narratología. Pero en la realidad, y mucho menos en la literatura, no hay ningún narrador que sea omnisciente y que no implique la existencia, la presencia, de un sujeto concreto que despliega una actividad mental específica. La *omnisciencia* es una noción abstracta, un formalismo, que impide atender el problema de la índole, las orientaciones, los movimientos y los desplazamientos de la atención de la voz enunciativa según se enfoca primordialmente hacia su objeto, hacia la voz ajena o hacia sí misma. De hecho, tanto en el habla cotidiana como en la narración literaria estos desplazamientos son constantes y no escasean los momentos en que el yo que habla acude a la formulación de enunciados de valor general, equivalentes a la tercera persona gramatical, al orientar su atención, momentáneamente o no, hacia su objeto propio. Para mayor claridad en este asunto, es preciso volver a los planteamientos de Benveniste y su concepción de la tercera persona gramatical como *no persona*, misma que ejemplificaba con un enunciado de carácter científico —pongamos, la ley de la gravedad—, cuyo valor de verdad no depende de quien lo enuncie. Pero Benveniste extendía también esta noción de *no persona* a los enunciados del historiador, en el entendido de que éste se aboca fundamentalmente al establecimiento de datos fidedignos, y por lo tanto incontrovertibles, al menos hasta nueva orden; vale decir hasta la aparición de nuevos datos que modifiquen la perspectiva y pongan en entredicho lo hasta entonces establecido. Lo que, dicho

sea de paso, supone la institucionalización del quehacer científico y también el de la historia en cuanto disciplina establecida, transmitida y compartida, aunque no por ello exenta de reformulaciones que pueden llegar a ser considerables. El valor científico de éstas sin embargo dependerá de su capacidad para integrar, reorientándolos, los conocimientos anteriores.

Tratándose de literatura, las cosas se plantean de otro modo: el que narra no es una mera función —una *no persona*— sino alguien que plantea una relación con el mundo esencialmente problemática, para nada evidente, que él mismo necesita explorar, interrogar, entender, organizar, compartir... Aunque formalmente esté hablando en tercera persona, hay detrás un sujeto —un *yo*— que confiere matices, orientaciones, valoraciones a lo que dice o a lo que dicen sus personajes, y que habrá de volverse sujeto concreto en el proceso de su propia enunciación y de la organización de su propio enunciado, aunque no sin dejar de tener en cuenta la presencia, real o virtual, de los enunciados ajenos. En la literatura latinoamericana el narrador difícilmente puede decir: “El mundo es así, lo digo yo”, por cuanto tiene enfrente el mundo conquistado que, al no estar plenamente integrado, cuestiona desde la otra orilla. El mundo se le presenta más bien, si no exactamente como dislocado, al menos fragmentado, difícil de interpretar y valorar desde un punto de vista más o menos estable. Quien detectó primero —a su manera— este problema fue Adalbert Dessau, al trabajar la literatura de la Revolución Mexicana rastrea la dificultad de lo que llama “objetivar”, en el sentido de estar a distancia y con suficiente visión del mundo narrado para presentarlo como “las tendencias objetivas del proceso histórico”. Atribuye a esa dificultad la recurrencia de la voz en primera persona, que relativiza de alguna manera los alcances de ese saber, de lo que puede entender y transmitir. Por la particularidad de la historia latinoamericana, hay dimensiones del mundo que no llegaron a consolidarse, no hay sociedades republicanas que abarquen todos los ámbitos de la sociedad y dentro de las cuales todos pudieran llegar a encontrarse. Parte medular del problema radica en el sistema educativo, cuyo objetivo era, teóricamente al menos, que todos los ciudadanos fueran a la escuela pública y recibieran la misma formación, independientemente del sector social del cual

provinieran. A falta de esto, no hay nada en común, o lo común se reduce a un aparatito de celular, o a lo que hay en YouTube.

—Ese gesto mediador ya se obvió. Ahora está el yo mucho más presente, con su vida cotidiana metida en la historia. ¿Qué sería entonces?, ¿un grado más en ese problema?

—Tiene que ver con otro problema, el de las nuevas formas de subjetividad. Es un tema importantísimo que explorar en la literatura, la cuestión del dialogismo, o su ausencia, el grado de elaboración de las modalidades del dialogismo, en qué medida es puramente formal y en qué medida da lugar a un intercambio verbal y al reconocimiento del otro no sólo como un “otro”, sino también como un semejante al que yo pueda llegar a intuir, reconocer e imaginar, a partir de dimensiones de mi propia experiencia vital, de mis conocimientos, y con quien pueda llegar a establecer un diálogo con base en lo que pudiéramos tener en común y en lo que nos diferencia u opone. Otredad no es semejanza. En el mundo actual, se suele monologar, quedar aprisionado en el solipsismo y rechazar cualquier forma de apertura hacia mundos que no emanen de una pantalla... Las formas de subjetividad actuales son problemáticas en la medida en que plantean la cuestión de saber hasta dónde esos “yos” son consistentes o no. Para tener consistencia hacen falta interlocutores que permitan enriquecer, poner en duda, cuestionar, afirmar no sólo el propio sentir sino también el propio pensamiento.

—Aparece la idea de que los alumnos de los años setenta y ochenta, eran “mejores”. ¿Qué literatura se puede hacer en un contexto donde la enseñanza básica está por los suelos, los alumnos no quieren leer y el saber no les importa, hay un desfonde cultural brutal?

—No sé si los alumnos de los setenta y ochenta eran “mejores” y si los de ahora son “peores”. La cuestión es que han cambiado sustancialmente las condiciones no sólo de impartición de la enseñanza, sino también las de trabajo y de vida para la gran mayoría de la población, la estudiantil entre otras. La alianza de las democracias neoliberales con las nuevas tecnologías y la industria del

imaginario de masas al servicio del gran capital han dado lugar a otras formas de subjetividades, no sé si nuevas, pero sí distintas a las de décadas anteriores. Los alumnos de ayer tenían sentido de futuro, querían aprender, formarse, saber, con miras al ejercicio de una profesión que veían factible y de alguna manera posible de ejercer y compartir. La mayoría de los de ahora, en cambio, se enfrentan a alguna forma de sobrevivencia en la que se mezclan el recargo en la estructura familiar, las becas y los trabajitos técnicos ocasionales, *free lance*, por lo que sus expectativas difícilmente alcanzan a rebasar la posibilidad de acceso a alguna forma de consumo. Pero no son sólo los alumnos los que han cambiado, son también las condiciones de ejercicio de nuestra profesión, cada vez más burocratizada y poco propicia a la reflexión sosegada y de largo aliento. Estoy señalando tendencias, obviamente; no deja de haber excepciones y también intersticios para seguir siendo tercetos..., tan tercetos como lo real que no deja de solicitarnos y suele terminar imponiéndose, aunque sea por el “mal lado” como lo llegó a decir cierto marxiano ilustre...

Volviendo a la pregunta, no me queda claro si se refiere a la literatura misma, en el sentido de la creación artística, o si se refiere al ejercicio de la crítica literaria. A ésta, no le corresponde pedirles nada a los escritores, a ellos toca buscar sus propias vías. Pero lo que sí compete a la crítica es formar lectores, buenos lectores, y no loros por más fantásticos que sean... En la medida en que hunda sus raíces en la experiencia vital más profunda, en la medida en que pueda seguir haciéndolo, la literatura tendrá algo que decir, siempre que busque algo sustancial que decir y la manera más idónea de hacerlo. Lo entendieron perfectamente Fernando Ortiz y Juan Rulfo, cada uno a su manera.

A propósito de Cortázar y Rulfo, en *Rayuela* Cortázar se centra en lo sensitivo y en su elaboración imaginativa verbal; lo sensitivo constituye su punto de partida y va desplegando todo un mundo imaginario y especulativo (por lo menos en *Rayuela*), aunque no sin muchas tensiones y contradicciones. La confrontación con lo real no es el objeto central de su reflexión: se ubica en la tradición del *flâneur* planteada por Walter Benjamin a propósito de Charles Baudelaire, de aquel que deambula por el mundo a la espera de algo que solicite su atención, que vuelva a despertar su sensibilidad, sus

recuerdos y su imaginación, y que propicie las asociaciones más inesperadas. El problema de la literatura actual es que no sólo la experiencia vital está muy agostada, sino que el bagaje cultural es cada vez más escaso... Hace falta mirar atrás, preguntarnos por los pasados que traemos al presente. ¿Proyección de futuro...? Eso está más difícil.

—Podría pensarse entonces en traer pasados que contengan experiencia vital. El adelgazamiento de la experiencia vital es más grave todavía que el anterior diagnóstico que era la embestida contra lo popular, lo letrado...

Al mismo tiempo, la noción de experiencia está de moda, se exhibe como si la noción supliera la vivencia, está en los debates. Hablamos de solipsismo, monologismo, pero al mismo tiempo, en términos de géneros literarios, están de moda los géneros de la realidad, la no ficción, el periodismo narrativo... lo que se relaciona también con la literatura de la violencia (que sería lo real exacerbado). ¿Cómo ves todo esto que se junta muchas veces, la autoficción con la no ficción? Ese sujeto que es el investigador, que mete su vida, pero lo hace insertando signos de lo real. Toda una literatura que usa un lenguaje donde el letrado, el lenguaje normalizado, desaparece, es un lenguaje que abrevia mucho del lenguaje cotidiano, de la oralidad de lo cotidiano, y otras veces del lenguaje duro y cruel. Eso se lee como signo de hiperrealismo. ¿Cómo es eso de que no hay confrontación con lo real y al mismo tiempo nos colocan lo real y la experiencia por delante?

—Yo no creo que esa literatura sea insignificante. Este género de búsquedas, que procuran traducir experiencias ligadas a la violencia sigue siendo importante. Pero la violencia no es un problema nuevo en América Latina, diría incluso que está presente desde los mismos orígenes de lo que es hoy el subcontinente. Han sido ya muchas las formas de abordarla, de tal suerte que encontrar en la novela lo que yo presupongo no lleva a ninguna parte. Rulfo también habla de la violencia, pero de manera tal que no nos cuenta a cuántos mataron o cómo lo hicieron. Eso lo hace la nota roja; él explora formas mucho más solapadas, interiorizadas, inconscientes o subconscientes, de violencia no percibidas o reconocidas como

tales, por normalizadas a fuerza de usos y costumbres. Lo muestra con muchísima sutileza, y señala aperturas que rebasan la oposición tradicional entre víctimas y victimarios. Logró narrar de tal manera que uno, al leer, pueda reconocer las formas más banales de contar, aunque sean las más sorprendentes desde el punto de vista literario, lo cual supone una cultura literaria sumamente amplia, y un contacto con la cultura popular viva, en este caso rural. Ahí hay un asunto de contacto entre sectores letrados y sectores populares, una capacidad de compenetración con las formas de atención, de reflexión de otro semejante. La crítica ha inmovilizado a Rulfo en una serie de estereotipos y ha anulado el potencial creativo e interpelativo (en términos socioculturales) de un planteamiento que sólo se vuelve accesible mediante esa forma. No es encontrar los hechos, eso sería costumbrismo, o periodismo narrativo, formas que no cuestionan.

Una herencia fundamental de la modernidad es la capacidad de la literatura de interrogarse sobre sí misma, aunque no necesariamente de manera solipsista. Si me limito a hablar conmigo mismo puede ser que encuentre algo importante, al menos si tengo algo de formación cultural. Cada uno tiene su historia personal, todos tenemos una historia personal que, de no trascenderse, termina desembocando en banalidades. Ciertamente, las vivencias contribuyen a la formación de la subjetividad, pero resultan intrascendentes si no adquieren otras dimensiones, si no se vinculan de alguna manera con valores esenciales, con eso que hasta no hace mucho se entendía como la conjunción civilizacional (y no forzosamente religiosa) de la Belleza, el Bien y la Verdad o, en otros términos, de las dimensiones estéticas, éticas y cognitivas necesariamente implicadas en cualquier acto humano significativo. En ausencia de formación de estos valores —históricos, sin duda, pero también trascendentales— en la familia, en la escuela, en la Iglesia y en las instituciones en general —que atraviesan hoy una crisis extremadamente profunda—, le resulta difícil a la creación literaria encontrar los caminos para seguir ejerciendo lo que en lo personal considero su papel fundamental: el de ser el lugar privilegiado de formas de encuentro y desencuentro con la alteridad, y de la *mise en oeuvre* del cuestionamiento de esas mismas formas, abriendo posibilidades para que ese otro, ajeno por principio, pueda llegar

a considerarse como semejante sin ser por ello menos singular y diferente.

Una de las principales dificultades que tenemos en el mundo académico —y ello tiene que ver también con los estudios latinoamericanos— es que los actuales objetos de reflexión ya no provienen ni de la historia ni del dominio de la disciplina (qué es lo que se venía tratando de formular, en qué términos y con qué alcances, y qué es lo que ha quedado fuera con estas formulaciones y qué haría falta retomar); esos objetos tampoco provienen mayormente de los acuciantes problemas de la realidad actual, que tendrían que llamar nuestra atención —el profundo quiebre civilizacional en primer lugar—, para lo cual haría falta algún dominio de la disciplina. Muchas de las agendas, como dicen ahora, provienen de los medios y de organismos internacionales subordinados a los intereses del capital transnacional y financiero. Así andamos respondiendo a las mujeres, a los jóvenes, a los pueblos originarios, al cambio climático, al cuerpo, a las emociones..., a los distintos temas que por periodos se nos van imponiendo, sin ver lo que realmente nos está pasando en términos de Humanidad. Vamos de coyuntura en coyuntura, sin continuidad en la reflexión y postergando indefinidamente las posibilidades de ir sentando y afianzando un suelo de reflexión propio.

Volviendo a la pregunta acerca de la “autoficción”, de la mezcla de “lo real” con “lo ficticio”, y de narrar cuestionando la propia forma de narrar, no me parece que se trate de problemas muy nuevos. Habría que indagar a qué responde hoy la necesidad de ponerlos por delante, como el objeto mismo de la reflexión y la creación artística. Si al abordar este tema se refieren ustedes a las narrativas posdictatoriales o a las posteriores a las derrotas de algunos movimientos armados en Centroamérica, no he estudiado el asunto de manera sistemática, tan sólo de manera ocasional. Sin embargo, mi impresión —y es sólo una impresión— es que en estas formas de repliegue sobre sí mismo, sobre la propia subjetividad validándola con aspectos de lo real —la propia experiencia, el testimonio ajeno pero fidedigno etc.—, hay mucho de artificio, de ensamblaje de elementos literarios y no literarios consabidos. Me parece en buena medida una narrativa de la derrota, no sé si de autojustificación o de *mea culpa*... En lo que alcancé a leer, no he

encontrado la novela que nos llame a reflexionar, sin concesiones ni “victimismos”, sobre la gran derrota, en el plano internacional, de las fuerzas progresistas en el trascurso de las décadas pasadas. Tendrían que venir tiempos para ello...

—*Las tradiciones están quebradas, tiene que ver con el desfonde cultural que mencionabas...*

—Habría que trabajar en los intersticios (no desde los lugares centrales), y poniendo atención a los muchos elementos dispersos, sólo que eso requiere tiempo, perseverancia..., pero también visión de conjunto y expectativa de futuro. En lo personal, acabo de cumplir cincuenta años en la UNAM, y se me ocurre a veces que me faltarían otros cincuenta para dar forma a lo que he estado buscando...

Ciudad de México, marzo/julio de 2024
Versión revisada por la entrevistada

Para seguir leyendo

- Buxó, José Pascual, “Juan Rulfo: construcción y sentido de lo ‘real imaginario’”, texto introductorio a Françoise Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México, UNAM, 2012, pp. 9-19.
- Concha, Jaime, “Françoise Perus: el arte de Juan Rulfo”, *Acta Literaria* (Universidad de Concepción), núm. 58 (2019), pp. 181-187.
- Kozel, Andrés, “Pasos perdidos y promesas recuperadas: perspectivas de la crítica latinoamericana en Françoise Perus”, *Caderno de Letras* (Universidade Federal de Pelotas), núm. 43 (mayo-agosto de 2022), pp. 83-96.
- Kozel, Andrés, “Françoise Perus: la crítica materialista en la ‘crisis del tiempo’”, *Izquierdas* (Santiago de Chile), núm. 49 (diciembre de 2020), pp. 1715-1732.
- Perus, Françoise, “De este mundo y de los otros (esbozo de autobiografía intelectual)”, en Horacio Molano Nucamendi, coord., *Horizontes de asimilación cultural: experiencias de académicos en su práctica profesional en México*, México, CEPE-UNAM, 2023, pp. 47-73.

- Perus, Françoise, “La narrativa de Juan Rulfo, una ética de la forma”, en Rafael Olea Franco, ed., *¿Qué tierra es ésta, Juan Rulfo?*, México, El Colegio de México, 2020 (*Jornadas*, núm. 178), pp. 15-75.
- Perus, Françoise, *Transculturaciones en el aire: en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana*, México, CIALC-UNAM, 2019.
- Perus, Françoise, comp., *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*, México, IIS-UNAM, 2009.
- Perus, Françoise, “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica* (BUAP), vol. 1, núm. 21 (2009), pp. 181-218.
- Perus, Françoise, “Antonio Cornejo Polar, una política de la lectura”, *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos* (FFYL-UNAM), vol. 1 (2006), pp. 99-106.
- Perus, Françoise, “¿Qué nos dice hoy *La ciudad letrada* de Ángel Rama?”, *Revista Iberoamericana* (IILI), vol. 71, núm. 211 (abril-junio de 2005), pp. 363-372.
- Perus, Françoise, *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza & Janés, 1998.
- Perus, Françoise, “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* (CELACP), año XXI, núm. 42 (1995), pp. 29-44.
- Perus, Françoise, comp., *Historia y literatura*, México, Instituto Mora/UAM, 1994 (Col. *Antologías Universitarias*).

RESUMEN

Entrevista que ofrece un balance de la labor desarrollada por Françoise Perus (n. 1936) a lo largo de cinco décadas de trabajo académico en la Universidad Nacional Autónoma de México. Tomando como base la discusión sobre lo que fue y quiso ser la crítica latinoamericana de los años setenta, la entrevistada precisa el modo en que fue apropiándose de lecturas y categorías que conformaron su modo propio de hacer. Delinea asimismo una propuesta específica, asociada a la noción de *regímenes de literariedad*. Finalmente, expone cómo ve el lugar de la crítica en la actualidad, así como su apreciación de ciertos desplazamientos contemporáneos, en particular aquellos que atañen a la concepción del humanismo.

Palabras clave: literaturas, teoría, legados, literariedades, subjetividades, humanismo.

ABSTRACT

This interview presents an overview of the academic work performed by Françoise Perus (b. 1936) over the course of five decades at Universidad Nacional Autónoma de México. Based on a conversation on what Latin American critic was and what it aspired to be during the 70s, Perus ascertains the way she started embracing texts and the categories that were outlined by her particular way of doing. Perus goes on to define a specific proposal, linked to the concept of *regimes of literariness* and finally, she specifies how she perceives current critic development, as well as her perception of some contemporary displacements, particularly those pertaining to the understanding of Humanism.

Key words: literatures, theory, legacies, literariness, subjectivities, Humanism.