

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras



El ensayo literario como crítica literaria: los casos de *Dafen*. *Dientes Falsos* de Pierre

Herrera e *Ilegible* de Pablo Duarte

Maestría en Literatura Hispanoamericana

PRESENTA

Lic. Antonio Miguel Muñoz Ortiz

DIRECTOR

Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

Puebla, Puebla, diciembre 2024

Introducción.....	3
Capítulo 1 ¿Qué es el ensayo? Orígenes y acepciones.....	6
1.1 El ensayo literario como una herramienta crítica.....	18
1.2 Hacia una metodología de análisis del ensayo: la ficción como recurso.	28
Capítulo 2. Dafen y la autoría como producto.....	32
2.1 Aspectos visuales de Dafen y la crítica a la autoría.	33
2.2 La relación de Dafen con sus referentes citados.	39
Capítulo 3. Ilegible y la (casi) imposibilidad de escribir.....	57
3.1 La voz titubeante: metaliteratura, modalización y el ensayista que mira ensayar.	58
3.2 El ensayista supervisando: el taller literario y la figura del tallerista.	63
3.3 Pablo Duarte y el anonimato célebre.	69
Conclusiones.....	77
Referencias	81

Introducción

Como toda investigación que evidencia el interés de quien la realiza, este trabajo aborda dos de los temas que considero más relevantes para la labor académica contemporánea: el ensayo y la crítica literaria. Lo primero, porque parece ser un tipo de texto que usualmente se les solicita a los estudiantes y con el cual evaluamos los alcances de sus reflexiones a través de su forma argumentativa; lo segundo, porque el papel de la crítica literaria es indispensable para pensar no sólo el ámbito textual, sino humano de nuestra sociedad contemporánea. Comprender qué dicen los textos, por qué están escritos de tal forma, saber su origen y trazar hilos entre todos esos aspectos son, desde mi modo de ver, formas para aterrizar los conocimientos teóricos en el mundo que nos rodea, una tarea que hoy resulta urgente con las distintas crisis que nos acechan.

El primer objetivo de esta tesis es abordar la noción de ensayo que resulta problemática debido al lugar que ocupa actualmente en las academias, aunque su origen provenga fuera de ellas. Diversos autores no distinguen entre “Ensayo”, “Ensayo literario” y “Ensayo académico”, sin embargo, para este trabajo resulta importante hacer la diferencia debido al conocimiento generalizado que se tiene del término respecto a su carácter aparentemente objetivo, cargado de citas y referencias en un formato de citación académico, aunque nada de esto se observe en autores tan fundamentales como Montaigne. En este trabajo observaremos que hay autores que sí se valen de la distinción para señalar la importancia de estos textos dentro de los estudios literarios, por lo que utilizaré esta distinción únicamente para identificar las diferencias entre dichos conceptos. Si no se coloca un adjetivo me refiero a lo que comúnmente se asocia con ensayo literario, cuyas características se describirán en el primer capítulo de esta tesis. El uso del adjetivo “literario” evidencia un problema parecido al que ocurre con la dramaturgia respecto a la disputa de si es o no asunto

de los estudios literarios hacerse cargo de este tipo de textos. Desarrollaremos aquí, por lo tanto, una postura ante ello, pues consideramos que es pertinente acercarse a dichos textos como suele hacerse con la narrativa y la poesía, es decir, desde un aspecto formal. Por lo tanto, el análisis de los objetos de estudio se valdrá de metodologías como el análisis de la enunciación y los aspectos visuales del texto.

Con el auge de escrituras personales y explícitamente subjetivas¹, el ensayo fue cobrando una relevancia importante dentro del mercado editorial hispanoamericano. Sin embargo, estas subjetividades provienen de distintos contextos y sus necesidades van respondiendo a problemáticas distintas. Por lo tanto, la selección de los textos analizados en esta tesis busca evidenciar el tipo de ensayo posterior a la primera década del siglo XXI, pues sus autores provienen de haber realizado estudios académicos de literatura, lo que guarda relación con el modo en que buscan abordar un fenómeno literario de su interés: no desde el texto académico, sino desde un ensayo literario más libre en cuanto a su forma y recursos. Lo que observo, en líneas generales, es que existen ensayos que abordan aspectos de la literatura contemporánea para criticarlos, aunque la forma en que estos trabajos circulan dista mucho del ensayo académico producido por universidades, debido a que sus elementos textuales son distintos, más literarios. Esto responde a algo que señala Antoine Compagnon sobre la crítica literaria: “su lugar ideal es el salón, del que la prensa no es más que un avatar, no la universidad; su forma por antonomasia es la conversación” (22). Si la forma del ensayo es la del diálogo, al igual que debe serlo la de la crítica, hay más aspectos que los unen que aquellos que los distinguen.

¹ Como tesis de licenciatura realicé una investigación sobre autoficción que se inserta en un momento donde las escrituras autorreferenciales cobraron un auge importante debido a las distintas necesidades del contexto (denuncia de violencias, recuperación de la memoria colectiva, autoconsciencia de la figura autoral dentro del campo literario, etc.).

Mi propósito es analizar dos casos de este tipo de ensayo y la posición de sus autores dentro del campo literario, pues son textos que se originan dentro de una posición específica y, debido a ella, abordan aspectos de la literatura contemporánea como la noción de autoría, copyright y el taller literario mediante elementos como el verso, la metaficción y lo visual. La posición de ambos es la de agentes que forman parte del medio literario por sus trabajos, becas, estudios universitarios en el área de literatura y su participación como académicos. Esto, sumado a la forma de sus textos, permite que su circulación y lectura sea otra, ampliando también el número de lectores que podría acercarse a dichas ideas. Todo esto, además, es permeado por un sistema económico que parece permear en la forma en que se escribe. Si bien estos trabajos no se tratan de una propuesta de escritura para la academia, resulta sintomático evaluar libros como estos a la luz de un contexto contemporáneo donde los autores de *Dafen e Ilegible* se valen de su posición para criticar dos aspectos importantes para el campo literario mexicano, la figura del autor y el taller literario, mediante una forma tan escurridiza e inclasificable como suele serlo el ensayo.

Capítulo 1 ¿Qué es el ensayo? Orígenes y acepciones.

Al adentrarse en el estudio del ensayo, un nombre destaca sobre el resto: Michel de Montaigne, autor francés considerado padre del ensayo por ser el primero en utilizar el término en 1580. Con la publicación del primer tomo de sus *Ensayos*, Montaigne abre un camino en la escritura que se expande por Europa y América (González Flores, s/p). Posteriormente, en Inglaterra, Francis Bacon es, de acuerdo con José Reyes González Flores en su artículo “Genealogía del ensayo” (2004), “el otro camino fundacional del ensayo” debido a que seis años antes de la traducción de los textos de Montaigne (1597) Bacon propuso una distinción importante entre lo que él denomina ensayo *formal* e *informal*, que González Flores describe así:

El ensayo formal refleja indirectamente la personalidad del escritor, quien explica y educa, en consecuencia es crítico y didáctico. Lo didáctico porque ofrece datos históricos, científicos, políticos y filosóficos, desde el punto de vista, a veces biográfico, del ensayista [...] Por otra parte, el ensayo informal o familiar expresa directamente la personalidad del autor como en los poemas líricos. Las impresiones del ensayista, es decir, lo subjetivo y el deseo de entretenimiento son la marca distintiva. (S/P)

El mismo Bacon menciona también una frase que expresa lo complejo de atribuirle a alguien en específico el origen del ensayo: “La palabra es reciente pero lo que nombra es antiguo” (En Martínez 7), refiriéndose a que existen rasgos de la escritura ensayística en textos tan antiguos como la *Biblia*, los *Diálogos* de Platón, las *Epístolas morales a Lucilo*, la *Poética* de Aristóteles y un largo etcétera (González Flores).

La mención de estos dos personajes fundacionales para la historia del ensayo refleja el origen relativamente reciente de un tipo de escritura y la considerable juventud de un

término que la nombre. Además, mientras que para algunos autores resulta sencillo identificar al francés como punto de partida del ensayo, para otros es más complejo poner una fecha exacta al nacimiento del mismo.² El presente trabajo de investigación no busca ser un estudio histórico sobre la genealogía del ensayo, pero sí pretendemos mostrar la compleja situación de este género³ para tomar su incertidumbre como un punto de partida, pues estas dificultades se presentan en varios aspectos del estudio del ensayo y son, paradójicamente, reflejo mismo de su carácter escurridizo.

Primero hay que caracterizar al ensayo antes de ahondar en su estudio, no solo como género literario, sino su injerencia dentro del campo literario mexicano. Para ello, trazaremos algunas líneas generales a partir de los prólogos de cuatro antologías que consideramos relevantes dentro del panorama literario mexicano a lo largo del tiempo. Lo realizaremos en orden cronológico de acuerdo con la fecha de publicación de los libros y no de los textos que contienen: *El ensayo mexicano moderno* (1958) de José Luis Martínez; *Ensayo literario mexicano* (2001) de John Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán; *Los mejores ensayos mexicanos*. de Antonio Saborit; y *El arte de la tentación. Antología del ensayo inglés* (2017) de Rafael Antúnez.⁴ Posteriormente ahondaremos en

² Por ejemplo, el prólogo de Rafael Antúnez a *El arte de la tentación, antología del ensayo inglés* no deja lugar a duda: “No hay estudio sobre el género que no coincida en darle la paternidad a este rechoncho, generoso y sabio francés. Al contrario de otros géneros cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, el nacimiento del ensayo puede datarse con precisión, a saber, 1571, un año pródigo en maravillas y desastres [...] en Francia el destino de uno de los géneros más lustre han dado a la literatura inglesa se empieza a escribir cuando Michael de Montaigne, en el tercer piso de su ‘decaído’ castillo, se puso a ensayar” (14-15). Por otro lado, de acuerdo con Aldous Huxley (cit. en Liliana Weinberg), la atribución a Montaigne se debe a que en él se perfecciona la forma ensayística al hacer confluir y funcionar lo personal-autobiográfico con lo individual-universal y lo abstracto-concreto. Esto justifica su relevancia y Weinberg destaca, además, que no es Montaigne un punto de origen, sino un momento relevante en la historia del género. Casos de este tipo son una recurrencia al tratar el género del ensayo desde el aspecto histórico.

³ El texto antes citado de José Reyes González Flores, “Genealogía del ensayo” (2004), condensa varios nombres, fechas y textos de diversas tradiciones literarias que reflejan la compleja situación histórica del ensayo por si se quiere ahondar en ello.

⁴ Existe una brecha temporal en nuestras referencias. La antología *Ensayistas de Tierra Adentro* (1994) es un trabajo que refleja de manera clara la producción ensayística de ese entonces, sin embargo, debido al objetivo

dicha caracterización a partir de *Teoría del ensayo* (1999) de José Luis Gómez-Martínez y *Pensar el ensayo* (2007) de Liliana Weinberg para problematizar el tipo de textos a los que nos enfrentamos en esta investigación: ensayos del México del siglo XXI que utilizan recursos no prototípicos del ensayo, como el verso, la ficción y la implementación de recursos visuales.

De entrada, resulta importante destacar que el ensayo es objeto y herramienta de análisis de sí mismo. La figura de Montaigne es relevante por acuñar el término y por la reflexión que establece sobre su propia escritura, sus herramientas y características. José Luis Martínez, en el prólogo que hace para *El ensayo mexicano moderno* (1958), destaca el concepto de *juicio* que Montaigne pone de manifiesto en su ensayo “De Demócrito y Heráclito” para resumir que: “Los rasgos peculiares del ensayo [según el texto de Montaigne] pueden reducirse a la falta voluntaria de profundidad en el examen de los asuntos; método caprichoso y divagante, y preferencia por los aspectos inusitados por las cosas” (9).⁵ Posteriormente, menciona que existen rasgos importantes en el mismo Montaigne y otros autores como Bacon: expresión discursiva en prosa, aunque con casos particulares en verso; extensión variable desde pocas líneas hasta cientos de páginas; ser producto de una mentalidad individualista originada en el Renacimiento; la exposición de ideas de manera lógica y “un relieve literario” debido a su flexibilidad efusiva, libertad ideológica y formal (Martínez 9-10). Es destacable, además, un término que Martínez menciona al buscar concisión y exactitud sobre el ensayo, caracterizándolo como “literatura de ideas”.

de dicha antología -ligada al de la revista- no se define el género ni se problematiza su situación, sino que únicamente recopila trabajos de autores anteriormente publicados. Hago esta aclaración debido al papel que considero tiene Tierra Adentro en la consolidación de figuras autorales vigentes en diversos géneros: Sara Uribe, Cristina Rivera Garza, Carlos Velázquez, Gerardo Arana y Richard Viqueira, por mencionar algunos.

⁵ Retomamos las palabras de Martínez sobre Montaigne y no directamente a este último debido a que el mexicano emplea las palabras del francés para justificar y caracterizar su propia selección, buscando un respaldo para validar la propia escritura presentada en la antología.

En el título de su antología, Martínez no resalta el carácter literario del ensayo como sí en las demás que describiré. Sin embargo, en su prólogo hace una larga distinción de distintos tipos de ensayo, aunque guiándose principalmente por el contenido de las ideas presentadas en los textos.⁶ Esta ausencia del adjetivo se compensa mediante la definición por contraste del ensayo con otros tipos de texto, como el artículo, que está más cercano a los modos y medios periodísticos; el estudio crítico que requiere un método severo; la monografía que tiene una función didáctica y aborda un tema con propósitos exhaustivos; y el tratado, que se encuentra en el extremo opuesto al ensayo debido a que es un estudio riguroso que busca agotar un tema a partir de la sistematización de la reflexión (Martínez 12). De este modo, caracteriza el ensayo como aquello que sí es y aquello que lo distingue de otro tipo de textos, destacándolo como reflexivo, subjetivo y no-exhaustivo.

En el prólogo de *Ensayo Literario Mexicano* (2001), Federico Patán destaca la labor de Martínez antes mencionada y presenta nuevas especificaciones sobre el tipo de textos en cuestión. Menciona, por ejemplo, que “en los ensayos las ideas pertenecen a la superficie del texto, al propósito inmediato de la escritura, lo cual de ninguna manera significa que se dé en ellas carencia de hondura. Simplemente quedan en primer plano, a modo de protagonistas” (7). Del mismo modo, explica que se presentó ante los antologadores una cantidad excesiva de trabajos debido a que la escritura del ensayo puede ocurrir debido a una compulsión personal creadora de quien escribe o una solicitud de trabajo, ya que en México, a partir de los cincuenta, creció el número de suplementos y revistas dedicadas a los acontecimientos culturales, lo que explica, por ejemplo, la abundancia del ensayo para los escritores de la

⁶ El mismo Martínez reconoce que esta larga lista es una metodología aplicada en su estudio “La obra de Alfonso Reyes”. Como no resulta pertinente para nuestro trabajo, únicamente la mencionamos sin transcribirla.

Generación de Medio Siglo (10)⁷, al tiempo que fue consolidándose el campo literario mexicano debido a la relación entre la literatura y el capital económico de diversas instituciones. A su vez, resalta la importancia que tienen los espacios universitarios para la producción ensayística, aunque aclara que ahí “surge un tipo de libro que se distingue por su conformación académica, su propósito de examinar con objetividad (hasta donde la objetividad es factible) y apoyo en datos firmes temas específicos” (11).

Patán describe, entonces, los objetivos de su antología a través del contraste, resaltando que lo prologado corresponde a una muestra de “ensayo lúdico y a la vez erudito” (12) que aborda temas relacionados con la literatura y están escritos por autores mexicanos nacidos desde los inicios del siglo XX. A su vez, cabe destacar la siguiente afirmación realizada por Patán al respecto de su proceso de selección: “los escritores gustan de asomarse a su oficio y examinarle las entretelas y, por tanto, abunda este material; por otro lado, el estudio de la literatura conlleva el manejo de conceptos y visiones que pertenecen a una manera más general de entender el mundo” (13). Si pensamos en el nombre del libro, *Ensayo literario mexicano*, parece ser que describe adecuadamente los textos que contiene. Sin embargo, no ahonda en aquello que considera lúdico o literario, sino que, nuevamente, sólo lo define por oposición a lo académico o periodístico: “El poeta, narrador o dramaturgo que muy esporádicamente redacta una nota periodística fue sustituido por aquel otro que para el ensayo tiene amueblada una de las habitaciones de su casa literaria” (15). Patán traza los esbozos de aquello que es el ensayo literario mexicano que antologa⁸: textos lúdicos que

⁷ Véase, por ejemplo, la relevancia de la producción ensayística de Sergio Pitol o José Emilio Pacheco.

⁸ Debido a la importancia de las escrituras personales señalado en la introducción, observamos que en *Ensayo literario mexicano* si aparecen textos escritos por autoras mexicanas. Aunque sean relativamente una minoría (siete de cincuenta) esto representa una distinción respecto a la gran antología que la precede, además de poner en evidencia el hecho de que las autoras fueron cobrando relevancia en el campo literario mexicano del siglo XX. En *Los mejores ensayos mexicanos. Edición 2005*, aún se continúa con una minoría de autoras (8 de 33) y esto va cambiando con el paso del tiempo, como en la antología de ensayo *Ciudades aprehendidas* de 2019 (6

reflexionan e interpretan el mundo, mostrando explícitamente su carácter reflexivo por ser este el foco del ensayo.

A pesar de que no es una antología de textos mexicanos, el prólogo de Rafael Antúnez a *El arte de la tentación. Antología del ensayo inglés* (2017) define al ensayo como un tipo de texto bastante particular. Tras retomar las definiciones de Octavio Paz, Salvador Elizondo y Juan José Arreola, Antúnez vuelve al punto de partida de muchos estudios: Montaigne. De él destaca varios aspectos que ya mencionamos en los párrafos anteriores, como lo son la libertad de la forma y la expresión individual del ensayista y sus ideas, por lo tanto únicamente mencionaremos un rasgo que los otros prólogos no mencionan: el uso de citas. De acuerdo con Antúnez, el ensayo es:

un género indiscriminado que se vale de cuanto halla a su paso para lograr sus cometidos [...] en su libro [de Montaigne] se han contado 1264 citas de autores latinos [...] no pocas veces sacándolas totalmente de contexto y aun utilizándolas en un sentido contrario respecto del que las usaban sus autores [...] ese aspecto nos habla de un autor contradictorio, lo cual, como se verá con el paso del tiempo, más que un defecto terminó siendo una virtud, pues lo despojó de esa pesada aura con que cargan los autores que se piensan infalibles. En el ensayo, tal y como lo descubrió Montaigne, son más importantes las dudas que las certezas [...] (18).

Este empleo de citas se distingue del uso de referencias propio del texto académico, sin embargo la citación está presente en ambos tipos de textos. La diferencia radica en este carácter de mostrarse infalible que guarda relación con el objetivo del ensayo: esbozar un tema, no agotarlo y, por lo tanto, detonar más preguntas que respuestas. La idea del defecto

de 11). Esta nota pretende resaltar el papel del ensayo en la escritura hecha por mujeres, esbozo que posteriormente podría desarrollarse en otro texto.

que se vuelve virtud expresa, a nuestro parecer, la diferencia más grande entre el ensayo literario y el académico, pues justamente la subjetividad de una voz consciente de sus propias limitaciones se hace explícita en el ensayo literario y no pretende la objetividad, como sí lo hace el académico, sino que explora estas posibilidades e incluso las ocupa como herramienta para llamar la atención sobre el texto mismo y no sobre las ideas, como sucedería en los textos literarios que priorizan la función poética del lenguaje según Jakobson. A su vez, ese carácter lúdico del que hablaba Patán se ve manifiesto en el modo con que Montaigne, de acuerdo con Antúnez, ocupa y deforma las citas para lograr sus cometidos, diferentes en cada texto, y por lo tanto cada uno valiéndose de lo que puede.

En *Pensar el ensayo* (2007), Liliana Weinberg parte de un texto de Sartre, “Prometeo en los infiernos” para caracterizar al ensayo como un texto “prometeico” debido a la labor que hace de “vinculador, mediador y articulador de mundos” (11). Ella opta por este término para explicar la función del ensayo y los motivos de este tipo de escritura, teniendo esta finalidad en común pese a las posibles diferencias textuales. Al igual que todos los trabajos antes citados, la autora destaca el carácter subjetivo del ensayo y la libertad temática y formal, aunque caracterizándolo especialmente bajo la forma de la “prosa del ensayo [que] actúa además como mediadora entre otras formas de prosa del mundo” (20). Para Weinberg, lo importante no es el aspecto formal y discursivo del ensayo, que puede analizarse desde metodologías estructuralistas, pues ella reconoce que lo ideal sería hablar de ensayos, en plural, por las variantes que existen entre el “estilo de pensar”, “estilo de mirar” y “estilo del decir” (20). Estas tres distinciones profundizan en la libertad formal señalada por todos los autores antes expuestos. Weinberg opta por describirlos de la siguiente manera:

Mientras que el estilo de pensar nos conduce al peculiar modo de intelección del ensayista, quien retoma a su vez las ideas de su época y las conduce a nuevas cotas

de sentido, el “estilo del decir” nos lleva a un particular modo de inscribir la experiencia creativa, la voz individual, en la institución de la literatura. El “estilo del mirar”, por fin, atiende a la perspectiva fuertemente personalizada y peculiar de cada ensayista (20).

De esta cita, además, resaltamos el foco que otorga Weinberg al papel del ensayista, ya que es sobre él quien reconoce el papel principal del ensayo. A su vez, proporciona una regla que no se mencionaba en los trabajos antes citados y es, generalmente, dada por sentado: “el que piensa escribe” (21). Además, señala Weinberg que “las corrientes de la nueva retórica, la pragmática y la semiosis social se preocupan por el contrato de intelección y veridicción que el ensayista establece con el lector a través de un texto” (17). Esto implica que el ensayo pertenezca a los géneros de dicción antes que a los de ficción, lo que quiere decir, parafraseando a Gérard Genette en *Ficción y dicción*, que el ensayo se concentra en aquello que dice, independientemente de su forma textual como el verso o la prosa, y no en la creación de un mundo posible, como ocurre con los géneros de ficción. Esto explicaría, además, la ausencia del adjetivo “literario” en las ideas de Weinberg al caracterizar al ensayo. Como desarrollaremos más adelante, la ficción existe en los presentes objetos de estudio y resulta determinante para el desarrollo de su reflexión, contrario a lo que Wiener señala como una norma para el ensayo.

En *Teoría del ensayo* (1981), José Luis Gómez-Martínez realiza un largo estudio crítico e histórico sobre este tipo de textos, destacando su importancia en determinados momentos y lugares del mundo hispanohablante, como en España a inicios del siglo XX con Ortega y Gasset, “que lo elevó a una altura de prestigio en los círculos intelectuales” (7) y afirmando que: “En España, por el contrario, lo mismo que el siglo XIX fue el siglo de la novela, en el XX destaca el ensayo” (7). Partiendo de la importancia que tiene este tipo de

textos, Gómez Martínez retoma nuevamente a Montaigne para caracterizar el carácter subjetivo y autoconsciente del ensayo como rasgo principal de este tipo de textos. A pesar de no presentar rasgos diferentes a los ya mencionados, Gómez-Martínez menciona un aspecto importante respecto a la aparente indefinición del ensayo:

Esta dificultad en la definición del ensayo no es nada nuevo en el campo de los géneros literarios: otro tanto sucede con la novela, por ejemplo. Podríamos, por el contrario, decir que es sólo muestra de la conciencia que el crítico tiene del valor individual de la obra de arte. Benedetto Croce rechazaba las clasificaciones por géneros como algo impropio y extraño a la realidad de la obra literaria. Pero, a pesar de su oposición, él mismo reconocía la necesidad de ciertas clasificaciones que sirvieran de orientación: no reglas que limiten, sino características que unan (8).

La noción de género cobra relevancia en las palabras de Gómez y Croce debido a que se presenta no como una serie de normas rígidas, sino que es más bien una serie de generalidades que pueden englobar, pero no delimitar, ciertos textos con características en común. Esto guarda una relevancia importante para comprender por qué todos los rasgos ya mencionados (subjetividad explícita, reflexión como foco principal del texto, no-conclusión del tema, prosa, no-ficción) son sólo una serie descriptiva y pueden o no presentarse simultáneamente sin que por ello neguemos su cercanía con los textos caracterizados originalmente por Montaigne. Antes de dar una conclusión sobre los rasgos del ensayo, abordaremos el concepto de género para ahondar más en la caracterización de estos textos que nos servirán para comprender mejor el contexto y fenómeno del que forman parte nuestros objetos de estudio.

En “El problema de los géneros literarios” (1961), Juan Antonio Ayala hace un recorrido sobre la problemática de los géneros literarios, retomando al mismo Croce, Weliek

y Warren, Platón, Aristóteles y Wolfgang Kayser, por destacar algunos nombres. En él establece la dificultad de categorizar a un género como algo homogéneo (263) y el carácter histórico y social de los mismos (262), más allá de la posición prescriptiva que podía tenerse en casos como los griegos antiguos. De esta reflexión podemos asumir que, si el género funciona como una institución, probablemente vaya más allá de lo literario, es decir, que aquello que lo rige lo hace desde afuera y no sólo en su aspecto textual (264).⁹

Parafraseando a Luciano Anceschi (Congreso de Estética en Vencia en 1956), Ayala señala que no se pueden entender las particulares soluciones artístico-estéticas cada vez que se presentan si no se tiene en cuenta que:

Los géneros aparecen como indicadores de problemas y de probables soluciones a situaciones surgidas en una determinada cultura poética, como signos simbólicos de poéticas, y, por lo tanto, sus características son: origen contemporáneo al nacimiento del arte, idealidad, funcionalidad, intencionalidad, operatividad. Considerados en tal forma, decidirse por la lírica o la narrativa implica, en cada ocasión, la aceptación de diversas condiciones en las diversas situaciones de cultura (que no constituyen necesariamente reglas) y, por consiguiente, el género interviene operando en el momento activo de la gestación poética: aun más evidente es la operatividad de los géneros, como idealidades y finalidades estéticas, en su funcionalidad histórica respecto al arte (265).

⁹ Del mismo modo, Ayala señala que si la teoría de los géneros puede aplicarse, sólo puede hacerse con textos que cumplan con lo descrito y no al revés, pues la teoría de los géneros que resulta prescriptiva ignora el hecho de que los textos literarios sean organismos que cambian y, tal como en el caso de la biología, pueden rebasar las descripciones realizadas antes de su aparición. Este sería el caso de muchos fenómenos literarios contemporáneos que escapan a las etiquetas realizadas tiempo atrás pero que, pese a todo, aun se asimilan en ciertos rasgos a lo descrito.

Del mismo modo, es importante señalar que para Bourdieu, el género literario son formas que compiten entre sí dentro del campo literario, pues son mediadas por la tradición literaria, lo político y económico, con la finalidad de obtener el mayor capital posible.¹⁰ El carácter social de la condición genérica de un texto, por lo tanto, permite reconocerlo dentro de un contexto específico y leerlo de ese modo. Montaigne, por ejemplo, propone el término y la conciencia sobre la escritura que desarrolla porque es precisamente en el Renacimiento que la conciencia e individualidad comienzan a despuntar en diversos ámbitos, siendo estas ideas y finalidades estéticas las que se persiguen en dicho momento. En el siglo XX, el ensayo surge como una herramienta de consolidación de la idea de nación en los territorios de lo que hoy conocemos como Latinoamérica, así como una forma en que los pensadores delimitan qué significa ser parte de ello. Actualmente, en el siglo XXI estamos ante un momento del campo literario donde el ensayo cobra una gran relevancia por las implicaciones políticas, sociales e individuales de una escritura explícitamente subjetiva y crítica. El ensayo, por lo tanto, rehúye pero también abreva de todos los textos previos a este siglo para ir configurándose de acuerdo a los objetivos y necesidades particulares de cada texto, viéndose adscrito a un campo literario y cultural que coloca la etiqueta ensayo, a secas, para poner en circulación estas textualidades.

Pensar el término “género” de este modo permite reconocer que, pese a la libertad sugerida en definiciones como las del ensayo, las características generales sólo son aspectos descriptivos que surgen posterior a la lectura de un objeto y por lo tanto siempre existe la posibilidad de que sean cambiadas por un nuevo texto. Esto, a su vez, puede explicarse bajo

¹⁰ Esto lo ejemplifica con el caso de Flaubert, quien hizo novelas cuando ese era un género visto como menor (Bourdieu 140).

la idea que presenta T.S. Eliot en *The Sacred Wood* (2011) sobre la noción de novedad y tradición, pues señala que:

The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole readjusted; and this is conformity between the old and the new (50).

Esto quiere decir que un texto ajeno a las consideraciones previas del género puede llegar a cambiar la percepción que se tenía generalmente sobre él. Tal es el caso del ensayo y textos que, conforme pasa el tiempo, modifican al género. Por lo tanto, podemos definir al ensayo, hasta ahora, como un tipo de texto donde la subjetividad se hace explícita como punto de partida para reflexionar en torno a un tema sin agotarlo, valiéndose de la experiencia personal, las referencias y una libertad textual que lo hace ir de la prosa al verso o a lo visual indistintamente. Además, esta subjetividad y la relación directa que hay entre voz y autor de carne y hueso son aspectos que parecen darse por sentado, pues retomando la afirmación de Weinberg “el que habla es el que escribe”. Sin embargo, nuestros objetos de estudio problematizan esta idea y también ahondaremos en este aspecto. No obstante, antes de definir cómo opera este tipo de texto consideramos necesario explicar el contexto del ensayo de la segunda década del siglo XXI. Antes el por qué, después el cómo.

1.1 El ensayo literario como una herramienta crítica

Todo texto responde a su tiempo. El ensayo, cuya subjetividad es objeto y punto de partida del mismo, surge en un momento histórico donde la primera persona y su reflexión comienzan a ser punta de lanza para aquello que vendrá posteriormente. Del mismo modo, en Hispanoamérica la consolidación de este género corresponde con los proyectos de nación que empiezan a postularse, pues la Literatura como institución depende de un Estado que poco a poco se consolida de modos diversos¹¹. Como señaló Weinberg, estos temas fueron cambiando con el paso del tiempo y las necesidades reflexivas giraron su foco de atención, por lo que el ensayo mostraba su “difícil equilibrio entre quehacer creativo y quehacer crítico, texto y discurso, forma cristalizada y forma enunciativa” (2009, 172). Nuestros objetos de estudio –dos libros publicados a finales de la segunda década del siglo XXI– son fruto y reflejo de su época. Por lo tanto es necesario examinar de qué manera el ensayo opera de manera crítica y dentro del contexto que propone este trabajo: la crítica literaria.

Como ya señalamos anteriormente, el ensayo dentro del campo literario mexicano guarda una estrecha relación con las publicaciones periódicas y otras de corte institucional como lo son las provenientes de universidades y centros de investigación. Además, son los mismos escritores quienes, principalmente, difunden sus textos críticos acerca de otras obras en medios como revistas y suplementos, pero distinguiéndose de la crítica académica

¹¹ Al hablar de Literatura es necesario considerar todos los géneros y obras que se desarrollan a finales del siglo XIX e inicios del XX. El Modernismo, por ejemplo, ejemplifica la necesidad de independencia que empieza a gestarse en las naciones y se ilustra en la producción textual de ese momento. Acotando al campo de este trabajo, basta observar algunos títulos del primer tomo de la antología antes citada por José Luis Martínez: “Letras americanas” de Francisco A. de Icaza (1914), “Origen y carácter de la literatura mexicana” (1917) de Luis G. Urbina, “Notas sobre la inteligencia americana” (1936) de Alfonso Reyes, “Psicoanálisis del mexicano” (1934) de Samuel Ramos y “Meditaciones sobre México” (1947) de Jesús Silva Herzog, además del mundialmente conocido *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Esto sólo abarca el ensayo en México, pero es importante hacer extensiva esta idea, respecto a la Literatura en general, a otros campos latinoamericanos que pasan por procesos políticos y sociales diversos pero similares.

producida en dichas instituciones a través de los medios de publicación y los recursos formales que emplean en sus textos. La crítica académica se publica principalmente en libros y revistas bajo los sellos editoriales universitarios que pertenecen a instituciones de investigación estatales y textualmente suele optar por una impersonalidad en la escritura académica donde la primera persona tiende a ser menos común y se acompaña por un aparato bibliográfico y de citación para sustentar aquello que se argumenta. El ensayo literario al que nos referimos, sin embargo, mezcla estos aspectos de manera indistinta y muchas de las veces incluso prescinde de ellos, como la ausencia de formatos como APA, MLA o apartados de referencias. No obstante, esto lleva varios años sucediendo en modos y lugares diversos¹². A continuación haremos un breve recuento para observar cómo la crítica literaria y el ensayo escrito por académicos tiene formas distintas a las popularmente asociadas con la academia.

Cronológicamente, *Ella escribía poscrítica* (1995) de Margarita Mateo Palmer (Cuba, 1950) es un ejemplo textual de la mezcla de estos aspectos en respuesta al contexto que la rodeaba como autora. Mateo Palmer, profesora universitaria de Literatura en La Habana, desarrolla en este ensayo una crítica a la idea de posmodernidad que estaba tan en boga en la academia de finales del siglo XX, haciendo énfasis en la evidente diferencia entre el contexto europeo de donde viene dicho concepto y la vida en Latinoamérica, específicamente la situación de Cuba durante el periodo especial. En su prólogo, Mateo Palmer reflexiona sobre los modos en que la crítica literaria norteamericana y europea buscan construir un canon con

¹² De la lista propuesta por José Luis Martínez señalada en la nota al pie 6, es necesario destacar aquí las nociones de ensayo expositivo, interpretativo y teórico, pues guardan relación con el fenómeno que ocurre de la confusión de ensayo con otros géneros, como la monografía, en las academias. Los tipos de texto antes señalado buscan, principalmente, exponer e interpretar mediante conceptos algún tema de relevancia para las academias (Martínez 13). Por lo tanto, su escritura tiende a esa impersonalidad y las constantes referencias en algún formato que requieren para su correcta evaluación. Quizá pueda atribuirse esta confusión del término “ensayo” con los textos requeridos para las ciencias exactas a la aspiración que tuvieron en algún momento los estudios literarios de ser una ciencia.

los autores del Boom Latinoamericano, mientras que ella reconoce que eso lleva muchos años ahí, bastante antes al concepto de posmodernismo. La siguiente cita resume su postura:

Desde esta perspectiva, no hay por qué asumir el posmodernismo en los términos con que ha sido concebido por algunos pensadores europeos y norteamericanos, que parten de una realidad y una perspectiva diferentes, sino que se impone la necesidad de readecuar ese pensamiento a las peculiares condiciones de América Latina, donde también es otra la historia y su respuesta artística (Mateo Palmer 27).

Al concluir el prólogo, que incluye un aparato de citación académico, las referencias incluyen anotaciones como “Prestado”, “No lo posee la biblioteca”, “No hay luz”, “No aparece”, “Se robaron la revista” y otras variantes que abordan justamente la situación en que la autora realiza el prólogo: la precariedad en que realiza su labor como crítica. Posteriormente, la obra aborda justamente la creación misma de esta reflexión a partir de cartas, notas al pie y un desdoblamiento donde la voz narrativa se refiere a sí misma en segunda persona: “Ella escribía poscrítica e iba al estadio a ver el *play-off* [...] Ella escribía poscrítica y reclamaba a Iberia la maleta perdida en el viaje a Tenerife [...] Ella escribía poscrítica y arreglaba la bicicleta, hacía la cola del agro y redactaba cuestionarios de exámenes” (Mateo Palmer 52). La propia escritura ejemplifica la crítica que Mateo Palmer plantea. Este trabajo, además, es publicado por primera vez en Casa Editora Abril, cuyo enfoque no es la crítica académica, sino las obras literarias en general. Esto resulta relevante si pensamos en el primer tono que se presenta en el prólogo, contrastante con lo que después se desarrolla en el libro: una voz más personal, subjetiva y lejos de los requerimientos académicos.

Otro referente importante es *Aquí. América Latina* (2010) de Josefina Ludmer (1939-2016). Ludmer, al igual que Mateo Palmer, dedicó su vida a la investigación, enseñanza y crítica literaria en diversas instituciones dentro y fuera de su país natal. Sus trabajos se

centran principalmente en la literatura latinoamericana y los aportes que proporcionó respecto a la lectura de obras de mediados y fines del siglo XX e inicios del XXI que muchas veces resultaron problemáticas para sus estudios¹³. En la obra mencionada anteriormente, Ludmer propone la especulación como un ejercicio necesario para asir la realidad compleja del siglo XXI. Además, menciona algo muy importante sobre este modo de especulación:

Usar la literatura como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad, implica leer sin autores ni obras: la especulación es expropiadora. No lee literariamente (con categorías literarias como obra, autor, texto, estilo, escritura y sentido) sino a través de la literatura, en realidadficción y en ambivalencia. Usa la literatura para entrar en la fábrica de realidad (Ludmer 12)

Posteriormente, el tercer apartado titulado “Buenos Aires Año 2000. El diario sabático” es una serie de entradas en forma de diario en primera persona donde se reflexiona acerca del espacio y tiempo que la autora vive, así como citas y discusiones sobre las ideas de autores diversos. Esto ejemplifica, al igual que el caso de Mateo Palmer, cómo la escritura reflexiva se ve permeada y justificada a partir de la subjetividad manifiesta dentro del texto, pues la propuesta crítica de Ludmer sólo puede realizarla en las condiciones que ella misma está viviendo: “Estaba en Buenos Aires en el año 2000, un año clave para el género especulativo. [...]” (23).

¹³ Sus aportes sobre la noción de Literaturas postautónomas son relevantes para la lectura de obras, pero también para el desarrollo de su pensamiento y escritura propias. Pensemos, por ejemplo, que la primera persona es el punto de partida a partir del cual reflexiona al respecto “Estoy buscando territorios del presente y pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana [...]” (Ludmer, 2009 41) para posteriormente incluir al lector en un nosotros.

Por último, las más recientes obras de Cristina Rivera Garza ejemplifican este tipo de escritura mezcla de ensayo literario y crítica literaria, específicamente *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016).¹⁴ En este trabajo, Rivera Garza realiza una investigación sobre la consolidación de Juan Rulfo como escritor, pero dejando de manifiesto el claro interés y gusto que la autora tiene por él, llamándolo constantemente “mi Rulfo” y declarando lo siguiente al inicio del libro: “Tengo que confesarlo ya: mi relación con Juan Rulfo es una de las más sagradas que existen sobre la tierra: una lectora y un texto” (14). Como se ve en esta cita y a lo largo de todo el texto, que además se vale de varios pasajes puramente literarios, reescrituras y experiencias personales, la subjetividad es punto de partida pero elemento importante y explícito dentro de la investigación y crítica que se realiza a la figura de Juan Rulfo.

Estos tres ejemplos señalan los entrecruces de una escritura alejada del academicismo pero que ejerce una crítica sustentada a través de una investigación que recurre a otros textos, bibliotecas, archivos, etc. Es destacable señalar el papel que tienen las autoras respecto a su profesión, pues las tres ejercen la docencia en diversas instituciones y se plantean estas escrituras como método para desarrollar crítica e investigación, ya que sus objetos son la literatura leída y escrita analizada a través de la literatura misma;¹⁵ responden a sus

¹⁴ Considero que la escritura de Rivera Garza ha pasado por un desarrollo de la subjetividad explícita en sus textos que comienza con su escritura en Internet, se condensa en *Los muertos indóciles*, sigue el libro que menciono en el cuerpo del texto, continúa con *Autobiografía del algodón* (2020) y se ve más claramente en *El invencible verano de Liliana* (2021). En todas estas obras se condensa una investigación rigurosa que se materializa en un texto bastante personal en torno a diversos fenómenos. A este respecto, considero esta nota como un atisbo para una investigación posterior por lo paradigmático del caso y la cercanía que observo con la literatura y el campo literario mexicano. Del mismo modo, la autora ha desarrollado esta idea en el prólogo de su libro *Escrituras geológicas* (2023).

¹⁵ La vitalidad de este fenómeno literario es tal que, para la escritura de esta tesis entre 2022 y 2024, se han escrito libros que también pueden ser ejemplos de este tipo de textualidades. Por mencionar algunos destacables: *Momo en los infiernos* de Guillermo Espinosa Estrada (Puebla, 1978), publicado a finales de 2023 por Gris Tormenta y *No sé lo que soy pero sé de lo que huyo* de Gabriel Wolfson (Puebla, 1976), publicado en 2023 por la Universidad Autónoma de Querétaro. Como resulta evidente, estos libros no forman parte del estudio porque escapan temporalmente al análisis, pero es necesario destacarlos para una investigación posterior, pues las

condiciones materiales y a la necesidad de una crítica sobre los mismos. Para acercarnos a nuestros objetos de estudio, dos textos escritos por mexicanos y distribuidos principalmente en México, es necesario conocer el estado actual de la crítica. Para ello, retomaremos únicamente tres textos que presentan un diagnóstico en torno al tema. No obstante, antes mencionaremos algunas consideraciones importantes sobre la noción y labor de la crítica. Al respecto, Graciela Reyes afirma:

La crítica reconstruye, manipula, cita y re-cita el texto literario, diseñando una red de intertextualidades posibles, plausibles, deseables, para poner el texto estudiado en relación con otros y simultáneamente en relación con su comentario (que influye en el texto analizado, puesto que puede alterar sus lecturas). Podría afirmarse que la tarea de la crítica literaria remeda la tarea de la escritura literaria, así como ésta mimetiza, en el ámbito impune de otro modo de ser, los mecanismos del lenguaje humano (y a la vez los de sus citas literarias...). De modo que, invirtiendo los términos, podría también argüirse que la literatura es comentario de textos (47).

Esto guarda relación con la idea antes citada de T. S. Eliot acerca de la vigencia de la labor crítica y su tarea de actualizar el contexto donde las obras aparecen. Pensar así la crítica, como un puente entre el arte y el mundo, al igual que el ensayo, brinda la perspectiva necesaria para diagnosticar su estado actual y sus malestares.

Para iniciar con el aspecto de la crítica en México, el texto “Crítica literaria tradicional y crítica neocadémica” (1981) de Antonio Alatorre refleja la problemática que otros autores más contemporáneos corroboran. En él, Alatorre destaca que la literatura tiene que ver principalmente con el goce individual y humano experimentado ante una obra, señalando la

editoriales y los autores coinciden en su lugar de producción. Incluso quizá pueden verse como un síntoma de la producción ensayística de Puebla.

preocupación porque “ciertos profesores transmitan a los inocentes alumnos esa actitud de apocamiento y desconfianza frente a las reacciones personales de lectura so pretexto de implantar lo que llaman ‘posturas científicas’ y eliminar lo que llaman ‘impresionismo’” (31)¹⁶. Esta contraposición la hace más evidente al señalar, retomando a Félix Guattari¹⁷, las “modas teóricas” con las que los universitarios abordan los fenómenos literarios como si se trataran de dogmas (39), designando a este tipo de aportaciones como “crítica neoadadémica”¹⁸. Alatorre señala esto al mismo tiempo que reconoce el valor de la teoría para explicar diversos aspectos del mundo, sin embargo, hace énfasis al final de su texto con que se retome el valor de la experiencia individual debido al movimiento intelectual que propicia, así como el diálogo que establece entre texto literario, lector y contexto.

De la reflexión de Alatorre destacamos la mención de las instituciones universitarias como espacios donde la crítica se ejerce, pese a los defectos que él señala, así como el empleo de terminología proveniente de otros espacios geográficos e intelectuales. En otro texto que consideramos relevante al respecto de la situación de la crítica en México, “La crítica literaria como saber” (2010), Ignacio Sánchez Prado señala el problema de confundir crítica con reseña, centrar los textos en la personalidad de quien critica –y con ello la grilla que pueda sucitarse– y la desconexión que hay entre el espacio de su publicación –usualmente suplementos– y la finalidad de la crítica: leer el mundo a través de la literatura misma. El énfasis que hago es respecto al espacio destinado a la crítica, pues como el mismo Sánchez

¹⁶ Comillas en el original. En otro texto llamado “¿Qué es la crítica literaria”, el mismo Alatorre ahonda en estos conceptos entrecorillados.

¹⁷ Alatorre no menciona la fuente exacta de donde retoma esta idea de Guattari.

¹⁸ Para Alatorre, la crítica académica tiene que ver únicamente con los señalamientos incuestionables sobre la importancia de un texto, pero sin valerse de terminología ni experiencia personal: “Si lo que hace el profesor que dicta las catorce razones de la inmortalidad del Quijote es crítica “académica” cruda, lo que hace el que dicta los métodos y los pasos que siguen para el análisis dizque científico del relato es crítica “neoadadémica” en su forma más descarnada” (40).

Prado propone, el aislamiento de este tipo de textos propicia que la crítica no llegue a los lectores y no conecte con el espacio real al que debe acceder: la vida más allá de la literatura y los espacios especializados.

Ahora bien, el aspecto de la terminología visto en los textos anteriores se problematiza también en “Atila en las fronteras del ensayo” (2020) de Malva Flores. En este trabajo, Flores reafirma el malestar que hay dentro de las instituciones respecto a la labor crítica de la literatura, señalando la “perversa oficialización, homogeneización, del lenguaje crítico” (19) por producir textos cargados de citas que han “pervertido el lenguaje literario sustituyéndolo por ‘metodologías’ y un vocabulario *ad hoc*” (21). Consideramos pertinente transcribir un breve desarrollo de esta idea:

En un caso aun más dramático confundimos nuestras metodologías con productos tecnológicos (“dispositivos”, según la terminología al uso). Y así como la tecnología no es el pensamiento científico, sino su aplicación, hemos dotado a nuestras vagas metodologías, que cambian según la moda, del supuesto poder de una tecnología para el uso de todos. Pero una tecnología no es un pensamiento. [...] Hoy ya no somos capaces de pensar más allá de nuestro marco teórico [...] (Flores 21, 23)

Hay una coincidencia entre Flores hablando de modas y Alatorre señalándolo casi cuarenta años antes, reflejando que todo esto no hizo sino normalizarse con el paso del tiempo. Sin embargo, en su trabajo Flores destaca la labor del ensayo como un tipo de texto que puede y debe reflexionar, criticar y reconectar con quienes lo leen. Es esta idea, ligada a las propuestas de Alatorre y Sánchez Prado, lo que nos hace pensar en el ensayo, específicamente nuestros dos objetos de estudio, como una posibilidad crítica contemporánea ante estas dificultades.

Las reflexiones presentadas anteriormente mencionan una gran importancia de la labor que tiene la crítica con su lector. Sin embargo, consideramos que es importante destacar

las diferencias que existen en cada uno de nuestros objetos de estudio por la figura autoral que los escribe, la editorial que los publica y la idea que desarrollan respecto a los temas que tratan. La crítica académica difícilmente sale de las librerías locales o aulas universitarias debido a la terminología con que está escrita, pues su público resulta especializado; un texto aislado en un suplemento probablemente se pierda con la impresión del siguiente número debido a su condición de periodicidad, mientras que una obra catalogada con la etiqueta de “ensayo” en cualquier librería podría acceder a un público mayor por su vigencia física, distribución, lenguaje y así cumplir con el cometido planteado anteriormente. Esto será un aspecto a analizar en los siguientes capítulos, distinguiendo cada uno de nuestros objetos de estudio. Por ahora consideramos importante desarrollar cómo es que estas obras podrían justamente producirse y moverse bajo esa etiqueta de lo que el mercado llama Literatura.

En su trabajo “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”¹⁹ (1910) Lukács reflexiona en torno a la posibilidad de percibir a la crítica como obra de arte, dando por sentado que el ensayo es la forma que adopta la crítica sin hacer distinción clara entre ambos conceptos. Para él, “hay muchos escritos [...] en los que se plantean las mismas cuestiones vitales que en los que se llaman crítica, sólo que directamente enderezadas a la vía; no necesitan mediación de la literatura y el arte. De este tipo son precisamente los más grandes ensayistas [...]” (18). Por lo tanto, para él los ensayos adoptan una forma basada en lo asistémico de la ciencia, pero con el interés mismo de la filosofía y el arte: “El ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto; lo soberano

¹⁹ Es destacable la forma del texto con relación a su intención de diálogo, pues al tratarse de una carta y apelar directamente a alguien se hace todavía más evidente la conciencia del ensayo sobre sí mismo y su intención de continuar la reflexión presentada, mostrando por ahora el turno de uno de los interlocutores.

de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos” (38).

El trabajo de Lukács resulta destacable porque da por sentado el fuerte carácter crítico y reflexivo del ensayo, así como el punto medio donde se encuentra dadas sus cualidades formales. Del mismo modo, la noción de que el ensayo “se enfrenta con la vida” y es una “manifestación de temperamentos humanos cuyo modo de expresión es la más de las veces escribir sobre arte” (18) guarda relación y complementa todos los rasgos con los que hemos expuesto en torno a la definición del ensayo: un texto de ideas que no busca agotar un tema y cuya reflexión se basa principalmente en la subjetividad de quien habla en el texto sin pretender ocultarse. Del mismo modo, José Luis Martínez señala que:

La crítica literaria, artística, histórica, filosófica o científica, es, en general, una función del espíritu por la que éste se enfrenta con diferentes propósitos, alcances y rigor, a los productos culturales. A su vez puede elegir entre la amplia gama de formas que van desde la incidental opinión impresionista hasta la monografía, pero la crítica ingresa en el campo del ensayo cuando, cualquiera que sea su índole, tiene además esas cualidades de flexibilidad y libertad formal e ideológica, el acento subjetivo y la naturaleza interpretativa que distinguen al ensayo (12).

Esta forma crítica que posee el ensayo es señalada también por Fernando Martínez Ramírez en su trabajo *Metapoética* (2022), donde propone la noción de metapoiesis aplicada al ensayo cuando comenta que:

La metapoiesis es la forma –el pathos– que toma el ensayo cuando el objeto de estudio es una obra literaria. Propiamente no constituye un método, sino un *acontecimiento de escritura*, es decir, una toma de posición estético-ética y por ende política- en la cual se produce una doble asunción: la primera es ética y tiene que ver con el sentido

y con la verdad en tanto sustentos ontológicos [...] la segunda es estética y tiene que ver con el análisis literario [...] y con el placer de la palabra (17).

Del mismo modo, Martínez Ramírez resalta que “Los ensayistas, asistemáticos todos, no son renovadores sino difusores del pensamiento” (61), lo que parece una reafirmación de la labor del ensayo señalada por Flores y Weinberg. Por lo tanto, estas reflexiones intuyen lo que en el presente trabajo pretendemos demostrar: que el ensayo puede ser una nueva forma de crítica literaria, adoptando la forma al mismo tiempo de la creación literaria sin por ello demeritar su carácter reflexivo y propositivo.²⁰ En los siguientes capítulos analizaremos cada uno de nuestros objetos de estudio y los relacionaremos con el contexto en que fueron publicados, así como la filiación que realizan con otros textos y autores mediante sus referencias o dedicatorias para comprender mejor la crítica que ejercen, quién los escribe y quiénes pueden leerles. La metodología que seguiremos para acercarnos a cada obra consistirá en un análisis textual para interpretar sus recursos formales, luego la crítica que desarrollan en su texto y por último la figura autoral que está detrás de las obras y la posición que cobran obra y autor dentro del campo literario para ubicar la crítica realizada dentro del mismo.

1.2 Hacia una metodología de análisis del ensayo: la ficción como recurso.

Lorena Ventura Ramos aborda y comenta varias de las dificultades principales que se tienen para el estudio del ensayo (2009). La autora menciona que el ensayo, a diferencia de textos como un poema o una narración ficcional, debe ser entendido como un discurso que

²⁰ Sobre crítica y creación, Liliana Weinberg señala que “además, como bien lo mostró Octavio Paz, la propia crítica ingresa, a partir de la modernidad, al mundo de la creación y de este modo, agreguemos, ambas se alimentan y tematizan mutuamente dando lugar a incontables y prodigiosas combinaciones, como la propia obra de Paz” (xx).

interactúa con el medio en el que se inscribe porque lo explica y es explicado por él (9). Del mismo modo, en el ensayo se presenta un “despliegue de una subjetividad” (Ventura Ramos 9) explícita que lo diferencia de otros discursos literarios. Por ello, la distancia presente entre autor, narrador y personaje, usual en los textos narrativos ficcionales, no se corresponde con la enunciación del discurso ensayístico, pues aquí, señala también Ventura, esta se “transparenta” (20) y busca representar el proceso de representación misma, es decir, un proceso de enunciación enunciada.²¹ Por lo tanto, al tratarse del estudio de un texto ensayístico, las categorías “narrador-personaje” que usualmente se utilizan para el análisis de un texto narrativo no abarcan ni se adecúan a la situación enunciativa del ensayo y Ventura propone la noción de *ensayista* como un equivalente de *narrador*, así que utilizaremos este término para nuestro trabajo a partir de aquí para distinguir al autor material del texto y la voz que habla dentro de él.

Podemos afirmar con estas ideas que la voz que habla en el ensayo tiende a asociarse directamente con la figura autoral. Por lo tanto, más que saber quién habla, hay que distinguir cómo lo hace y de dónde viene²². De entrada, sabemos que en el ensayo generalmente es una primera persona que no busca ocultar su subjetividad. Por lo tanto, hay que hacerse la pregunta de cómo es esa subjetividad, ya que, al ser consciente de su propia condición de artificio, oculta y demuestra sólo aquello que quiere para cumplir determinada función dentro de su texto.

²¹ A pesar de que Ventura aborda la teoría de la enunciación, no consideramos que este sea el objetivo principal de análisis del presente trabajo, pero hay que definir “Enunciación enunciada”, que refiere al acto de decir “Yo digo/pienso/siento/creo que Yo [otro distinto al primero] digo que...”.

²² Caso similar a lo que ocurre con textos narrativos autoficcionales, pues la importancia de estas obras consiste en comprender el funcionamiento de la ambigüedad de su pacto de lectura antes que comprobar la veracidad de lo allí descrito.

Weinberg menciona que el ensayo ya estaba establecido como un género sólido durante los años cuarenta en hispanoamérica, principalmente por la consolidación del campo literario e intelectual en diversas naciones. Sin embargo, posterior a esta época comienzan a ocurrir movimientos en el campo que alteran la estabilidad ya consolidada del género. Uno de estos casos es la obra de Borges. Weinberg menciona:

Con Borges ensayo y ficción alcanzan un nuevo estatuto, ya que por primera vez se transgrede de manera radical la frontera entre el conjeturar y el demostrar. Con Borges el acento frecuentemente puesto en los contenidos del ensayo se desplaza en favor de la eficacia formal y del ejercicio de la crítica escéptica, a la vez que la ficción deja de desempeñar un papel meramente ilustrativo o subordinado respecto de la argumentación, en beneficio del empleo heurístico y de apoyo de la función argumentativa. Por si esto fuera poco, con Borges se pone en evidencia que todo texto instaure una postura enunciativa ficticia y, al reconocerse como tal, resulta finalmente menos falso que otros discursos que ocultan esta operación (193).²³

Weinberg señala que los elementos cercanos a la ficción en los textos de Borges suceden a través de premisas ficticias, o bien como salto a la ficción a partir de premisas plenamente verificables. Sin embargo, utiliza el texto “Borges y yo” para evidenciar la complejidad enunciativa del texto, pues se distinguen principalmente dos Borges (“Yo” y “El que escribe”), pero que probablemente se consoliden a través de un tercero que los enuncia a

²³ Weinberg menciona que esto ocurre por primera vez y es debido a Borges, sin embargo, sólo por mencionar un ejemplo, basta pensar en el texto “Una modesta proposición” (1729) de Jonathan Swift donde la enunciación ficticia es justamente quien hace evidente la sátira del contenido del texto. Probablemente este recurso también haya sido trabajado en otros textos, por lo que Borges sólo habría sido uno de los grandes casos hispanohablantes de este tipo de obras.

ambos. De acuerdo con Weinberg, esta problemática aborda la cuestión del ensayo sobre el proceso de representar la representación misma:

Borges se preocupa por la relación entre el yo de la experiencia y el yo como pura materia pensante, entre el yo comprometido con la representación y el yo escindido de la representación y también con un problema que nos conduce a la dimensión de la ficción: la relación entre representación como *mimesis* o copia de la realidad y representación como *poiesis* y posibilidad de instaurar un mundo de ficción. (2009, 202-203)

La noción de ficción, presente en Borges y otros textos ensayísticos como nuestros objetos de estudio, permite entonces también entender al ensayo como un género que puede crear sin necesariamente referir únicamente a aquello no-ficcional y comprobable. El ensayo es un texto que apela al mundo, pero también se vale de recursos como la ficción para sustentar lo propuesto y, al mismo tiempo, apelar a un lector que no busca acercarse a una obra especializada, académica o científica. A su vez, todos estos recursos justifican cómo este tipo de ensayos puede publicarse en otros formatos distintos del suplemento o las producciones académicas, colocándose dentro del mercado literario junto con los mismos fenómenos que critican, como en el caso de las obras antes mencionadas de Rivera Garza, Ludmer y Mateo Palmer. En los siguientes capítulos abordaremos nuestros objetos de la siguiente manera: analizando la voz y subjetividad que habla dentro del texto, la forma en la que abordan el objeto de su crítica y la posición que ocupan dentro del campo literario de acuerdo con el formato y editorial mediante el cual se publican.

Capítulo 2. *Dafen* y la autoría como producto.

Dafen. Dientes falsos es un ensayo en verso que utiliza elementos visuales y textuales para exponer un cuestionamiento a la idea de autoría individual en la época contemporánea. Al mismo tiempo que eso sucede, el autor realiza varias acciones que demuestran cómo pone en práctica dicha crítica aunque sin alejarse por completo de la figura autoral tradicional donde la individualidad del autor es elemento importante para la circulación y valoración de la obra dentro del campo literario. Como señalamos en el capítulo anterior, este tipo de escrituras provienen de un contexto específico, pues la formación de Herrera como académico le permite visualizar aspectos sobre el papel del autor como productor que critica dentro de su texto, mismos de los cuales explora a través de su propia obra literaria y los modos en que la crea y pone en circulación, a la par que critica la forma en que la escritura académica condena determinadas prácticas, como el plagio o la apropiación en pos de una noción contemporánea de originalidad. Su posición como autor dentro del campo es compleja, al igual que ocurre formalmente con *Dafen*, ya que el texto expone la forma en que se construye, así como la figura autoral no-individual mediante un género como el ensayo, pues permite demostrar las constantes referencias que lo sostienen. Para demostrar lo anterior, describiré algunos elementos formales que utiliza *Dafen* para llamar la atención sobre su propia construcción. Posteriormente, las ideas expuestas dentro del ensayo y la posición que toma el ensayista respecto ellas. Por último, analizaré la toma de posición que tiene Pierre Herrera como autor dentro del campo literario mexicano con esta y otras de sus obras para observar cómo este ensayo es una crítica que se manifiesta en lo textual pero va más allá del libro.

2.1 Aspectos visuales de *Dafen* y la crítica a la autoría.

La forma de *Dafen* guarda relación con su contenido y la postura crítica ante el fenómeno que aborda: la creación artística en medio de un contexto donde la idea de autoría individual es el eje central en la valoración de una obra. Varios de estos elementos formales se enfocan principalmente en el aspecto visual del texto para llamar la atención sobre la construcción del mismo y aquello que usualmente no se ve sobre el proceso de la escritura, ya que se repiten, retoman y reescriben fragmentos propios y ajenos para poner en marcha una estrategia que cuestiona esta idea de autoría. Esta crítica puede explicarse mediante la idea del autor como productor propuesta por Walter Benjamin²⁴, ya que, como señala el mismo texto, “Después de superar la idea de genio, la obra se emancipa de sus autores, / extiende su aura a los procesos / aunque éstos sean reproductivos; / extiende su aura a los procesos de producción” (Herrera 31). Por lo tanto, antes de ahondar en la forma textual explicaremos este apartado teórico que permite comprender mejor la propuesta de *Dafen*.

El libro comienza su reflexión a partir de que el ensayista observa en un consultorio una réplica de un cuadro de Van Gogh y recuerda que expone el caso de una comunidad en Hong Kong llamada *Dafen*, caracterizada por dedicarse principalmente a la reproducción de pinturas famosas para su venta y exportación mundial. En contraste con *Dafen*, el ensayista expone varios casos de occidente donde la idea de copia resulta problemática, ya sea en la venta de reproducciones de pinturas, derechos de autor en la música y la literatura o la intervención de obras literarias para su reescritura. Todo este cuestionamiento se expone a la par que el ensayista reflexiona sobre la idea de original y copia en la cuestión dental, ya que

²⁴ En este texto, Walter Benjamin aborda el papel que tiene el creador de la obra de arte como factor decisivo en torno a la posición que ocupa la obra: si es revolucionaria o no. Como ahondaremos en el siguiente párrafo, esto guarda relación con la técnica con que se hace una obra y la consciencia de los autores respecto a las implicaciones que tienen sus obras respecto a los valores burgueses.

menciona tener dos dientes falsos que cumplen la misma función que los originales, indistinguibles como las réplicas de pinturas expuestas en museos. Estas cuestiones se relacionan con las propuestas realizadas por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *El autor como productor* que el mismo ensayista menciona.

En primer lugar, es importante señalar que Benjamin se enfoca en las implicaciones materiales que el arte comienza a presentar a inicios del siglo XX dadas sus condiciones de producción. Para él, el artista debe tener una responsabilidad revolucionaria que no sólo se refleje en los contenidos de las obras, sino también en los procesos técnicos con los que la realiza, por lo que “mientras el escritor experimente su solidaridad con el proletariado solo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” (2004, 33). Para Benjamin, uno de los aspectos principales a considerar es la reproductibilidad técnica y la forma en que esta “separa a lo reproducido en el ámbito de la tradición” (2003, 44) al mismo tiempo que esta reproducción estropea el aura de la obra.²⁵ Del mismo modo, esta reproductibilidad busca acercar las obras a las masas, lo que de alguna manera permite la interacción social del arte (56), al tiempo que la inserta dentro de un campo mercantil donde el culto a las personalidades de los autores es un problema que entorpece la intención revolucionaria que debería tener la obra. Estos aspectos son determinantes para la reflexión del ensayo de Herrera, pero no sólo en su contenido sino también en su forma.

²⁵ El concepto de aura se entiende aquí como aquello único y repetible en la creación de una obra, lo que la hace auténtica. Para Benjamin, esta autenticidad se conserva en las reproducciones manuales por la relación que hay entre el proceso de reproducir manualmente y la noción de tradición. Sin embargo, en la reproductibilidad técnica esto no ocurre, por lo que se estropea su aura. Al respecto, el mismo Benjamin señala que entonces la reproductibilidad hace que el aura extienda su significación más allá de los procesos del arte, enfocándose también en lo político. Es aquí donde se extiende la reflexión de Herrera.

Desde el primer momento salta a la vista la disposición visual del texto en *Dafen*, ya que no sigue la tendencia expuesta en el capítulo anterior sobre la prosa como norma dentro del ensayo. Al ocupar el verso, y específicamente la sentencia, el texto llama la atención sobre la forma en que presenta y desarrolla sus ideas. En la primera página, por ejemplo, se sitúa el ensayista con un tono personal para posteriormente despersonalizarse con una afirmación que parece no provenir del mismo emisor: “Me dan miedo los dentistas/Estoy esperando en la sala del consultorio dental./Frente a mí cuelgan *Los girasoles* (1888) de Van Gogh./El cuadro, una copia exacta, fue pintado en pocas horas/y recorrió miles de kilómetros para llegar a la pared./El análisis de la dentadura como método de identificación de cuerpos” (Herrera 9). Este recurso ejemplifica la pluralidad de voces que convergen dentro del texto sin ser propiamente citas, sino una polifonía²⁶ que analizaremos más adelante debido a la posición que mantiene el ensayista con sus referentes.

A su vez, esta fragmentación visual que propicia el verso se corresponde con una fragmentación argumentativa. En *Dafen* el ensayista no siempre desarrolla una idea, sino que más bien expone una serie de datos para que el lector sea quien concluya. Esto se traduce en una apelación directa al lector, ya que este tipo de argumentación se corresponde con la noción de entimema²⁷, cuya forma consiste en eliminar alguna de las premisas o la conclusión para que el lector deduzca esa información, como en el siguiente ejemplo:

Las réplicas de *Dafen* son perfectas

y se venden en casi todas las ciudades del mundo.

²⁶ En varios momentos del texto aparecen fragmentos cuya voz no es la del ensayista en el consultorio dental, pero tampoco se aclara el origen de la voz o de quién se trata, como en el último verso de la cita o el siguiente fragmento: “En los grandes consorcios comerciales los empleados/estamos obligados a un compromiso normalizador: sonreír” (Herrera 22).

²⁷ Barthes lo describe así: “El entimema no es silogismo truncado por carencia, por degradación, sino porque hay que dejar al oyente el placer de ocuparse de todo en la construcción del argumento: es un poco el placer que se siente cuando uno completa una casilla vacía [...]” (130).

Las dentaduras perfectas tienen gran demanda social.

Los museos de arte generalmente son relicarios
de piezas originales. (Herrera 13)

En lo antes citado, el ensayista propone una equivalencia entre los dientes perfectos y las réplicas de obras de arte, pero no lo dice explícitamente. Del mismo modo, los espacios en blanco son relevantes porque señalan esos vacíos que el lector debe completar y que analizaremos más adelante con otros ejemplos.

Otro aspecto importante en la forma de este ensayo es la repetición de sintagmas, ya que guarda relación con la idea de reproducción, como en el siguiente ejemplo: “Naturaleza muerta/ en proceso de descomposición./ En proceso de reproducción” (Herrera 9). El sintagma “en proceso de” se repite varias veces (47, 75, 107), por lo que este elemento es recurrente. Posteriormente, aparece otra repetición del mismo sintagma para finalizar el texto, pero esta vez dejando la frase incompleta: “En proceso de” (Herrera 107). En este caso, el aspecto de repetición hace una apelación al lector para que note las variantes de todas las repeticiones que él mismo señala respecto a otras obras, así como el desarrollo de una idea que va transformándose conforme avanza el texto.²⁸ Del mismo modo, la repetición y el uso de espacios en blanco se presenta de manera conjunta, como con el sintagma “de conquistar el silencio”, ya que va desvaneciéndose poco a poco dentro de los paréntesis para que el lector complete los huecos que están ahí:

²⁸ Por ejemplo, sobre las pinturas de Van Gogh: “El aura de la serie se haya en su conjunto/y en lo que no comparten las piezas que la conforman:/ sus diferencias” (Herrera 25), sobre Duchamp “El efecto artístico se reduciría a la más sutil y violenta de/las diferencias: la que separan lo mismo de lo mismo” (Herrera 55) o sus propios dientes blanqueados por el dentista (Herrera 71).

Los procedimientos de sustracción
de la función autoral
en el texto son expresiones de una voluntad manifiesta
de conquistar el silencio.
(Patricio Pron)

(de conquistar el silencio)

Los detalles ocultos de mis dientes falsos.
(de conquistar el silencio)

Los detalles de la copia.
(de conquistar el silencio)

Las formas de copiar varían.
(de conquistar el silencio)

Original no quiere decir nuevo.
(de conquistar el silencio)

Los girasoles en realidad es una serie de cuadros.
()

La angustia por entrar al dentista.
Por volver al trabajo

105

Esta difuminación, además de ser un recurso visual, buscan señalar esa sustracción que señala la cita de Pron, pues *Dafen* busca ir difuminando esas ideas conforme avanza la lectura, gradualmente, no sólo desaparecer inmediatamente.

Por otro lado, la tachadura también aparece tras una serie de repeticiones de sintagma, como en el siguiente fragmento: “Original o copia./Indistintas./Original o copia./Original y copia” (55). Aquí, la tachadura busca señalar el proceso de reescritura de esa frase, pero

distinguiéndose del desvanecimiento porque deja rastro de aquello que no debería estar del proceso de reescritura.²⁹ Este procedimiento tiene como figura relevante a Jacques Derrida, quien a través de la deconstrucción señaló su importancia dentro de la escritura en la segunda mitad del siglo XX. Es importante mencionar esto porque, tanto el desvanecimiento como la tachadura, pueden interpretarse desde esta perspectiva que cobró popularidad en las universidades a finales del siglo XX e inicios del XXI, lo que guarda relación con la formación académica que tiene Herrera y que abordaremos en los siguientes apartados.

Estos aspectos visuales son el primer rasgo que el autor busca destacar respecto a su papel como productor de textos, pues también menciona que: “El contenido es la forma. La forma establece el precio” (Herrera 73). Deja en claro la consciencia que tiene el ensayista sobre el modo en que busca exponer las ideas y la apelación que hace al lector para mirar esta forma de construcción. Por ahora, es necesario destacar la manera en la que el aspecto formal del ensayo busca resaltar y distinguirse de lo que usualmente se espera del género: sin aspectos visuales como imágenes, tachadura o desvanecimiento y estar escrito en prosa. Este proceso de diferenciarse es reconocido por los pares del autor dentro del campo literario mexicano y que mencionará dentro del libro en su dedicatoria y agradecimientos. En relación con lo antes expuesto, esta búsqueda de nuevas formas para el ensayo literario muestra el interés de la obra por cambiar aspectos que usualmente se le asocian al género.

Del mismo modo, otro elemento formal que guarda relación con el contenido y los referentes que utiliza son las citas que aparecen en *Dafen*, pues el libro no posee un sistema de referencias ni la ubicación exacta de los fragmentos que retoma e inclusive pueden parecer propios del autor hasta que se termina de leer la frase, donde declara quién menciona o

²⁹ Esto se repite en otras ocasiones: “De medirse con el pasado/~~Su pasado~~” (Herrera 55) y “~~Me fugaré y robaré el cuadro.~~” (Herrera 106) tras la repetición de un apartado entero del inicio del libro.

postula esa idea, pero sin referir su origen exacto. Por lo tanto, ahora es necesario analizar el contenido de *Dafen* como evidencia de la posición que tiene Herrera respecto a la figura del autor contemporáneo a través de los nombres que aparecen en el texto.

2.2 La relación de *Dafen* con sus referentes citados.

El ensayista de *Dafen* mantiene una posición de afinidad con los referentes que menciona dentro del texto. En este apartado analizaremos el modo en que, dentro del mismo libro, se mencionan casos que explican la construcción de *Dafen* y la toma de posición del autor dentro del campo literario. En este caso, Herrera muestra su consciencia como productor y se vale de recursos como la distribución digital gratuita para hacer circular sus libros de manera distinta a la de la industria editorial, al mismo tiempo que visibiliza esas dinámicas dentro de *Dafen* mediante citas y afirmaciones sobre la industria artística de occidente. Esta consciencia, además, se explica debido a la formación del autor como académico y su inmersión dentro del medio literario a partir de becas literarias donde desarrolló vínculos con otros y otras autoras que también se oponen o critican a la idea de autoría contemporánea. Para explicar el aspecto textual y lo que revela del texto mismo, utilizaré las nociones de subjetividad, identidad y agencia propuestas por Donald Hall en *Subjectivity* para posteriormente enfocarme en aspectos extratextuales en el siguiente apartado.

Lo que nos dice el texto revela los aspectos subjetivos de la voz que habla en él, ya que selecciona información que nos comunica u omite. Para Donald Hall, la identidad son aquellos rasgos y creencias que se mantienen como una personalidad ante los otros durante un periodo de tiempo, mientras que la subjetividad es la conciencia que se tiene acerca de esta identidad (3). Destaca, además, la relevancia de la identidad/subjetividad en los estudios

literarios y culturales debido a la relevancia política que tiene para la construcción de los textos: “Thus in exploring subjectivity, we are in effect exploring the ‘self’ as a text, as a topic for critical analysis, both in and beyond its relationship to the traditional texts of literature and culture” (Hall 5). Del mismo modo, Hall considera la agencialidad y la define como la acción o intervención que busca producir un efecto particular (125): la agencia, por lo tanto, es aquella decisión de lo que se dice o se omite en un texto para la construcción de una identidad, reflejo de la subjetividad de quien enuncia y que busca ser vista. La voz del ensayista de *Dafen*, entonces, es intencionada y sus intenciones se observan a través de los mecanismos que utiliza para producir algo en específico en quien la lea, por lo que el uso de citas de determinadas figuras aporta a la crítica que realiza y la construcción de su propia obra al igual que la forma textual del texto.

La agencialidad y autoconsciencia de la voz de *Dafen* declara sus intenciones al comienzo: “Hallar la voz personal/ no es sólo vaciarse y purificarse de las palabras de otros,/ sino adoptar y acoger filiaciones, comunidades y discursos./ Podría llamarse inspiración al hecho de inhalar/ el recuerdo de un acto no vivido” (Herrera 15). Por lo tanto, la subjetividad del ensayista contrasta en los momentos donde se muestran aspectos claramente atribuidos a esta voz y su sensibilidad al mismo tiempo que incorpora datos o suposiciones sobre otras figuras, como en este fragmento: “Desconozco si Duchamp tenía problemas dentales como yo;/si iba constantemente al dentista/a retocar una inacabada sonrisa perfecta” (Herrera 66). Estos contrastes resultan usuales en el ensayo que va y viene entre datos, citas, referencias y la perspectiva de quien habla dentro del texto, sin embargo, aquí existe un aparente borramiento del ensayista al incorporar citas ajenas.³⁰ No obstante, la subjetividad se muestra

³⁰ Por ejemplo, en la cita: “La belleza del cuerpo humano/se basa en la proporción simétrica,/ escribió el escultor Policleto en el siglo v a.C.” (Herrera 69); se usan las comillas dentro del texto, pero no se explica o introduce

como origen de estos datos que se usan para construir la reflexión del texto y también revelan la filiación del ensayista con dichas ideas.

Es importante destacar el origen de la gran mayoría de referentes presentados en *Dafen*, ya que en su mayoría no provienen de contextos latinoamericanos. Sin embargo, a pesar de que el ensayista no se sitúa en México dentro del texto y sólo podamos asumirlo de manera extratextual, hacia el final de la obra se liga todo lo previamente presentado hacia el contexto de violencia mexicana, uniendo temas y situaciones que parecen no tener nada en común, al tiempo que cita indirectamente una frase popularmente atribuida a Jacobo Zabudovsky respecto a la matanza del dos de octubre del 68:

La autoría de asesinatos y masacres en México./ A veces hay cuerpos que reconocer;/ otras, esto se hace gracias a tejidos, a sangre,/ a veces gracias a huesos,/ a dentaduras,/ pero muchas ocasiones no hay nada que reconocer./ (nada)/ Desapariciones./ Silencio de parte de las autoridades./ Van Gogh copiando una/ y/ otra vez /el mismo cuadro./ Absurdamente obsesivo./ Hoy es un día soleado./ Redundante./ Hasta llegar a la variación del incidente (Herrera 99).

A lo largo de toda la obra, el ensayista hace referencias constantes a textos y contextos lejanos a México geográfica y políticamente como son: museos de Europa, Asia y Estados Unidos; escritores como David Foster Wallace, David Markson, Kenneth Goldsmith; artistas como Andy Warhol, Marcel Duchamp, Van Gogh; talleres de autor de Da Vinci, Rembrandt, Dumas; películas norteamericanas como *Jurassic Park*, *Blade Runner* y el caso de la comunidad de Dafen en Hong Kong, eje central del ensayo. Estas marcas son una evidencia de la identidad presente a lo largo del texto, ya que encuentra puntos de referencia en diversos

la cita, sino que simplemente se copia para sugerir algo. Esto guarda relación con la presencia del entimema como forma de construir argumentos y la sentencia como el tipo de frase predilecta en *Dafen*.

fenómenos a lo largo de la historia y el mundo, pero principalmente de Estados Unidos, pues la noción de réplica ha tenido mucha relevancia en la historia de Occidente.³¹ Esto es relevante debido a la importancia que tiene dicho territorio como productor y consumidor de las réplicas producidas en China, pues el mismo ensayista señala que “Occidente se transforma poco a poco/en un apéndice de China” (Herrera 103).³²

En *Dafen*, la comparación entre China y Occidente es constante, pues se contrasta que en China la noción de copia no era algo negativo ni castigado, mientras que en Occidente sí lo fue.³³ Aquí es donde destacan los ejemplos mencionados, pues contrasta las prácticas de copia de los pintores en Dafen con las demandas que suelen ocurrir en Occidente, como las de Metallica y Kodama³⁴, donde bajo el argumento del plagio y la violación a los derechos de autor se acusa legalmente a quienes intervienen o difunden las obras de la agrupación musical y de Borges: mientras en Dafen se permite la copia y réplica, en Occidente se castiga. Con esto en mente, se ejemplifica la idea del ensayista en que ve al museo como un escaparate y al mundo como un supermercado (Herrera 13) donde todo parece estar en orden, al tiempo que señala que “el arte no debería hacer sentir esa tranquilidad de inacción” (Herrera 14).³⁵ Hacia el final de la obra, el ensayista menciona que en este supermercado donde todo está en

³¹ En el ensayo también se hacen referencia a Borges, Kodama y Rivera Garza, pero sus menciones son considerablemente menores que los ejemplos antes mencionados.

³² Del mismo modo, el ensayista menciona que la fundación de Dafen como villa de copistas surge en 1989 porque Haung Jiang llegó al pueblo para cubrir la demanda de copias que le realizaban grandes consorcios comerciales como Wal-Mart, empresa de origen estadounidense (Herrera 21).

³³ “Mientras aquí la copia es un robo,/en China es un homenaje a las grandes obras de arte. [...] Bianca Bosker” (Herrera 19). Aunque la cita aparece sin matices y podría ser refutada, la afirmación presentada es esta.

³⁴ En el año 2000, la agrupación Metallica demandó a la plataforma gratuita Napster por millones de dólares, logrando que eliminara el contenido de la banda de rock, basándose en la idea de copyright, pues Napster no tenía el permiso legal para proporcionar los archivos digitales de la música. En 2009, Pablo Katchadjian reescribió “El Aleph” de Borges, agregándole cientos de palabras al texto original. Durante varios años posteriores, María Kodama, quien legalmente tiene los derechos de la obra de Borges, emprendió un proceso legal contra Katchadjian por plagio.

³⁵ En varias partes del libro, el ensayista retoma las ideas de Barthes y Foucault sobre la noción de autor y el modo en que es también una autoridad pero que “Una vez creada [...] el autor deja de tener control sobre la obra” (Herrera 17) y “Toda autoridad es temporal” (Herrera 79).

orden, él quiere “desordenarlo todo” (93):³⁶ si la idea de autor como autoridad es quien busca ordenar como un supermercado, el ensayista busca desordenar como agente dentro del mismo.

Aunque como señalamos anteriormente no hay mención textual de que el texto se enuncie desde México, destaca también que el ensayista mencione “La idea de autoría depende, entre otros factores, de los debates relativos a la libertad/del individuo y el desarrollo/de nuevas tecnologías, y/de la materialidad/de lo creado” (Herrera 24) para luego decir que “La idea de autoridad en México es inestable/desde el siglo XVI” (Herrera 98) e introducir posteriormente el fragmento antes citado sobre la violencia. De esta manera, comienzan a vislumbrarse los aspectos extratextuales a través de los paratextos dentro del libro, pues esa intención de “desordenarlo todo” empieza desde el campo literario mexicano. Por lo tanto, una vez que identificamos textualmente que el ensayista busca cuestionar la idea de autoría, es necesario observar su posición dentro del campo literario³⁷ mexicano para materializar esta crítica que se observa en el contenido y la forma de *Dafen*.

2.3 Pierre Herrera y el campo literario mexicano del siglo XXI.

La figura autoral de Pierre Herrera confirma y extiende la crítica a la idea de autoría realizada en *Dafen* a través de sus paratextos y una serie de acciones que ha tomado respecto la producción y difusión de sus propias obras. No obstante, también hay otras acciones que

³⁶ Además, esto guarda relación con la forma, ya que repite textualmente un fragmento del inicio, aunque con la variante de ahora querer desordenarlo todo.

³⁷ Para Bourdieu, el campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas por su situación y potencial de distribución y la relación que establecen con otras posiciones, ya sea de dominación o subordinación (1990, 3). Existen diversos campos, pero algunos están inmersos dentro de otros, como el caso del campo literario que está englobado dentro del campo del poder. Por lo tanto, el estudio del campo literario siempre está sujeto a analizar las posiciones y toma de posiciones de un agente en relación a las posibilidades dentro de las que está englobado.

problematizan dicha posición: por un lado, a favor del borramiento de la idea de autor y la libre distribución de las obras a través de distintas dinámicas, pero también publicando con su nombre en editoriales mexicanas de modo tradicional. Esto es así debido a que la idea de autor contemporáneo implica un trabajo dentro de un contexto material específico donde su profesionalización guarda relación con otros sistemas, como las instituciones culturales y educativas del Estado. Por lo tanto, es necesario identificar quién es el autor de *Dafen* y, como señala Benjamin en *El autor como productor*, comprender qué tipo de relación establece con la producción de su época para visualizar mejor el origen e implicaciones de su crítica dentro de las tensiones propias del campo literario. Antes de ahondar en los aspectos materiales de Herrera, es necesario desglosar brevemente las ideas de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* para ir relacionándolas con el caso del autor de *Dafen* y el contexto que lo rodea.

En primer lugar, es importante destacar que el estudio de las producciones culturales, de acuerdo con Bourdieu, busca evidenciar varios agentes que se relacionan por oposición o filiación y compiten por obtener capital para imponerse dentro del campo. Estas relaciones se establecen en campos diferentes donde las reglas que los rigen son distintas, pues, por ejemplo, en el campo cultural y el económico la idea de capital es distinta: mientras en el último importa quién tiene más dinero, en el primero importa más quien no lo tiene o se muestra más desinteresado en obtenerlo. La idea de capital simbólico y capital económico se valoran inversamente en los campos cultural y económico, sin embargo los campos no están separados, pues la forma en que los miembros del campo se relacionan dentro de él está supeditada a diversos aspectos que limitan o posibilitan las decisiones que toman respecto a sus producciones, es decir, sus posiciones. Es importante destacar que no sólo basta analizar al autor como individuo, sino aspectos que lo rodean como instancias políticas,

administrativas, educativas y demás para dar cuenta de la producción cultural que nos interesa. Esta será el modo en que nos acercaremos a *Dafen*, a su autor y a la crítica que realiza dentro del texto.

Pierre Herrera es un autor moreliano que ha publicado varias obras hasta la fecha. Hago énfasis en ese término y no “libros” porque sus publicaciones se encuentran en diversos formatos impresos y digitales que difícilmente podrían entrar dentro de la noción tradicional de libro debido a sus características. De acuerdo con la lista de su sitio en Medium, estos son las obras que el autor ha publicado y, a excepción de *Exyugoslavia*, liberados para libre descarga: *Dafen. Dientes falsos* (Tierra Adentro, 2017), *Objetos no identificados* (Centro de Cultura Digital, 2017), *Pero quién es el soñador. Sueños* (2018), *El aleph para máquinas* (2019), *Fuego cruzado* (2020), *El libro más hermoso* (2021), *Elizondo en China* (Revista Punto de Partida, 2021), *Exyugoslavia* (Paraíso Perdido, 2021) y *Macedonio. Una novela algorítmica* (2022).³⁸ Esta información es de fácil acceso, ya que se encuentra en su perfil de X como una publicación fijada, y ha sido actualizada el 10 de mayo de 2024 con la publicación de otra obra del autor, *Los caminos siguen. Una lectura de El Hobbit, 17 tesis y un tokonoma* (2024).³⁹

Considero importante esta lista que el mismo autor hace pública debido a que en ella se pueden observar los modos con que él mismo produce y difunde su obra sin contar con el respaldo o difusión de alguna editorial. Al no contar con la validación de un proceso editorial externo, Herrera demuestra que existen otros modos de difundir la producción artística y que

³⁸ Esta lista deja de lado otras obras del autor como *El equívoco cervantino* (2012), que conseguí por otros medios ajenos al autor; así como *Loop, una novela postcursi* (2016) y *El otro Ocaranza* (2014, 2016) que aparecen mencionadas en la solapa de la edición de *Dafen* de Tierra Adentro pero no en la lista creada por Herrera.

³⁹ Durante la redacción de este trabajo se realizó la última actualización. Antes de esta, la última había sido en 2022.

otorgarle el valor de arte a su propia obra depende de quién y cómo la recibe, tal como se señala en *Dafen*⁴⁰. Del mismo modo, es muy importante observar cómo la versión gratuita que proporciona de *Dafen* tiene tachada la nota de derechos reservados que viene en la página legal de la edición de Tierra Adentro, lo que se corresponde con su crítica al copyright realizada dentro del libro⁴¹. Esta toma de posición refleja que el autor decide a consciencia cómo hacer circular algunas de sus obras y el modo en que decide ser percibido.

En las solapas de *Dafen* y *Exyugoslavia*, se describe a Herrera como “Artista textual”. Esto es relevante debido a que, en la lista antes mencionada, las obras que carecen de editorial son publicadas digitalmente en formato EPUB y PDF que son, en su mayoría⁴², elaboradas por él mismo. Esto se relaciona nuevamente con la idea de Benjamin donde el autor literalmente se vuelve productor en toda la extensión de la palabra: no sólo escribe, sino que hace toda la obra y la difunde. Del mismo modo, obras como *El libro más hermoso* y *Objetos no identificados* (Centro de Cultura Digital, 2017)⁴³ sólo permiten su lectura en dispositivos digitales debido a la forma que poseen, por lo que pueden catalogarse como piezas de literatura digital. La toma de posición de Herrera de apostar por estas formas guarda también relación con la jerarquía de géneros señalada por Bourdieu (139), pues es importante señalar

⁴⁰ “El autor de una obra no ejerce sobre ella ningún privilegio./ la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes)/ al dominio público y vive de sus innumerables relaciones/ con las otras obras/ en el espacio sin fronteras de la lectura” (Herrera 83).

⁴¹ La versión de *Dafen* que utilizo para este trabajo es la de Tierra Adentro en su formato físico. Sin embargo, el autor liberó el archivo digital tras un año de la publicación del mismo. A su vez, está publicado en la editorial española Liliputienses en 2020 con un uso de licencias copyleft, lo que refuerza la posición en contra del copyright, como señala la página legal de la edición de Tierra Adentro. Suponemos, sin embargo, que la cesión de derechos ya había vencido con la editorial mexicana.

⁴² *Objetos no identificados* fue programado por Publicaciones Malatreta Internacional en 2017.

⁴³ El primer título es una serie de imágenes con frases delante de un fondo de colores. El segundo es un EPUB donde asteriscos flotan en movimiento en la pantalla del dispositivo donde se lee. El lector debe tocar alguno para redirigirse a un texto y luego volver al inicio, pero constantemente hay cambios visuales aunque aparezca el mismo texto.

que estas formas digitales y gratuitas son percibidas como géneros inferiores en el campo literario mexicano⁴⁴.

Dentro de la biografía de Herrera es importante señalar que cuenta con una formación académica de una maestría y doctorado en literatura realizados en México y la obtención de la beca otorgada por la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM) de 2014 a 2016. Estas instituciones resultan importantes para comprender mejor el origen de un texto como *Dafen*, la posición de su autor con sus acciones textuales, los paratextos de la misma y la posición que toma en el campo literario a partir de las posibilidades otorgadas. Existen varios trabajos de investigación donde se aborda y critica el funcionamiento y los resultados de proyectos estatales como el FONCA, PECDA y el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA), entre los que me parece importante destacar las ideas de Gabriel Wolfson, Roberto Cruz Arzabal e Ignacio Sánchez Prado. Wolfson señala algo que parece obviarse:

Publicar un libro es un asunto social. Así sea un nuevo estudio sobre la versificación rítmica, una novela de Raymond Federman o una antología de Paul Celan, publicar un libro es un complejo asunto social. No lo naturalicemos, no demos por hecho que la humanidad respira, se alimenta y escribe y publica y vende libros y a veces los lee. No hay libros que intervienen social o públicamente y otros que no. No hay libros que inciden en lo político y otros que no (32).

Wolfson proporciona esta conclusión tras reflexionar en torno al texto “Estética y literatura del proyecto” de Cruz Arzabal donde este menciona que:

⁴⁴ Ejemplos de esta inferioridad se pueden observar en la escasa difusión de este tipo de obras en las academias o instituciones y premios, aunque una de las razones principales sería el auge tan reciente de estas formas y la dificultad de su estudio. La relevancia del ensayo literario dentro de la literatura mexicana contemporánea, por otro lado, sería un punto importante para otro estudio, ya que considero que actualmente hay un auge de este tipo de escritura autorreferencial al igual que ocurre con la autoficción. Sin embargo, este no es el objetivo de este trabajo.

La mayoría de quienes de algún modo tenemos un pie en la escritura, por fuerza necesitamos tener el otro pie en otro espacio: damos clases, organizamos festivales, vendemos libros, los editamos, estudiamos doctorados o todas las anteriores. Aspiramos a ser escritores profesionales, es decir, rutinarios, pero la precariedad económica difícilmente lo permite (párr. 3).

Esa aspiración señalada por Cruz Arzabal marca una distinción entre ser escritor profesional⁴⁵ o docente cuando en realidad, como señala Wolfson, actualmente todo parece estar más conectado de lo que parece, pues los límites entre Estado y Mercado son difusos e ignorarlo sería tener una perspectiva más limitada. Del mismo modo, Wolfson recalca la perpetuación del mito romántico de la creación artística al comentar la cita anterior: “Cruz Arzabal establece una división contundente entre el ámbito de la ‘escritura’ y el de aquello que, como suele decirse, nos da de comer [...] Voy a exagerar: de un lado, el trabajo mugroso y pecuniario; del otro, el paraíso de la ‘creación’, de donde se desprende que todos, se supone, querríamos habitar únicamente este último espacio” (Wolfson 21).

Del mismo modo, es importante señalar que Wolfson emplea como sinécdoque al FONCA para referirse al sistema de becas artísticas, pero también menciona lo siguiente aunque no ahonde en ello: “Y otro ejemplo más: las becas del Fonca (o incluso del Conacyt, por qué no) [...]” (26), por lo que habría que entender que el CONACYT también podría cumplir una función parecida a la del FONCA, aunque su objetivo sea la ciencia y no el desarrollo artístico. En “Becas y maestrías, dos sistemas de subvención de la literatura”

⁴⁵ Aunque no lo mencionen, esta idea del escritor profesional se refiere a las nociones de profesionalización de Angel Rama que expone en varios textos. Una definición importante del escritor profesional sería aquel que tiene como primer empleo la escritura y a partir de él realiza otras actividades culturales que le permiten obtener dinero, como talleres, labores editoriales, traducciones, etc. (Rama 194-195). Aquí, Cruz Arzabal claramente distingue entre ser uno de estos escritores profesionales y otro que, como señala Wolfson, tiene que dar clases como primer empleo.

(2014), Sánchez Prado señala que la profesionalización de los escritores contemporáneos guarda mucha relación con el sistema educativo y pone como ejemplo los programas de Escritura Creativa en Estados Unidos, donde los creadores se vuelven jurados, dictaminadores y/o docentes. Al mismo tiempo, señala un punto importante para el análisis de nuestro objeto de estudio:

Como pregunta para la crítica, por ejemplo, resulta absurdo preguntarse si una forma de subvención (o la falta de ella) resulta en mejor literatura: las becas producen un sistema de desarrollo de la escritura del cual florecen unos cuantos escritores de consideración y varios sentenciados al olvido. [...] Por eso las becas y universidades permiten la proliferación de estéticas que a la larga llevan a la evolución literaria, aun cuando entran en conflicto con las instituciones culturales. Sin este hecho no podríamos comprender a los tres novelistas más influyentes de la narrativa norteamericana actual. No existiría Jonathan Franzen si el modelo neoyorkino no privilegiara una estética realista que el autor depura novela tras novela —como también hace Harbach—. El genio de David Foster Wallace floreció gracias a la pugna que tuvo con las estéticas con las que debatió durante su maestría en la Universidad de Arizona, y al haber desarrollado una visión crítica del taller literario. Y tampoco podría valorarse el trabajo de Junot Díaz sin comprender la forma en que las instituciones de Nueva York y las universidades privilegian la experiencia burguesa liberal blanca, contra la cual se definen los escritores latinos y afroamericanos. Si atestiguamos hoy en día un boom de la narrativa norteamericana que no se veía desde la posguerra [...] se debe a que todos ellos han utilizado las maestrías o al sistema de *freelance* como condiciones de posibilidad económica y como desafíos a superar en su estética (26).

La formación académica y artística que tiene Herrera se corresponde con lo antes citado, específicamente la idea de que las becas otorgadas que, como señala Sánchez Prado, son modos de subvención de la literatura, así como espacios donde las estéticas de los creadores pueden desarrollarse: al ser posgrados en literatura, se promueve la investigación literaria y producción textual con un tono académico específico, al mismo tiempo que las lecturas pueden venir encaminadas a temas o fenómenos de la crítica y producción literaria de interés para los autores, mismos que sirven, retomando a Sánchez Prado, como desafíos a superar o que detonan una reflexión crítica en torno a los mismos, como las nociones de originalidad y autoría que exige la academia y es señalada en *Dafen*⁴⁶; por su parte, la beca de la FLM abarca el aspecto antes mencionado del taller donde la institución busca la escucha y escritura de textos delante de otros participantes.

Esto último se observa en la manera en que *Dafen* guarda relación con la producción de determinado grupo de textos y la filiación con ciertos autores de manera paratextual. Hacia el final del libro, por ejemplo, hay una página donde Herrera agradece la lectura y comentarios de Vivian Abenshushan, Diego Rodríguez Landeros, Alberto Villareal y más, concluyendo con la frase “Esta obra también es suya” (109), lo que refleja su postura en torno a señalar la creación como un acto colectivo aunque sus nombres no aparezcan en la portada⁴⁷. Del mismo modo, al inicio del texto se indica una dedicatoria “A Canek Zapata, David A. Martínez y Olivia Teroba, en complicidad”. Todos estos nombres dan cuenta de la postura del autor al señalar su filiación con otras y otros autores por compartir algunas ideas:

⁴⁶ “En la era digital,/en el siglo XXI,/los únicos que parecen seguir resistiéndose al plagio/son los académicos profesionales” (Herrera 67).

⁴⁷ Un aspecto interesante es la filiación con Abenshushan porque en sus libros también se critica la idea tradicional de autoría individual. Pienso, por ejemplo, en *Escritos para desocupados* que se puede descargar gratuitamente bajo licencia Creative Commons. Sin embargo, su posición también parece contradictoria con un libro como *Permanente obra negra*, libro compuesto en su mayoría por citas pero cuyos derechos siguen el esquema tradicional de copyright.

Abenshushan y Canek Zapata, por ejemplo, trabajan con la literatura a través de soportes diversos y critican las nociones de derecho de autor que también aborda Herrera⁴⁸.

Por último, cabe destacar que Herrera, junto con Zapata y A. Martínez conforman el grupo Brokn English que se dedica a producir piezas de literatura digital escritas en español por diversos autores, lo que nuevamente refleja la postura de Herrera como alguien que busca compartir y no sólo ser reconocido como creador⁴⁹. La consciencia que tiene Herrera en su toma de posición como autor se corresponde con su papel como académico, pues el hecho de que los mencione dentro de sus obras ha sido estudiado por él mismo al analizar el caso de la amistad entre Vila-Matas y Pitol, aspecto que evidencia lo señalado por Sánchez Prado: el estudio académico le ha servido para reflexionar en torno a prácticas de su propio interés⁵⁰.

Otro aspecto importante es el modo en que *Dafen* fue publicado, ya que apareció por primera vez de manera impresa en el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA). El FETA es una parte del Programa Editorial Tierra Adentro que, desde sus orígenes en la década de los 90 del siglo XX, busca dar difusión a autores menores de 35 años que no sean de la Ciudad de México. Sin embargo, como señala también Sánchez Prado, en las últimas dos décadas es notable que las publicaciones sean mayoritariamente de autores o autoras que residen en CDMX aunque no sean originarios de ahí. Al mismo tiempo que publican libros y una revista,

⁴⁸ Específicamente, el uso del Copyleft en las obras es la respuesta que creadores como estos utilizan para permitir la distribución y modificación de la producción original. Zapata, además, es actualmente un artista bastante prolífico a través de las herramientas de inteligencias artificiales.

⁴⁹ Un aspecto importante a señalar de Brokn English es la relevancia que tuvo para difundir de manera gratuita *El arte nuevo de hacer libros* de Ulises Carrión. En esta edición se acredita a Herrera como diseñador y editor, así como la portada a cargo de Canek Zapata, al mismo tiempo que su realización con software libre. Más allá del acto de difusión, considero relevante observar cómo la idea de Carrión: “En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor *hace* libros” (20, el énfasis es mío) se ejecuta a través de la misma publicación. Herrera, entonces, es un escritor de arte nuevo en palabras de Carrión.

⁵⁰ El trabajo de Herrera se titula “Ficción como amistad, cruces de Vila-Matas y Pitol” y en él concluye que la relación textual que se establece entre ambos autores se opone al “funcionamiento solitario del campo literario postulado por Bourdieu” al tiempo que esta herramienta textual sirve como forma de “llevar consigo al otro, de no dejarlo, de constituir una comunidad imaginaria que nació más allá de las letras y que, sin embargo, sobrevivirá a ellas” (Herrera 382).

que ahora sólo es digital, se cuentan con varios premios nacionales que implican la publicación y distribución de la obra, así como una cantidad económica para el ganador o ganadora. De acuerdo con los datos de su primera edición, la obra de Herrera se publica en febrero de 2017, pero no es resultado de la obtención de un premio, sino únicamente de las propuestas que recibe el FETA de manera permanente. Es destacable, por lo tanto, señalar que el dictamen y el proceso editorial sucedió cuando el autor aún era miembro de la FLM y residía en CDMX, corroborando lo que señala Sánchez Prado:

Los Jóvenes Creadores del FONCA tienden a publicar con regularidad en la revista, el FETA publica un porcentaje considerable de los libros escritos bajo los auspicios del FONCA y muchos autores mexicanos de las últimas dos generaciones publicaron o su ópera prima o su primer libro de proyección nacional ahí (17).

La obra de Herrera cumple con estos rasgos, pues además de este objeto de estudio, que es su primer libro de distribución nacional, otros textos suyos también aparecieron en la revista Tierra Adentro. Esto guarda relación con lo que Wolfson también señala: si no existieran ciertas instituciones como las antes mencionadas, o el FETA específicamente, “la poesía, cierto ensayismo, algún periodismo, mucha dramaturgia, un poco de cuentística y casi todo aquello que no cupiera en ninguna de estas categorías tendrían una visibilidad [...] mínima o nula” (27)⁵¹. Este es el caso de *Dafen*, pues la forma de este ensayo dista mucho de lo que comúnmente se asocia formalmente con el género, como explicamos en el primer apartado de este capítulo, por lo que el FETA se volvería una plataforma en donde un texto como el suyo tiene lugar.

⁵¹ Un ejemplo de esta afirmación es el trabajo “La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia” de Alejandro Palma Castro y Jocelyn Martínez Elizalde. En dicho trabajo, el fenómeno de la escritura conceptual se ejemplifica con varios libros de autores que están publicados por el FETA o han tenido alguna beca de escritura de alguna institución antes mencionada.

Herrera ya había publicado dos libros antes de *Dafen* que respondieron a las convocatorias de los Premios Michoacán de Literatura: *El equívoco cervantino* en 2012 por el VI Concurso de Ópera Prima y *El otro Ocaranza* correspondiente a la convocatoria del premio de ensayo María Zambrano en 2014⁵². Sin embargo, a pesar del tiraje de mil ejemplares para cada uno de los títulos, esos libros no circularon de manera nacional como sí ocurrió con *Dafen* al formar parte del catálogo del FETA, cuyos títulos se encuentran en diversas librerías del país. Si bien no podemos señalar al carácter formal de esta obra como un requisito para estar en esta colección, sí es importante mencionar que su publicación responde a un contexto donde el autor comienza a ser más visible gracias al apoyo de la beca de la FLM y los medios que le proporciona, como señala Wolfson, por lo que este título alcanza una visibilidad mucho mayor gracias a la editorial que lo publica. Por el contrario, los otros dos títulos antes mencionados son hasta ahora inaccesibles y el autor mismo los ha omitido de la lista realizada por él.

Del mismo modo, dentro de *Dafen* se ejemplifica una idea que Françoise Perus menciona en “Leer no es consumir (La literatura latinoamericana ante la globalización)” (2009) respecto al hecho de que la noción de “cultura” es una categoría amplísima donde conviven objetos muy diversos, como un corrido tumbado y un mural de Diego Rivera, lo que permite que los productos generados actualmente busquen nuevas formas para “alcanzar ‘públicos’ más amplios, o sea menos ‘especializados’ [...]” (12). Esto se ve materializado dentro de *Dafen* por la elección de sus referentes, donde se encuentran tanto los conceptualismos de Kenneth Goldsmith, Duchamp y Andy Warhol como los productos del

⁵² Resulta interesante señalar que este último es, en líneas muy generales, una reescritura de varios textos del Ramón Martínez Ocaranza, poeta de Michoacán, lo que podría ser un antecedente de las reflexiones y actitudes que posteriormente realizaría Herrera en el resto de sus obras, al tiempo que marca un antecedente en cuanto su toma de posición.

cine estadounidense de fama internacional, la situación de violencia en México o la experiencia de asistir al dentista para homogeneizar una dentadura. No es, por lo tanto, un texto que requiera un conocimiento especializado respecto al tema a tratar, en este caso el arte contemporáneo y su historia, sino una obra que se vale de elementos populares para llegar también a este público amplio que señala Perus. Desde lo textual, incluso, la apelación a la participación del lector es clara, así que forma y contenido se corresponden. También es importante destacar que el libro, al estar en libre descarga y con una distribución nacional, así como un costo bastante reducido, permite que en teoría sea un texto más accesible para quien se interese en el tema a abordar o la creación ensayística en general⁵³.

Herrera toma una posición a favor de prácticas que cuestionan la noción de autoría individual al liberar su obra y hacer evidentes los procesos de creación colectiva de la misma. Sin embargo, también tiene publicaciones donde el copyright se conserva, como *Exyugoslavia*, *El otro Ocaranza* y *El equívoco cervantino*, aunque únicamente el primero tiene circulación nacional y el segundo se encuentra en lectura en línea a partir de una página ajena al autor. Estas decisiones sobre su propia obra evidencian la forma en que el autor busca ser percibido, ya que al liberar para descarga gratuita varias de sus obras se posiciona en contra de prácticas como el copyright, al tiempo que utiliza las publicaciones tradicionales por la visibilidad que pueden otorgarle. No obstante, es importante señalar que actualmente el autor ya no utiliza sus perfiles de redes sociales con frecuencia, mostrando un claro alejamiento de las mismas. En este sentido, el autor busca borrarse nuevamente como en *Dafen* para darle relevancia a sus obras, aunque, como señala Golubov:

⁵³ Un aspecto a destacar en estas ediciones es que no existe distinción entre ensayo “literario” y otro sin algún adjetivo. En el catálogo de TA conviven obras como esta y otras de corte bastante menos experimental y que tienden más hacia lo académico, donde incluso el mismo Herrera ha colaborado, como *La mosca en el canon* (2013).

La activa colaboración del autor en fabricar su imagen pública es indispensable para lograr la reconciliación entre dos figuras autorales que hasta hace relativamente poco tiempo eran incompatibles: el autor “literario” y la celebridad literaria. No obstante, actualmente es tan predominante la cultura y el poder de la celebridad que incluso cuando se desprecia y rehúye la publicidad (como sería el caso de autores huraños), esta los determina (34)⁵⁴.

En conclusión, el ensayo resulta el género adecuado en el que puede utilizarse una constante referencialidad que se opone al quiebre epistemológico señalado por Perromat durante el siglo XVIII⁵⁵, pues ahora el ensayista liga esas referencias con su contemporaneidad y un fenómeno, lo que permite el diálogo señalado por Malva Flores, Sánchez Prado y Antonio Alatorre en el capítulo anterior⁵⁶. Optar por una forma de escritura como esta para hablar de la escritura que le interesa al autor es un ejemplo de la manera en que este ensayo se enfoca en comentar un fenómeno del arte contemporáneo valiéndose de las herramientas técnicas del mismo fenómeno, en este caso, el cuestionamiento a la autoría.

⁵⁴ El texto de Golubov hace énfasis en cómo la figura autorale resulta determinante para las obras escritas por mujeres. Ella señala como ejemplo paradigmático el caso de Margaret Atwood, quien es reconocida a nivel mundial por su papel como activista, escritora y figura pública que suele opinar de temas diversos. Considero importante destacar cómo esto parecería contrastar con figuras como Thomas Pynchon o Salinger que buscan el anonimato o el exilio público aunque esto los determine. Este aspecto podría aplicarse a los autores objeto de esta tesis, aunque no sea el objeto principal de esta investigación. A su vez, la marcación genérica de Golubov podría servir como argumento para el desarrollo de esta hipótesis.

⁵⁵ “La acumulación de saberes y materiales eruditos en torno a la intertextualidad ilegítima perdía progresivamente sentido. No sólo se presentaba como un saber hipertrofiado y fosilizado, relegado a una erudición mecánicamente acumulativa, sino que su terreno de actuación, su campo disciplinario exclusivo de saber fue progresivamente apropiado por disciplinas más eficaces a la hora de gestionar, defender o atacar los intereses individuales de los escritores, tanto simbólicos como materiales, en los nuevos contextos sociales y culturales” (371).

⁵⁶ “Dialogar con los textos no difiere sustancialmente del diálogo con un “otro”, presente y vivo: *pone en escena* las condiciones, las posibilidades y las imposibilidades del diálogo social y cultural, y devuelve al lector a sí mismo a su propia sensibilidad, sus propias percepciones, y su propia intelección del mundo y del otro, invitándolo a la reflexión y la autorreflexión” (Perus 28).

Del mismo modo, dentro del libro se mantiene una afinidad con figuras que ejercen esta crítica y de manera extratextual se extiende a través de acciones realizadas por el autor, como la publicación digital y gratuita o la mención de otras y otros autores dentro de su texto para mantener una filiación con otros agentes dentro del campo literario. Sus tomas de posición cuestionan la idea de autoría individual a través de las dedicatorias, los agradecimientos y la liberación de la obra en oposición a las políticas del copyright. Sin embargo, sus obras aun se firman con su nombre, por lo que no se niega totalmente la figura autorial individual. Herrera se empeña en mostrarse como un autor que, por un lado, rechaza y critica algunas nociones de la autoría contemporánea pero sigue otras para permitirse visibilidad dentro del campo: al mismo tiempo que permite la descarga gratuita de varias de sus obras, publica con su nombre como distintivo de dichas obras, otorgándole el valor de su autoría a las mismas. Esta consciencia de su propia percepción como autor se explica a través de las posiciones que ha tenido a lo largo de su trayectoria en la literatura, tanto en el aspecto creativo como en el académico, por lo que la toma de posición guarda relación con las posibilidades que él mismo ha analizado en otros autores, como en el texto señalado de Pitol y Vila Matas. Por lo tanto, la crítica realizada por Herrera es consciente de su forma, filiación y medio en el que se mueve; se muestra como un autor crítico con su modo de producir textos y, en palabras de Benjamin, no deja únicamente la revolución dentro de su obra, sino que él mismo intenta llevarla a cabo. Con esto, el ensayo como crítica responde a su tiempo con los modos que el autor problematiza dentro de su misma obra.

Capítulo 3. *Ilegible* y la (casi) imposibilidad de escribir.

Ilegible de Pablo Duarte es un ensayo que aborda la problemática de escribir literatura. Para hacerlo, el ensayista plantea la existencia hipotética de un taller y una voz que abordan asuntos como el tema de un texto, el lector ideal, la edición como reescritura y algunas normativas evidenciadas en los decálogos. *Ilegible* puede leerse como un contrapunto de *Dafen*, pues mientras Herrera aborda una escritura consciente de su condición material en la época contemporánea y que busca oponerse a determinadas prácticas del mercado, en el ensayo de Duarte se problematiza el trabajo de escritura a través del taller literario, un espacio donde el director del taller representa una figura de autoridad que valida y replica formas de ver y hacer la literatura. Sin embargo, el objeto principal de *Ilegible* es el director del taller, ya que esta figura va poniéndose en crisis por la gradual ausencia de los asistentes, concluyendo que no existen fórmulas para hacer literatura, lo que genera un cambio en él mismo y su perspectiva.

Para analizar este texto, describiremos sus aspectos formales, temáticos y contextuales para comprender con amplitud el origen y alcance de esta crítica. En primer lugar, el uso del subjuntivo y la modalización para crear un taller imaginario para que el tallerista se cuestione y dude, así como el uso de la metaficción como un comentario al desarrollo del texto mismo. Posteriormente, comentaremos la figura del taller dentro de la literatura mexicana para observar cómo este espacio ha servido para consolidar y perpetuar cierta dinámica dentro del campo literario donde una figura de autoridad determina el modo en que debe suceder y ser la escritura, siendo este el tema del ensayo para resaltar cómo esto va cambiando durante del desarrollo de las sesiones hipotéticas. Por último, al igual que con nuestro otro objeto de estudio, la figura del autor y la editorial donde se publica refuerza la

crítica realizada dentro del texto debido a las condiciones que rodean su publicación por la posición de ambos elementos dentro del campo literario mexicano.

3.1 La voz titubeante: metaliteratura, modalización y el ensayista que mira ensayar.

En *Ilegible* existen dos voces: la del ensayista imaginado y la del ensayista que observa y critica al ensayista imaginado. Como señalamos anteriormente, podemos identificar una equivalencia entre el narrador y ensayista, por lo tanto es posible observar funciones y fenómenos parecidos en el desarrollo de ambos géneros textuales. En este sentido, la metaficción es uno de los aspectos socorridos en la narrativa universal y que podemos observar también en *Ilegible*. El ensayista con que inicia el texto se desdobra en otra voz que dirige el taller hipotético y es la primera quien comenta a la segunda mientras se desarrolla el relato. Lynda Hutcheon define metaficción de la siguiente manera: “Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1). Sin embargo, es necesario recordar que los narradores en primera persona presentan cierta subjetividad que caracteriza al relato a partir de la forma en que se menciona, pues como menciona William Reagan “The telling as well as the tale reveals to us the character of our narrator” (24). Por lo tanto, es necesario entender primero de qué forma hablan estos ensayistas y cómo eso caracteriza al relato, así como la creación de esa otra voz que es comentada. Para ello nos serviremos de la noción de “modalización”.

Entenderemos por modalización lo que propone Filinich en el capítulo “Modalidades y enunciación” del libro *Enunciación* (2007), donde define este concepto como la presencia de dos predicados en un enunciado donde uno incide sobre la significación del otro y orienta

la significación más allá de las acciones del sujeto, usualmente hacia sus competencias (87-88). En su trabajo, Filinich distingue, a partir de las nociones de falsedad y verdad utilizadas por la lógica, varios tipos de modalizaciones, de las cuales nos gustaría destacar la “modalización epistémica”. A este respecto, Filinich menciona que: “Un enunciado epistémicamente modalizado [...] es aquel en el cual el hablante califica de modo explícito su compromiso en cuanto a la verdad, la falsedad o la ausencia de ambas determinaciones, de las proposiciones que emite.” (95). Esta ausencia de ambas determinaciones es lo que caracteriza a *Ilegible* y esto se ejemplifica desde la primera página:

Aunque, también, palabras más, palabras menos, así:

Hubo un taller. O habría. Habría habido un taller. De haber tenido un espacio. De haber estado acondicionado un sitio. De haber tenido tiempo. Porque, de inmediato, viene a la mente la pregunta por las condiciones necesarias para un taller. Las necesarias y las suficientes. La pregunta que viene a la mente, en este caso, es: ¿qué condiciones necesarias y suficientes deben cumplirse para que haya un taller? (Duarte 23).

Además del adversativo inicial que nos indica llegar *in media res*, se presenta una serie de frases en subjuntivo para expresar la posibilidad, la indeterminación y posteriormente materializan la duda de quien habla. En esta primera sección del texto, que sirve como introducción a las sesiones del hipotético taller imaginado por el ensayista, lo que se problematiza es precisamente el modo de iniciar un texto, pues más adelante menciona “No sé cómo comenzar. Palabras más, palabras menos, así [...]” (Duarte 30) y después brinda un saludo “Bienvenidas. Bienvenidos. Tomen un lugar. Estamos aquí para pensar en la edición como escritura y la escritura de la edición. Ya comenzamos” (Duarte 30) para luego corregirse “Aunque. No estoy convencido de que así empiece. Podría, palabras más, palabras

menos, haber sido así: No lo digo yo, pero las cosas no comienzan. La frase exacta, que no se me ocurrió a mí, es esta: «Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa». No sé si sea indudable que no lo hacen, aunque hay fuertes sospechas de que así es. Como en este caso, por ejemplo” (Duarte 30). Esta serie de repeticiones y correcciones muestran la duda de quien habla ante la construcción de su propio discurso, valiéndose del subjuntivo para expresar incluso la duda sobre su propio ejemplo. Líneas más adelante, este ensayista menciona:

Los intentos mal tachados y las frases que prometían métrica y sentido para avanzar atestiguan, de entrada, la imposibilidad para comenzar desde un principio. Como si la hoja de papel viniera ya preescrita; como si incluyera los rastros de otro libro, ni mejor ni peor, otro, persistente, ahí debajo. Y sin comienzo, sin el envión feliz, el texto está ahí, lastimoso y quieto, flotando, como un pez. Qué pena revelar estas vacilaciones. No por nada el teatro y el *cabaret* cierran la puerta durante los ensayos (Duarte 30-31).

En estas líneas, el ensayista comenta, sin mencionarlo explícitamente, el mismo texto que estamos leyendo, pues esa imposibilidad para “comenzar desde un principio” refiere al adversativo de la primera línea de la obra. Al mismo tiempo, señala su condición de texto reescrito a través de “intentos mal tachados” y hojas que incluyen restos de otros textos. A su vez, el ensayista señala su propia pena por esta duda y utiliza el carácter polisémico del término “ensayo” para referir a la dinámica de practicar antes de una presentación oficial. Estamos, entonces, ante un ensayo en todas sus acepciones: un texto que se acerca apenas, que especula y que busca mostrarse como un intento de reflexionar en torno a un tema, en este caso la escritura misma, pero reconociendo que no es la versión final sino un previo para algo, como los ensayos previos a una presentación. Sin embargo, estas son sus intenciones,

pues así desea ser percibido, ya que esta es una obra publicada y que no podrá recibir correcciones una vez impresa: mostrarse así, titubeante, es su artificio.

Posteriormente, el ensayista retoma “El grafógrafo” de Salvador Elizondo para continuar con la propia construcción de su obra, señalando “sería imposible evitar [...] referir al ejercicio de escritura aquel que dice, palabras de alguien más, «escribo que escribo», y que encabalga una serie de pliegues de la escritura que se sabe escritura. [...] Transmite, además, una seriedad que no se corresponde con mis posibilidades de escritura. Para ser honesto” (Duarte 32). Resulta importante señalar que aquí nuevamente hace referencia a otro escritor sin nombrarlo, aspecto que analizaremos más adelante. No obstante, lo que aquí destaca es el contraste que busca señalar en sí a partir de la voz del texto de Elizondo, donde esta última se caracteriza como seria por sus posibilidades de escritura, mientras que la voz de *Ilegible* es distinta, con menos “posibilidades de escritura”. Más adelante, recalca: “No tengo autoridad alguna para hablar de edición y escritura, y sin embargo aquí estamos. El currículum es escueto; los méritos muy menores; la inseguridad personal, muy elevada. No tengo obra publicada ni estudios especializados. Alguna experiencia sí, ahí humildemente” (Duarte 35).

Al retomar a Elizondo, el ensayista también menciona que “ahí ya estaba señalada y ejemplificada esa capacidad de doblarse y volverse a doblar que tiene la escritura hasta convertir el primer paso en una tentativa [...] para redactar que no se puede completar” (Duarte 32). Como señalamos en el capítulo anterior que ocurre con las referencias y la metaficción, retomar ideas ajenas también puede servir como una explicación ante lo que estamos leyendo. En este caso, el carácter no-serio, carente de autoridad, titubeante y especulativo del ensayista se desdobra hacia el final del primer apartado para dar paso a una “voz un poco más aguda y con más convicciones” (Duarte 45) que irá guiando el taller

imaginado por la voz del ensayista y será comentada por este. El ensayista crea esta ficción del taller para ejemplificar y criticar varias ideas respecto a la escritura. Más que una puesta en abismo, podría pensarse como una puesta en escena donde el director frena las acciones para corregir y comentarlas como si fuera un ensayo de esa puesta en escena que podrá verse en algún momento. La actitud de esta voz prefigura una ironía que no se trasladará a sí misma, sino que creará otra figura diferente a ella para evidenciar aquello que critica.

Con estos aspectos señalados, podemos entender que las dos voces que aparecen en el texto se caracterizan de la siguiente manera: el ensayista, como alguien que duda, especula, titubea y además señala y reflexiona sobre los comentarios de la otra voz del que llamaremos “tallerista”; la voz del tallerista se presenta con más convicciones y seguridad respecto a la construcción de un texto, pues él conduce las líneas temáticas de las sesiones del taller: tema, papel del lector, prescripciones de los decálogos y la materialidad de la escritura⁵⁷. Como señala el ensayista en el primer apartado sin título, no existe un taller sin un texto y, *mutatis mutandis*, tampoco habría tallerista sin taller. Esta noción será revisada como tema dentro del ensayo a continuación, pues es aquí donde sucede la escritura ligada a la figura autoral que ha prevalecido durante varios años, sobre todo en un contexto como el de la literatura mexicana contemporánea.

⁵⁷ Un aspecto interesante que no me gustaría pasar de largo es la presencia de los subtítulos de cada apartado, donde podría señalarse la presencia de una tercera voz que en ese espacio las comenta. Señalo el cuarto subtítulo que viene en cursivas y entre corchetes: “Cuarta sesión, donde, en un intento por hacer autocrítica, se propone una vuelta a la materialidad de la escritura por medio de un ejercicio de borrado; ninguna de las dos voces cede en su posición frente a la escritura”. La voz también mira. La voz, por lo tanto, ejerce su crítica desde lejos.

3.2 El ensayista supervisando: el taller literario y la figura del tallerista.

Hacia el final del primer apartado, el ensayista de *Ilegible* menciona: “Suponer que al decir, por ejemplo, «¿Pero en qué consiste el escribir bien o el escribir mal?», de alguna manera, taller, texto sobre la mesa, participantes y demás están ahí” (Duarte 44). Con esa pregunta, que se hace él mismo junto con sus lectores,⁵⁸ da pauta a las reflexiones suscitadas en el taller y lo delimita: en esas sesiones se buscará responder, entre otras cosas, esa duda. Sin embargo, antes de ahondar en ese aspecto central de *Ilegible*, es necesario reconocer la importancia que tiene el taller literario dentro de la historia de la literatura mexicana para saber por qué se ocupa esta figura en el ensayo.

En el libro *Desnudando a la musa: ¿qué hay detrás del talento literario?* (2011) Ethel Krauze se propone construir una teoría de la creación literaria, es decir, desarrollar una forma en que “la creación literaria adquiera el estatus de una actividad susceptible de ser desarrollada por medio del proceso enseñanza-aprendizaje a través de modelos metodológicos como una competencia indispensable ante los retos del mundo contemporáneo” (16). Para ello, ofrece en la introducción una serie de comparaciones entre la literatura y otras disciplinas que desde hace más tiempo poseen instituciones y métodos para convertirse en músico, pintor o bailarín. Krauze distingue estos espacios como formales de los informales o semi-informales, ya que estos no tienen un reconocimiento institucional y dentro de ellos podemos ubicar a los talleres literarios que llevan varias décadas operando en nuestro país.⁵⁹

⁵⁸ A quienes también aborda como si fueran sus escuchas o los asistentes a un taller, a ese ensayo de la puesta en escena.

⁵⁹ Es importante señalar que la misma Ethel Krauze participó en la creación de la primera licenciatura en Creación Literaria (UACM) fundada en 2001. Como señala en su libro, esta licenciatura replica ciertas metodologías e ideas aplicadas en programas de Estados Unidos que llevan más tiempo funcionando. Aunque este no es el objetivo de este apartado, cabría señalar la importancia que tiene para muchos la validación institucional en el ámbito de la creación literaria en relación con la profesionalización del escritor literario. En

En el artículo “Los talleres literarios en México” (1995), Teresa Jiménez señala que hacia finales del siglo XV en México puede rastrearse una de las primeras reuniones entre los poetas de aquella época, convocados por Tecayehuatzin, señor de Huejotzingo (251). No obstante, estas reuniones que se extendieron hasta inicios del siglo XX en diversos formatos tenían como propósito la reflexión en torno al fenómeno literario y la socialización de los asistentes, dejando de lado el aspecto creativo y el trabajo grupal y colectivo en torno a sus textos. Más que sesiones de tallereó, eran convivencias sociales. Jiménez señala las reuniones en las Academias de Ciencias Morales de San Joaquín y San Idelfonso de la época colonial junto con las agrupaciones del movimiento Estridentista y los Contemporáneos a inicios del Siglo XX como ejemplo de estas reuniones. La misma Jiménez señala como punto determinante el año 1951, cuando Juan José Arreola abre su casa particular para reunir a jóvenes con el propósito de querer escribir literatura. A partir de aquí, la noción aún vigente de los talleres literarios se consolida así: un autor consagrado, o al menos con mayor trayectoria que los asistentes, acompaña y dirige a los interesados en sus distintos procesos de escritura.

Desde los años 60, los talleres literarios surgieron a lo largo de todo México con el propósito de expandir la escritura literaria y los beneficios que el ejercicio escritural puede representar para la sociedad⁶⁰. Sin embargo, la misma Jiménez señala que esto comenzó a crear “en algunas personas falsas expectativas de convertirse en geniales escritores por el mero hecho de asistir a un taller” (254), por lo que esta idea de validación empezó a rodear

esta licenciatura, por ejemplo, existe un curso llamado “Formación y coordinación de talleres literarios” que comprueba y guarda relación con la propuesta de este trabajo.

⁶⁰ En el texto antes referido de Krauze, la autora menciona que “las minorías sociales se han acogido a la escritura como bastión de expresión y de identidad” (10). En este sentido, ejercer la escritura representa un modo en que la población puede construir su identidad, expresarse y legar algo de sí a quienes lo lean, independientemente de la aspiración que puedan o no tener a consolidarse como escritores ante la sociedad.

las dinámicas de los talleres literarios⁶¹. Aunque esta no fuera su intención, como señala Miguel Donoso Pareja en “Mito y realidad de los talleres literarios” (1989), la figura del tallerista fue convirtiéndose principalmente en alguien que dirige con verticalidad, se aleja del acompañamiento y dicta una serie de prescripciones antes que orientaciones debido a una tendencia actual donde la proliferación de los talleres literarios parece significar que cualquiera puede dirigir uno, incluso si carece de experiencia y formación⁶². Este es el tallerista de *Ilegible*.

En el fragmento previo a las sesiones, el ensayista realiza dos listas sobre aquello que es y lo que no es el texto que leemos. Debido a su extensión, sólo quiero destacar algunas frases. Menciona que el texto no es: “Una colección de prescripciones puntuales para escribir mejor [...] Un listado de pretensiones. Un plebiscito de ideales literarios. [...] Un panfleto demoleedor en contra de los malos hábitos escriturales” sino “Una manera de oscurecer el desconocimiento [...] Una exposición desordenada de ideas complejas [...] Un borrador [...] Una propuesta timorata para mejorar la escritura” (Duarte 37-40). A partir del contraste entre estos elementos, el ensayista resalta su actitud ante el fenómeno que va a abordar, la escritura, mientras que conforme avanza el texto señala la actitud del tallerista que sí pretende dar una lista de ideales, prescripciones y pretensiones de lo que debe ser la buena escritura. Este

⁶¹ Y no sin razón. La misma Jiménez señala el modo en que Arreola impulsó a José Agustín para la publicación de *La tumba*. Del mismo modo, esto se replica en varias localidades como señala Eldipia García Delgado en un texto que aborda la historia de los talleres literarios de Ciudad Juárez a finales del siglo XX e inicios del XXI, identificando nombres que comenzaron asistiendo a los talleres y posteriormente replicaron esta práctica al ir ascendiendo hacia cargos relacionados con instituciones culturales, como el caso de Jorge Humberto Chávez. García Delgado hace un símil entre los talleres literarios y las maquilas pues “Se trata de una técnica que consiste en organizar grupos pequeños de trabajadores, dirigidos por un supervisor, capacitados para identificar y analizar problemas, recomendar posibilidades de mejora, y ofrecer soluciones a la gerencia que, de ser aprobadas, las implantan” (2).

⁶² A lo largo de este texto, Donoso Pareja señala varios aspectos que tienen que ver con esta figura paternalista del tallerista, entre los que destaco la “mitología de los talleres” (135) que coincide con lo que Teresa Jiménez y Eldipia García señalaban también. Donoso Pareja aclara que él no tiene la última palabra, sino que busca discutir e intercambiar ideas al respecto (135), ya que reconoce su importancia dentro de los talleres literarios latinoamericanos del siglo XX.

contraste se mantiene durante todo el ensayo, incluso en los apartados que subtitulan a las sesiones, por lo que me gustaría señalar algunos ejemplos.

El subtítulo del segundo apartado de *Ilegible* es “Segunda sesión, donde se cuestionan algunas de las certezas que entraña la escritura y el papel del lector por medio de la continuada pugna entre las dos voces, una que dicta un taller y otra que mira con sorna desde lejos” (Duarte 53); y comienza con un comentario del tallerista sobre la impuntualidad de sus asistentes, al tiempo que el ensayista señala la inutilidad de este comentario para abordar el tema de la sesión. Más adelante, cuando el tallerista ya menciona la importancia del papel del lector, el ensayista comenta sobre el tallerista: “lo dice además sin el menor asomo de duda sobre la solidez de lo que dice, como si las palabras que emplea para decir fueran, además, piezas que embonan correcta o incorrectamente en una realidad apresable [...] sin pensar que quizá eso que está queriendo decir, a su manera, no es lo que sus interlocutores [...] entienden” (57). El ensayista, antes que cuestionar lo que dice el tallerista, señala el modo en que este habla, su seguridad. Hacia el final del apartado, el ensayista menciona que:

bien sabemos que [el tallerista] puede estar teniendo dudas de que las palabras que usa no son lo estables que considera, aunque quizá las dudas sean por otra cosa, por la impopularidad de su taller por ejemplo; de no ser porque tiene que ocupar el sitio que le impusimos [...] experimentaría una ambivalencia profunda, o un desánimo; una ambivalencia es lo que la voz [...] experimentaría si no fuera porque es parte de una escritura, es decir, de incorporarse, de adquirir la capacidad de mirarse así misma; coincidiría con nosotros, con ustedes, que están de mi lado y conmigo, que la incertidumbre interior de las palabras hace imposible prescribir qué hacer con el lenguaje, o con su manifestación gráfica, es decir, con la escritura (Duarte 63).

Cuando el ensayista reconoce nuevamente el aspecto artificial del tallerista por ser una creación suya, señala cómo esta voz está en una posición que no se permite dudar y cuestionarse si su método es el adecuado, si todo está quedando claro con los asistentes y, sobre todo, si les sirve aquello que quiere transmitirles: por estar a cargo del taller, esa voz carece de esa “capacidad de mirarse a sí misma” y dudar. Esto es relevante debido al cambio que se generará en el tallerista durante la última sesión donde ya no asiste nadie.

Otro ejemplo es el tema de la tercera sesión: la realización de un decálogo, práctica popular entre escritores. La actividad, sin embargo, se ve entorpecida porque al taller sólo llegan dos asistentes y el tallerista inicia: “Había preparado este ejercicio para todos, para el taller lleno, y pues será para ustedes dos que sí llegaron. Íbamos a hacer un decálogo entre todos. Elegiríamos diez de estas frases para hacer nuestro decálogo propio [...] Pero no tiene mucho chiste ya” (Duarte 64-65). Del mismo modo, aparecen las frases propuestas por el tallerista entre las que me gustaría destacar las siguientes: “Cuida tu lenguaje. [...] Usa frases simples. Sé universal. [...] Escribe sobre lo que sabes [...] Abandona los referentes [...] Muestra, no digas. No compliques el lenguaje [...] Sé claro. Arriésgate. [...]” (64-65). Estas frases, junto con las omitidas, resultan prescriptivas, así que el ensayista responde oponiéndose: “si se trata de lanzar consignas [...] podría escribir yo una que no es mía, pero suscribo [...] «transmitir sin comunicar». La explicación de la consigna, como con los chistes, es su ruina” (Duarte 66-67).

A la sesión final no asiste nadie y el tallerista no habla, por lo que el ensayista señala que el primero:

[...] está pasando por un momento de crisis que ha llevado a que cuestione las certezas no solo de su lenguaje, sino de su condición. [...] Durante ese tiempo, suponemos, algo pasa en el taller, algo sucede de una y otra vez hasta que da la hora en que

concluye. De ser estrictos, pasa absolutamente nada. [...] pero también sucede que estamos suponiendo que ahí dentro, en el espacio donde la voz, esa que ya se hizo cansada y quedó abandonada, cambió. [...] La voz [...] ahora cree, o por lo menos suponemos, que la escritura, desde hace mucho tiempo, no tiene remedio (Duarte 75).

El cambio que sucede en el tallerista ocurre, de acuerdo con el ensayista, tras una crisis por la gradual falta de los asistentes. Del mismo modo, este cambio implicará que “cuestione sus certezas”, aquellas que el tallerista manejó durante todas las sesiones, pues como apunta Miguel Donoso Pareja, la imposición de normas o reglas no es la forma en que deba suceder el taller, sino a través del acompañamiento y la orientación para que cada participante pueda ir dirigiendo su proyecto hacia donde vaya inclinándose (129). Del mismo modo, aquello que lleva al fracaso al tallerista es la univocidad presente en las sesiones, ya que nunca habla otro que no sea él, y que se hace material hasta el abandono de los asistentes del taller. En líneas generales, la figura del tallerista que busca la normatividad y, por lo tanto fracasa.

En *Ilegible*, más que buscar la anulación de la figura del tallerista, se señalan sus actitudes para plantear que no hay un solo camino para la escritura, pues siempre hay que dar cabida a otras perspectivas en el ámbito de la escritura literaria. Esto, además, guarda relación con la aparente ausencia de referentes a lo largo de *Ilegible*, pues abona a la univocidad del tallerista. Sin embargo, abordaremos esto a continuación debido a que no se encuentran dentro del aparato que compone el texto de Duarte, sino mediante sus paratextos. Del mismo modo, dichos aspectos reflejan la toma de posición que tiene el autor con este libro debido a la editorial donde se publica y el origen de su escritura, así como algunos elementos extraliterarios que lo rodean. Por lo tanto, al igual que ocurrió con *Dafen* analizaremos la figura autoral de *Ilegible* y las tomas de posición de su autor respecto a la crítica elaborada en su libro.

3.3 Pablo Duarte y el anonimato célebre.

Los honores deshonran.

Flaubert

En una presentación de *Ilegible*, Gabriel Wolfson le pregunta, dos veces, a Pablo Duarte dónde se ubica a sí mismo dentro del campo literario mexicano, en dónde ve a su libro dentro de la literatura mexicana (2021). La primera respuesta de Duarte menciona que *Ilegible* busca cuestionar y evidenciar la desconfianza ante el lenguaje, en contraste con otros libros contemporáneos que no lo hacen, pues señala que estamos en un momento de la producción literaria donde se debe ser consciente de su situación de artificio y tratar de cuestionarse a sí misma. Para Duarte, esta sospecha ante la escritura es un factor decisivo en lo que busca en su propia obra y aquella literatura que disfruta. Para la segunda vez, tras el hincapié de Wolfson por haber evadido la pregunta, Duarte responde, entre risas y más palabras, que se pone “con un piecito [...] en el margencito [...]” (Feria del Libro Independiente Min. 29). Esta respuesta viene tras una serie de comentarios de Wolfson destacando las referencias y similitudes de *Ilegible* con autores como Macedonio Fernández, Salvador Elizondo, Juan José Saer y el contraste que Duarte señala sobre sí mismo, pues *Ilegible* es su primer libro y además es un texto relativamente breve. Su actitud en la entrevista es similar a la actitud del ensayista dentro de la obra: él no se ve a sí mismo como un autor solemne o elevado, sino alguien que duda y apenas tiene la autoridad para hablar sobre el tema⁶³.

Hacia el final del libro de Duarte, aparece una semblanza del autor que repite y extiende los datos que aparecen sobre él en la solapa. En este apartado, se menciona que

⁶³ Como en este fragmento de *Ilegible*: “No tengo autoridad alguna para hablar de edición y escritura, y sin embargo aquí estamos. El currículum es escueto; los méritos muy menores; la inseguridad personal, muy elevada. No tengo obra publicada ni estudios especializados. Alguna experiencia sí, ahí humildemente” (Duarte 35).

nació en Ciudad de México en 1980 y ha colaborado en diversos medios impresos y digitales, entre los que destacan las revistas *Tierra Adentro* y *Letras libres*, siendo editor digital durante siete años de esta última (Duarte 82). Del mismo modo, se señala que:

Duarte deambula casi siempre por el *backstage* del mundo editorial. [...] escéptico de sí mismo, es un escritor que evade el protagonismo, las audiencias y hasta el propio acto de terminar un manuscrito y entregarlo. Duarte parece responder a los estímulos del texto comisionado [...] como única posibilidad de presentarse públicamente. La curiosidad ante estas inusuales posturas fue el origen de la comisión de este libro⁶⁴ (Duarte 82).

En la presentación antes referida donde participan Wolfson y Lucía María, se reafirma lo difícil que fue haber conseguido una publicación física de Duarte, a lo que el autor de *Ilegible* responde que es así pese a que tiene dos manuscritos que “no pasan el filtro”. Su postura respecto al *backstage* del medio editorial, por lo tanto, es sabida por quienes lo rodean, por lo que este libro parece haber generado bastante expectativa y curiosidad entre quienes sabían de él debido a la actitud que mantiene el autor con el hecho de publicar. Al menos los presentadores confiesan ser parte de aquellos que esperaban, por lo que es importante destacar quiénes son esos pocos que lo conocen⁶⁵.

Duarte no es un escritor ingenuo en términos de Bourdieu. En otra entrevista, menciona su estadía en la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM) y su formación en la carrera de Literatura (Tentoni 2022). De acuerdo con el sociólogo francés, estos aspectos en su formación, junto con los trabajos antes mencionados, otorgan a Duarte la ventaja de estar:

⁶⁴ Esto también lo menciona uno de los editores de Gris Tormenta, Jacobo Zanella, durante una presentación, así como en la antes referida donde Wolfson, Duarte y Lucía María bromean al respecto.

⁶⁵ Gabriel Wolfson es reconocido por su labor como crítico literario en diversos medios del país, mientras que Lucía María es editora de Dharma Books, una editorial mexicana independiente.

en el centro mismo del «medio», allí donde circulan las informaciones que forman parte de la competencia específica del escritor y del artista, donde se traban las relaciones y se adquieren las protecciones útiles para acceder a la publicación, y donde se conquistan a veces las posiciones de poder específico —los estatutos de editor, de director de revista, de colección o de obras colectivas— que pueden servir para incrementar el capital específico, a través del reconocimiento y los honores conseguidos por parte de los recién llegados como contrapartida de la publicación, del apadrinamiento, de los consejos, etc. (Bourdieu 336).

A diferencia de lo que podría esperarse, la postura de Duarte es no utilizar esa ventaja para el reconocimiento público a través de la publicación, sino optar por lo contrario: ocultarse, tratar de no aparecer como una figura pública. No obstante, esto es un factor que otorga mayor capital simbólico a la obra de Duarte, pues busca separar su nombre de aquello que escribe y de este modo oponerse, en cierto sentido, a la celebridad como un factor para darle valor y reconocimiento a su obra. Sin embargo, debido al valor inverso que domina en el campo literario donde vale más quien parece más desinteresado, esto aun le da cierto reconocimiento con algunos de sus pares, como los antes mencionados, y que se encuentran dentro del mismo medio literario.

En “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”, Nattie Golubov señala que la noción de celebridad es diferente a la idea de consagración propuesta por Bourdieu porque la primera refiere exclusivamente a la forma en que el nombre de un autor se utiliza con fines promocionales, entendiendo así esta noción como un área puramente comercial (33). A pesar de esto, Golubov señala que actualmente “la celebridad popular y la consagración se funden porque la autonomía del campo literario con relación al campo de poder económico y político es solo una ilusión necesaria (pero

ilusión al fin) para conservar capital simbólico de los distintos actores que él operan” (32). Por lo tanto, el caso de Duarte y esa caracterización guarda relación con este tipo de celebridad aunque de manera paradójica o inversa, pues su nombre e imagen, casi borrados y lejos de los reflectores, sirven para perdurar la idea del arte que vale porque está en contra del capital económico en una aparente independencia del ámbito artístico. Golubov apunta también:

La activa colaboración del autor en fabricar su imagen pública es indispensable para lograr la reconciliación entre dos figuras autorales que hasta hace relativamente poco tiempo eran incompatibles: el autor “literario” y la celebridad literaria. No obstante, actualmente es tan predominante la cultura y el poder de la celebridad que incluso cuando se desprecia y rehúye la publicidad (como sería el caso de autores huraños), esta los determina (34)⁶⁶.

Este es el caso de Duarte, pues es consciente del sitio donde publica y lo que implica que sea su primer libro, tan esperado por otros de sus pares. Como ya mencionamos anteriormente, *Ilegible* es un texto por encargo solicitado por la editorial Gris Tormenta, de la cual habrá que mencionar algunos aspectos para evaluar en su totalidad la posición de Duarte dentro del campo, así como la crítica que realiza dentro del libro a la figura del tallerista.

Gris Tormenta es una editorial de Querétaro, México fundada en 2017. A su cargo se encuentran los editores Mauricio Sánchez y Jacobo Zanella. Su catálogo se compone actualmente de tres colecciones: *Disertaciones*, que consiste en antologías en torno a un tema

⁶⁶ El texto de Golubov hace énfasis en cómo la figura autorial resulta determinante para las obras escritas por mujeres. Ella señala como ejemplo paradigmático el caso de Margaret Atwood, quien es reconocida a nivel mundial por su papel como activista, escritora y figura pública que suele opinar de temas diversos. Considero importante destacar cómo esto parecería contrastar con figuras masculinas como Thomas Pynchon o Salinger que buscan el anonimato o el exilio público aunque esto los determine. Este aspecto podría aplicarse a los autores objeto de esta tesis, aunque no sea el objeto principal de esta investigación. A su vez, la marcación genérica de Golubov podría servir como argumento para el desarrollo de esta hipótesis.

en particular que no necesariamente está ligado con la literatura; *Editor*, cuyos títulos reflexionan sobre los procesos editoriales y qué hay tras la creación de un libro; y *Paisaje interior*, colección donde cada texto explora las particularidades de un autor y su estética reflexionada por sí mismo. *Ilegible* pertenece a la segunda colección que consiste en libros más breves que los de las otras, al tiempo que contienen un prólogo que los acompaña o extiende la reflexión propuesta por el autor del ensayo principal⁶⁷.

En una entrevista realizada a sus editores, se menciona la intención que tiene Gris Tormenta en el mundo editorial mexicano para identificarse del resto: cada colección es un “camino propuesto, una invitación a leer, a profundizar en *algo*” (X). Del mismo modo, señalan que para realizar este trabajo tratan de ignorar y cuestionar las tendencias y los temas de actualidad que muchas otras editoriales buscan seguir. Por lo tanto, en términos de Bourdieu, Gris Tormenta es una editorial que busca alejarse del polo “comercial”, de proyectos cuya ganancia económica se ve reflejada en corto plazo. Por ejemplo, *Ilegible* fue editado por segunda vez hasta 2024, cuatro años después de su primera edición a diferencia de otros títulos publicados por editoriales encontradas en el polo comercial, como son Random House o Alfaguara⁶⁸.

Por lo tanto, resulta importante y significativo que Duarte haya decidido publicar su primer libro con esta editorial, ya que reafirma su postura de mantenerse alejado de los reflectores y del medio comercial donde su nombre y figura podrían otorgarle un valor

⁶⁷ *Ilegible* contiene un prólogo de Tedi López Mills que se sitúa como participante del taller imaginado dentro del ensayo de Duarte.

⁶⁸ Otro aspecto destacable de Gris Tormenta que se menciona en la misma entrevista es que los miembros de la misma desempeñan otros trabajos, por lo que sus proyectos se desarrollan con lentitud. Del mismo modo, hacia el final del texto se señala que cada publicación promedia los mil ejemplares impresos. Estos números refuerzan la postura de la editorial queretana respecto al cuidado de sus libros y el tiempo que dedican para producirlos, así como la noción de Bourdieu en oposición a los proyectos comerciales que buscan producir en cantidad y velocidad.

distinto al que posee si utilizara su nombre como un recurso mercadológico, en términos de Golubov. Del mismo modo, aunque Gris Tormenta represente una oposición al polo comercial, todavía continúa con las dinámicas tradicionales de publicación que no cuestionan la idea de autor y derechos de autor, pues son libros físicos cuya difusión está sujeta a la disponibilidad en librerías. En este sentido, Duarte no busca abolir la circulación tradicional de los libros, así como tampoco busca esto con la idea del tallerista dentro de *Ilegible*: únicamente busca modificar algunos aspectos con los elementos que ya preexisten. A su vez, esto guarda relación con el aspecto paratextual, ya que todos estos datos buscan construir una idea del autor a partir de lo poco que se sabe de él, agregando un aura de misterio a la figura autoral construida⁶⁹.

Del mismo modo, hacia el final del libro se encuentra una “Nota de los editores” donde viene la siguiente indicación: “Este ensayo contiene una serie de referencias que presentan solo una muestra de todas aquellas que atraviesan la mente del escritor en el proceso de creación de un texto. Es, de otra forma, un pequeño asomo a la complejidad creativa del alumbramiento literario” (Duarte 87). Esto es relevante debido a que aquí aparecen las referencias a Elizondo, Macedonio Fernández, entre otros, que el ensayista y tallerista de *Ilegible* no mencionan dentro de la obra⁷⁰. Es importante, por lo tanto, observar cómo la editorial configura también la recepción que tiene el libro debido a las decisiones que el autor ha tomado dentro del campo literario.

⁶⁹ En el mismo libro se encuentra un apartado que habla sobre López Mills, pero en él contrastan los típicos datos sobre obras escritas, nacimiento y premios obtenidos. Esto se encuentra en todos los libros de dicha colección, pero el énfasis realizado sobre Duarte radica en lo poco que se sabe del autor.

⁷⁰ Esto puede leerse como una señal que refuerza la idea de la escritura original tradicional donde las voces dentro del texto no evidencian el origen de sus citas o referencias, pese a que forman parte del desarrollo de ideas. Son los editores quienes aclaran este origen debido a los intereses de la editorial.

En conclusión, *Ilegible* se presenta como un ensayo que reflexiona en torno a la idea de autoridad que es el tallerista, declarando su fracaso debido al poco diálogo que establece, así como las constantes normativas que presenta sobre el acto de escribir. Para hacerlo, Duarte crea una voz que cuestiona esta idea del taller a través de un tono constante de duda que lleva al extremo la idea del ensayo como un cuestionamiento y serie de dudas más que una cuestión de certezas y seguridad. La crítica que hace al utilizar estas dos voces busca señalar los defectos de una de las dos, la del tallerista, para incitar a un cambio que ocurre al final del texto. En lugar de buscar la erradicación del tallerista, en *Ilegible* se aboga por una idea menos normativa de esta figura tan importante para la literatura mexicana. Esto, como señalamos en el apartado sobre los talleres literarios, tiene que ver con la fama que tuvieron los talleres literarios donde una persona con trayectoria orientaba a los interesados, pero sólo para repetir el ciclo de celebridad que le permitía esta dinámica.

A su vez, la crítica de Duarte se reafirma con la toma de posturas que el autor tuvo sobre dónde y cómo publicar su primer libro, ya que Gris Tormenta es una editorial que se aleja del polo comercial donde la celebridad literaria ocuparía el nombre y la imagen del autor como un recurso de marketing, lo que cuestiona la noción tradicional de crítica en el sentido de su producción y circulación. Por lo tanto, cuando Duarte toma distancia de la escritura académica con su obra y tomas de posición, permite visualizar cuáles son los aspectos de la producción y circulación tradicionales a los que se opone. En este caso, Duarte se mantiene más bien alejado de estas dinámicas, aunque de manera paradójica, pues su aparente borramiento también lo caracteriza con ese carácter huidizo que carga de cierto capital simbólico a su obra a los ojos de sus pares dentro del medio literario, quienes le otorgan cierta validación y configuran su posición dentro del campo literario mexicano.

Ilegible de Duarte, como forma, refuerza las decisiones que su autor ha ido tomando para criticar determinados aspectos de la literatura.

Conclusiones

Una de las conclusiones principales de este trabajo radica en señalar cómo la producción de este tipo de crítica literaria, que se parece formalmente más a un texto literario, tiene una tradición en Hispanoamérica que despunta con la profesionalización de los escritores. Específicamente, me parecen reveladores los casos de las tres escritoras y profesoras que sirven como antecedente relevante a finales del siglo XX: Margarita Mateo Palmer, Josefina Ludmer y Cristina Rivera Garza. Sus casos evidencian cómo el trabajo académico desemboca en diversas maneras dentro y fuera de las aulas, entre ellas el tipo de ensayo que ellas han publicado en relación con la crítica literaria.

Otro de los objetivos más importantes de este trabajo fue problematizar el papel de la crítica literaria en un contexto como el mexicano, donde desde hace varias décadas se ha señalado como aislado y mecanizado por la terminología académica, como indicaban Antonio Alatorre, Ignacio Sánchez Prado y Malva Flores. Por lo tanto, su solución abogaba por una forma de crítica que fuera más cercana al diálogo y social. Es aquí donde el ensayo aparecía como una solución, pues se ha caracterizado como un texto que expone ideas y hace evidentes sus mecanismos enunciativos a través de la subjetividad propia de cada texto de acuerdo con los objetivos que se plantea. Con base en lo expuesto, demostramos que estas formas provienen de un contexto específico por la formación académica de sus autores, quienes poseen un *habitus*⁷¹ con bastante capital literario, lo que propicia la diversificación de sus formas textuales. Así, dichas obras demuestran interés por un aspecto de la literatura

⁷¹ Bourdieu define al *habitus* como los “principios generadores de prácticas distintas y distintivas —lo que come el obrero y sobre todo su forma de comerlo, el deporte que practica y su manera de practicarlo, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas difieren sistemáticamente de lo que consume o de las actividades correspondientes del empresario industrial—” (1997, 16). El *habitus*, además, permite prefigurar hacia dónde se orientan algunos fenómenos, como en los autores y obras estudiadas en el presente trabajo.

a criticar y una búsqueda formal en su propia escritura. Del mismo modo, considero que esto podría generar cambios en las producciones académicas venideras. Para ello, el análisis formal de ambos objetos de estudio permitió identificar cómo las obras se alejan de una escritura impersonal, los formatos de citación académica y el uso de la celebridad como una herramienta de circulación de los textos producidos.

En *Dafen* de Pierre Herrera observamos la preocupación de un autor por la producción artística en la época contemporánea, donde aspectos como el copyright y la originalidad suelen ser rasgos determinantes para su valoración. Su ensayo se vale de elementos poco comunes en el género, como el verso y los elementos visuales para señalar la participación del lector y la forma en que está construido el mismo ensayo. Esta crítica se realiza contrastando los casos de la comunidad de Hong Kong y problemas legales que se han presentado en Occidente, lo que esboza una crítica al contexto mexicano del autor que no se realiza dentro del texto, sino fuera de él a través de sus paratextos y la toma de posición de Herrera. Debido a que su posición dentro del campo es la de un agente con un habitus cargado de capital literario proveniente de su participación con instituciones fuertes, el autor opta por distintas formas de circulación y producción de su obra para cuestionar varios aspectos que se dan por sentados dentro del mismo campo: autoría original, derechos de autor, formas literarias específicas y distribución física de las obras.

En *Ilegible*, Duarte critica uno de los aspectos más importantes de la literatura mexicana actual: el tallerista literario. Para hacerlo, se vale de una puesta en escena donde una voz imagina un taller coordinado por un tallerista rígido y que no atiende las necesidades de sus estudiantes. Esto, como señala Miguel Donoso Pareja, es el mayor defecto que puede cometerse en esta dinámica, pues únicamente se replica una figura de autoridad donde alguien sabe cómo escribir y le enseña a otro lo que debe hacer y evitar, dejando de lado que

cada propuesta estética requiere diferentes atenciones. En este sentido, Duarte también lleva su crítica a su propia figura, pues no es un autor que publique mucho ni sea reconocido en los medios como otras figuras contemporáneas. Sin embargo, este mismo carácter de ocultamiento lo hace valorizarse por sus pares dentro del medio. Siguiendo la operación inversa señalada por Bourdieu entre el campo económico y el campo literario, Duarte vale más porque tiene menos.

Ambos autores evidencian que sus posiciones son producto de sus habitus por haber egresado de facultades de letras, recibir becas de escritura y participar dentro del medio literario en diversas actividades. Por lo tanto, las críticas que realizan en sus obras a los aspectos que son de su interés son posibles dadas las posiciones que ocupan dentro del campo, como señalaría también Bourdieu. Con este tipo de textos, la crítica a diversos aspectos de la literatura se hace a través de la literatura misma con un género que permite una gran diversidad formal: el ensayo literario. Considero relevante observar cómo estas formas literarias guardan relación con la cercanía entre instituciones culturales, educativas y de investigación del país (CONAHCYT, FONCA, etc.) y los programas de estudio de escritura creativa estadounidenses y que recientemente se han implementado en algunas partes de México. La relación entre instituciones y estéticas podría manifestarse en casos como los mencionados en este trabajo. En este sentido, concluyo principalmente que estas formas de escritura responden al contexto del siglo XXI donde la crítica literaria busca salir de los espacios especializados universitarios, donde lleva varias décadas en aparente encierro. Si esa crítica, como señalaba Sánchez Prado, Malva Flores y Antonio Alatorre, se ha alejado del mundo, parece ser que ensayos literarios de este tipo están siendo un modo en que los mismos agentes que pasan por la academia buscan devolverle la crítica a la sociedad fuera del público especializado, señalando aspectos de la misma institución de la literatura. Del

mismo modo, me parece interesante considerar que formas de este tipo puedan adentrarse poco a poco en la academia debido a que agentes como Herrera o Duarte puedan ejercer como docentes, como los casos de Mateo Palmer, Ludmer y Rivera Garza en instituciones mexicanas. De ser así, podrían ser los mismos agentes académicos, conscientes de su posición, quienes busquen otros modos de hacer crítica literaria dentro y fuera de la academia, como los objetos de estudio de este trabajo. Sirva esta tesis como un antecedente de estudio de este fenómeno.

Referencias

- Aristóteles. *La poética* (versión de Juan David García Vaca). Editores Mexicanos Unidos, S.A. 2ª reimpresión. 2005. Impreso.
- Alatorre, Antonio. "Crítica literaria tradicional y crítica neoacadémica". *Ensayo literario mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Veracruzana y Editorial Aldus. México. 2001. 23-48 Impreso.
- Antúnez, Rafael. "Prólogo". *El arte de la tentación. Antología del ensayo inglés*. Universidad Veracruzana. 2017. Impreso.
- Ayala, Juan Antonio. "El problema de los géneros literarios". *Humanitas*. Anuario del centro de estudios Humanísticos. 1961. Año 2, Número 2.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Paidós, 1993.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. 1934. Bolívar Echeverría (trad.) Itaca, 2004. Impreso.
- _____. *La obra de arte en la época de reproducción técnica*. 1936. Bolívar Echeverría (trad.) México: Itaca, 2003. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Géneris y estructura del campo literario*. 1992. Trad. Thomas Kauf. Anagrama, 1995. Impreso.
- _____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. 1994. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Cerón, Armando Ulises. "Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo barnés". *Cinta de moebio*. 2019. Número 66. Pp. 310-320.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Traducción de Manuel Arranz, Acantilado, 2015.

- Cruz Arzabal, Roberto. “Estética y literatura del proyecto”. *Revista Tierra Adentro*.
<https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/estetica-y-literatura-del-proyecto/>
- Donoso Pareja, Miguel. “Mito y realidad de los talleres literarios”. *Ecuador debate*. Núm. 18, 1989.
pp.-123-136.
- Dorra, Raúl. “Poética de la voz”. *Entre la voz y la letra*. Plaza Valdés y BUAP. 1997. Impreso.
- Duarte, Pablo. *Ilegible*. Gris Tormenta. 2020. Impreso.
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood*. Waking Lion Press. 2011.
- Espinasa, José María (Recopilador). *Ensayistas de Tierra Adentro*. Fondo Editorial Tierra Adentro-
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994. Impreso.
- Feria del libro independiente. *Presentación Editorial Gris Tormenta*. 23 de septiembre de 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=pveny99C_M
- García Delgado, Eldipia. “Ensayo desde Juárez. Contra el silencio: breve historia de los talleres
literarios en la frontera”. *Sin embargo*. 14 de diciembre de 2019.
<https://www.sinembargo.mx/14-12-2019/3694426>
- Golubov, Nattie. “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria
feminista”. *Mundo nuevo*. Año VII. N° 16. 2015. Caracas, Venezuela. pp. 29-48.
- Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. 1999. En línea.
<https://ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/>
- González Flores, José Reyes. “Genealogía del ensayo”. *Sinscronía*. Invierno 2004. En línea.
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/gonzalezwinter04.htm>
- Hall, Donald E. *Subjectivity*. Routledge, 2006. Impreso.
- Herrera, Pierre. *Dafen. Dientes falsos*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2017. Impreso.
- Jiménez, Teresa. “Los talleres literarios en México”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm.
24. Universidad Complutense de Madrid. 1995

- Patán, Rodrigo. "Prólogo". *Ensayo literario mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Veracruzana y Editorial Aldus. México. 2001. 7-20. Impreso.
- Reyes, Graciela. "La polifonía de la narración". *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. 2017. Impreso.
- Sánchez Prado, Ignacio. "La crítica literaria como saber". *Armas y letras. Número 72-73*. Monterrey, México. 2010. En línea.
- _____. "Becas y maestrías: dos sistemas de subvención de la literatura" . *Revista Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/becas-y-maestrias-dos-sistemas-de-subvencion-de-la-literatura/>
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)". *El alma y las formas*. Universidad de Valencia. España. 2013. 15-39. Impreso.
- Martínez Ramírez, Fernando. *Metapoética*. Universidad Autónoma Metropolitana. Ciudad de México. 2021. Impreso.
- Martínez, José Luis. *El ensayo mexicano moderno*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. Segunda edición aumentada. 1971. Impreso.
- Flores, Malva. "Atila en las fronteras del ensayo". Sombras en el campus [notas sobre literatura, crítica y academia]". Ciudad de México. 2020. En línea.
- Saborit, Antonio. "Editar el presente". *Los mejores ensayos mexicanos. Edición 2005*. Fundación para las Letras Mexicanas-Joaquín Mortiz. Distrito Federal, México. 2005. Impreso.
- Tentoni, Valeria. "Pablo Duarte: "Me gusta la literatura que desborda"". *Eterna Cadencia*. 20 de mayo de 2022. <https://eternacadencia.com.ar/nota/pablo-duarte-quot-me-gusta-la-literatura-que-se-desborda-quot-/4059>
- Ventura Ramos, Lorena. *La enunciación en el ensayo ¿subjetividad o artificio?* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. México. 2009.

Weinberg, Liliana. “El ensayo: presentación y representación”. *El ensayo latinoamericano. Revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Maíz, Claudio (editor). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Argentina. Impreso. 2010. 139-149.

_____. *Pensar el ensayo*. Siglo XXI Editores. Estado de México, México. Impreso. En línea. 2009.

Wolfson, Gabriel. *No sé lo que soy pero sé de lo que huyo: crítica de una literatura mexicana*. Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro. 2023. Impreso.