

***THE RELOCATED VOICE: FICTIONAL ENUNCIATIVE
INSTANCE IN JUAN PABLO ANAYA'S KANT Y LOS
EXTRATERRESTRES. AN EXAMPLE OF FICTIONAL
ESSAYISM***

EDUARDO AGUIRRE

ORCID.ORG/0000-0001-7496-6885

Universidad de Guadalajara

je.eduardoaguirre@gmail.com

Abstract: *To a greater or lesser extent, the complicity between essay and fiction rarely exhibits a different approach from that of autofiction, the attempt of possible worlds, or the possibility of a novelistic passage. Historically speaking, essay as genre has been seen as a non-fictional practice, for that reason amalgamation with fiction represents, before anything else, a critique to the genre itself; especially if such judgment is directed towards one of the specificities under which the genre has comfortably flourished, that is: in essays, the voice is always personal, never relocated (displaced, fabulated, fictional). This article aims, at first, to reflect on the commonplaces of literary criticism when it comes to essay and fiction, proposing an alternative framework for its comprehension. Afterwards, it is intended to demonstrate that the fictional instance of enunciation is a consequence of relocating the essayist voice. Lastly, we corroborate our working hypothesis through Juan Pablo Anaya's *Kant y los extraterrestres*, a piece that debates against that intimate relationship between essay and essayist and all the reasons given for this purpose: identity, memory, proper name.*

KEYWORDS: ESSAYS; FICTION; LITERARY FORMS AND GENRES; CONTEMPORARY LITERATURE; FICTIONAL ESSAYISM

RECEPTION: 13/11/2020

ACCEPTANCE: 11/10/2021

LA VOZ DESPLAZADA: INSTANCIA ENUNCIATIVA FICTICIA EN *KANT Y LOS EXTRATERRESTRES* DE JUAN PABLO ANAYA. UN EJEMPLO DE LA MODALIDAD ENSAYÍSTICO FICCIONAL

EDUARDO AGUIRRE

ORCID.ORG/0000-0001-7496-6885

Universidad de Guadalajara

je.eduardoaguirre@gmail.com

Resumen: En mayor o menor medida, el entrelazamiento entre ensayo y ficción rara vez presenta un entendimiento distinto al de un proyecto autoficcional, la tentativa de un mundo posible o la ocasión de un pasaje novelístico. Puesto que, históricamente, el ensayo se ha visto como una práctica no ficcional, su colindancia con la ficción representa, antes que otra cosa, una crítica al género mismo, sobre todo si dicha crítica se dirige hacia una de las especificidades bajo la que ha florecido cómodamente, a saber: que, en el ensayo, la voz es personal, jamás desplazada (fabulada, ficticia). En este artículo se reflexiona en torno a los lugares comunes de la crítica literaria cuando se habla de ensayo y ficción; del mismo modo, se demuestra que el acto de desplazar la voz en el ensayo tiene por resultado una instancia de enunciación distinta a la que históricamente hemos estado acostumbrados. Corrobora esta hipótesis *Kant y los extraterrestres*, del mexicano Juan Pablo Anaya, una obra que debate contra aquella relación tan íntima entre ensayo y ensayista, y todas las razones aducidas para tal propósito: la identidad, la memoria, el nombre propio.

PALABRAS CLAVE: ENSAYO LITERARIO; LITERATURA DE FICCIÓN; FORMA Y GÉNERO LITERARIO; LITERATURA CONTEMPORÁNEA; ENSAYO FICCIONAL

RECEPCIÓN: 13/11/2020

ACEPTACIÓN: 11/10/2021

PALABRAS PRELIMINARES

P.S. 1924 — Ya soy un hombre entre los hombres. En la vigilia soy el profesor emérito Hermann Soergel, que manejo un fichero, que redacto trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas.

LA MEMORIA DE SHAKESPEARE, JORGE LUIS BORGES

En este artículo analizaré la obra *Kant y los extraterrestres* (Tierra Adentro, 2011), del mexicano Juan Pablo Anaya (Ciudad de México, 1980), como una de las modalidades en las que se practica la ensayística ficcional, es decir, la fusión entre ensayo y ficción en la escritura del género ensayo. Con *modalidad* quiero referirme a la estrategia literaria que se tiende dentro de *Kant y los extraterrestres*, especialmente en lo que concierne a la instancia enunciativa ficticia del volumen. Mostraré que tal instancia, más allá de activar el mecanismo ficcional del libro —constatable, por lo demás, en el hecho de aprovechar ficciones para sostener tesis filosóficas—, tiene por propósito crítico problematizar el *yo* histórico del ensayo, mediante el desplazamiento de la voz personal hacia la voz fabulada. Si bien lo anterior puede extenderse a toda la literatura, en el ensayo es particularmente provechoso que un libro como este nos obligue a repensar (o reafirmar) lo que Liliana Weinberg (2007: 193) interpretó como la aportación de Jorge Luis Borges a nuestra interpretación del ensayo, a saber: transgredir uno de sus más obstinados límites: el que lo separaba del orbe de la ficción.

Dividiré el artículo en tres apartados: en el primero de ellos sitúo el marco de comprensión más visitado por la crítica cuando de ensayo y ficción se habla. Me refiero al de la ficción como ornamento o incrustación, usualmente identificado mediante el consabido peloteo entre ensayo y narrativa, y, en años recientes, al de la autoficción. A dicha atadura contrapongo la noción de *simulacro* de Baudrillard y Deleuze, misma que, en mi opinión, da paso a la ruptura del carácter referencial del ensayo, tanto en fondo como en forma. En el segundo apartado, sigo la lectura que la propia Weinberg hace del texto “Borges y yo”, cuyo autor, Jorge Luis Borges, desconoce quién lo ha escrito, estableciendo así la brecha hacia la impostura del nombre propio. En la tercera y última parte, más que un análisis, elaboro un comentario del libro *Kant y*

los extraterrestres, a propósito del desplazamiento de la voz en el ensayo. Me fijaré exclusivamente en el segundo de los textos del volumen, “Ahab en el diván”, el que me parece un buen ejemplo para ilustrar mi tesis.

Cabe precisar que *Kant y los extraterrestres* tiene como antecedente inmediato una serie de pequeñas entregas que el autor hizo en 2011 en la revista *Casa del Tiempo*. Aquellas publicaciones presentan ya el empleo de la voz desplazada o instancia de enunciación ficticia como motor discursivo. Anaya ideaba, desde entonces, un autor que habla sobre autores que, a su vez, dedicaron algunas líneas (a veces obras completas) a otros autores imaginados por igual. Es así como se inicia una seguidilla de heterónimos y seudónimos que no suplantán la identidad del autor, pero sí, en cambio, hacen que sea un poco más difícil aquello que con bastante naturalidad se responde en el ensayo: ¿quién habla aquí? De este modo, el proyecto de Anaya se construye a partir de un cuestionamiento directo hacia ese vínculo, tan íntimo desde siempre, entre ensayo y ensayista, es decir, entre quien piensa, escribe y respalda lo dicho y lo pensado, por lo general, a través del nombre propio. El proyecto, a mi entender, trastoca el sentimiento de propiedad del ensayo, aquél en el que uno es, pues, la materia de su libro.

Tales entregas, sin embargo, no conforman el grueso de los ensayos del volumen, si bien creo vislumbrar que comparten un principio afín: debido a que su instancia de enunciación es ficticia, en ninguno de los dos casos existe una responsabilidad firmante. Aunque en el libro el nombre completo de Anaya se encuentra en portada, solapa y cuarta de forros, los cuatro ensayos en los que se organiza el volumen emplean autores ficticios con cierta premura por comentar los aciertos de algún hallazgo, casi todos relacionados con la identidad, la memoria y la experiencia de construcción de la realidad. El segundo de los ensayos del volumen, “Ahab en el diván”, es, entonces, el enlace entre las entregas en *Casa del Tiempo* y *Kant y los extraterrestres*, paradójicamente, en razón de la invención de un nombre. Veremos de qué manera dicho enlace nos proporciona un espacio delimitado de comprensión.

Finalmente, de *Kant y los extraterrestres* podemos extraer también una propuesta estética del ensayo como género (Castillo, 2013: 75), misma que, a mi entender, pasaría a formar parte de una estirpe de textos y autores, nacionales e internacionales, que problematizan, extienden y complejizan el hecho de reducir el ensayo exclusivamente a sus virtudes estilísticas o lindzas de contenido, por ejemplo, *Vacío perfecto* (1971) y *Magnitud imaginaria*

(1973), de Stanislaw Lem; *La invención de la soledad* (2012), de Paul Auster; “Una humilde propuesta...”, de Jonathan Swift (a la par de algunos de sus ensayos y *alter ego* con alto grado de sátira e ironía); los mexicanos Guillermo Espinosa Estrada, en *La sonrisa de la desilusión* (2011), y Luigi Amara, con *Los disidentes del universo* (2011), sin olvidarnos de “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Pierre Menard, autor del Quijote” y otros escritos borgeanos ya señalados por José Miguel Oviedo (2003: 48-50) como fronterizos entre el ensayo y la ficción.

¿HACIA DÓNDE TIENDE EL ESTUDIO DEL ENSAYO Y LA FICCIÓN?

Conviene ir precisando dos asuntos: el primero es que existe una discusión permanente en torno al estatuto ficticio del ensayo. Como en todo debate, se reconocen dos itinerarios: por una parte, está la línea que aleja al ensayo de la ficción —digamos, la negativa, la que está en contra—; por la otra, desde luego, la que lo acerca —una positiva, afirmativa—. Es justo decir que un alto número de estudios respaldan ambas vertientes, aunque de una u otra manera sobrevuela la sensación de que la primera —la línea negativa— permanece como una suerte de acuerdo, de ahí que uno de los predicados más sólidos y de mayor antigüedad del ensayo sea su carácter no ficcional. No obstante, hay que tener presente que existe también una marcada tradición de estudios críticos que abogan por la línea positiva. Este sendero —al que se ciñe este artículo, dicho sea de paso— trata los límites fronterizos entre ensayo y narrativa, por lo general centrándose en los préstamos estilísticos, temáticos y de estructura entre un género y los demás. Una buena parte de la línea afirmativa comprende la colindancia entre ensayo y ficción desde la conectividad que establece con otros géneros —“puentes”—, y por cuanto el ensayo desplaza, borra o confunde los preceptos genéricos del resto de los géneros —“márgenes”—. De este modo, se suele invocar el símil del puente y del margen con exagerada recurrencia para señalar que la ensayística ficcional es resultado, sobre todo, de una contigüidad, es decir, por cuanto se aleja, se acerca, se combina o se fusiona con otra cosa que puede o no ser de aliento ensayístico originalmente.

Una vez instituida una u otra relación de contigüidad, se acepta con bastante naturalidad que el ensayo pueda estar en contubernio con la ficción única y

exclusivamente a través de estos tres marcos de referencia: 1) como episodio narrativo de una novela, en la que el discurso del personaje se tiende como quien ensaya a través del pensamiento; 2) como mundo posible, en tanto que se concibe al texto de acuerdo con las pautas miméticas de un mundo real (referente objetivo, referente empírico), y 3) como escritura autorreferencial o autoficcional (o ambas) susceptible al enmascaramiento provisional del ensayista, aunque con estrecha relación entre el autor y la experiencia que se pone por escrito. Para quienes procuran la lectura y el estudio del ensayo, para quienes verdaderamente se ocupan del ensayo con paciencia y no por encargo, no será ninguna novedad que estas tres maneras sean, no las únicas, pero sí las más circulares (por no decir repetitivas), cuando se piensa que el ensayo no se opone necesariamente a la ficción, pero sí, en cambio, tiende hacia ella en mayor o menor grado.

Los tres incisos *a)* secuencias narrativas, *b)* mundos posibles y *c)* autoficción, aunados a aquel famoso adagio de la “verdad” de las “mentiras”, popularizado por el libro de Vargas Llosa (Aguinaga, 2007: párr. 4), han propiciado que el entrecruzamiento entre ensayo y ficción se restrinja a lo que ha dado en llamarse —para bien o para mal— ficción especulativa. Los motivos tampoco son difíciles de discernir: en razón de su natural inclinación por ir hacia su contexto inmediato, el ensayista comenta, juzga, examina por medio de artilugios ficcionales una realidad que se asemeja a la de todos, pero que no es la de nadie. Dicho de otro modo, la especulación entra en juego cuando el referente no puede precisarse. Si bien la duda siempre ha sido motor de la conjetura, la ficción especulativa suele ser evaluada por su grado de ficcionalidad, es decir, en cuanto a los niveles de verdad o falsedad del discurso emprendido. Desde esta perspectiva no queda más opción que la vuelta a la diferenciación aristotélica entre el poeta y el historiador, al juego de lo acontecido *versus* lo imaginado, lo verdadero y lo falso y lo real *versus* lo irreal. Al ensayo, en teoría, le corresponderían los adjetivos de confrontación empírica (lo acontecido, lo verdadero, lo real, a saber: argumentación); a la ficción, por otro lado, el esquema de impresión estética de lo que pudo haber sido o podría ser (lo imaginado, lo falso, lo irreal, a saber: invención). En este sentido, el mundo preexiste al ensayo, que es el lugar desde el cual toma sus referentes; el ensayo alude al mundo, pero el mundo posible es una construcción hipotética, un mundo que pudo haber sido o que no es todavía. En todo caso, se trata de

una disección más ficcional que ensayística, donde permea la función estética de la invención y no, en cambio, la performatividad del texto.¹

Segundo asunto: no me opongo, desde luego, a que el lazo entre ensayo y ficción se analice por estas vías, mucho menos —lo voy dejando en claro— qué clasificación, predicado o aparador le corresponda en librerías. Tampoco se trata ya de saber si el ensayo puede o no ser ficción, sino, por el contrario, de saber cuándo y cómo lo es; una vez sabido, es necesario examinar de qué manera se nos presenta tal entrelazamiento mediante estudios de caso. Encuentro este proceso sumamente enriquecedor, original y necesario, si lo que se pretende es explicar cómo ensayo y ficción se unen para crear literatura; sin embargo, el número de comentarios críticos que suscriben la línea afirmativa, aunque cuantioso, ha alcanzado un punto en el cual no termina por significar lo que se pretendía. La vertiente crítica afirmativa ha optado antes por la corroboración de una hipótesis consabida que por una interpretación audaz, convirtiendo a las tres modalidades previamente expuestas en una fórmula desgastada.

Lo que al fin y al cabo importa —asunto pequeño, pero significativo— es observar una alternativa para su comprensión: si en la línea de la ficción especulativa la crítica rutinaria ha concebido la ensayística ficcional como una escritura de copias, duplicados y semejanzas (mundos posibles, episodios

1 Sobre la performatividad del texto en relación con los mundos posibles, remito a la lectura de “Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles”, de Manuel Asensi (2016: 38-55). En este lugar, Asensi elabora una crítica bastante atendible a la teoría de los mundos posibles que parafraseo rápidamente: la línea teórica de *modelo de mundo* —opuesta a la de los *mundos posibles*— defiende que la ficcionalidad no se limita al hecho estético aludido; va más allá en la medida que interviene o incide *en* el mundo, y lo hace bajo el presupuesto de que cualquier texto posee la capacidad para deformarlo. El modelaje del mundo —es decir: el poder de deformarlo— sucede por la desemejanza entre texto y realidad, mas no por su separación; el texto va *hacia* la realidad y no al revés. La propuesta de Asensi es importante en la medida en que la ficción no se limita únicamente a la estetización de la forma literaria, sino que promueve, por el contrario, un carácter confrontativo y desestabilizador. Valdría la pena juzgar la ensayística ficcional bajo este marco de comprensión.

narrativos y autoficción), pongo a consideración aquí que sea leída en su lugar como una escritura en simulacro. Circunscribo la noción de *simulacro* a *Cultura y simulacro*, de Jean Baudrillard (1978), y a la *Lógica del sentido*, de Gilles Deleuze (1989), las cuales difieren levemente del falso pretendiente platónico.²

Me explico: por vía de la ficción especulativa, la certeza recae en que la escritura (ensayística o no) es imagen semejante de un referente original, donde se reconoce un modelo al cual se aspira e intenta reproducirse, por ejemplo, un mundo empírico ficcionalizado, una estructura novelesca o el lazo nominal entre obra y autor de un proyecto autoficcional. Debido a que aquí la noción de *realidad objetivable* permanece intacta, el modelo a imitar representa, antes que otra cosa, la unicidad de lo que debe imitarse, asegurando la supremacía de la copia por encima del simulacro. La copia busca, hasta cierto punto, suplantar al original, a medida que intenta parecersele; no obstante, en teoría, en tanto reconozcamos el original, podríamos también señalar la copia. Si la copia existe es precisamente porque puede asociarse a una identidad previa y reconocible. Dicho de otro modo, la razón que hay detrás de emparentar ensayística ficcional con ficción especulativa radica en juzgarlos a partir de modelos preestablecidos, mismos que van ensanchándose tan pronto se conectan a marcos de referencia reconocibles. Con el pretexto de salvar al original —dice Baudrillard—, hemos creído que la copia sigue

2 Siguiendo la lectura de Valeria Sonna (2014: 208-212), recordemos que en el *Sofista o del ser* Platón presenta a la sofística como parte de la técnica mimética. El sofista no es un filósofo, pero puede *simular* serlo. Para distinguir al filósofo del sofista o falso pretendiente, el sofista debe ser atrapado en una definición que lo exhiba como lo que es: un creador de ilusiones, alguien que puede hacer *como si* fuera un filósofo, el descubrimiento del simulacro en el acto mismo de su puesta en escena. Para Platón, el simulacro es el fracaso de la copia, es decir, el fracaso del intento. El simulacro sólo simula ser copia a modo de una ilusión óptica, “por ello se dice que la técnica del sofista es la del engaño” (2014: 212). Lo anterior sirve para poner de relieve una noción bastante visitada por la crítica cuando de ensayo y ficción se trata: ensayo y ficción, en efecto, son un simulacro, pero única y exclusivamente en el sentido que fracasan haciendo parecer *como si* la realidad retratada proviniera de un referente objetivo. Si, y sólo si, lo pensamos desde el lado del falso pretendiente, ensayo y ficción serían, en efecto, una tentativa de engaño.

respondiendo al referente: “no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso de parodia, sino de suplantación de lo real por los signos de lo real” (1978: 7); el simulacro no es el original y no es la copia, “es ya su propio y puro simulacro” (1978: 14).

Para Deleuze, el origen está extraviado. El simulacro es la eliminación de las jerarquías de lo real identificable (1989: 264). No es copia, puesto que no reproduce un original; es su negación misma. Antes bien “la simulación designa la potencia de producir un *efecto*” (1984: 264), en este caso, *efecto de funcionamiento*, es decir, el proceso de ocultamiento a través de máscaras, donde, tras cada máscara, hay una más. Ya no se trata, pues, de problematizar el referente del ensayo como posibilidad consensuada, sino de hacernos la pregunta: ¿verdadero, falso o verosímil en cuanto a qué exactamente? El efecto de verdad, tan propio de la mimesis, queda en entredicho; resta —qué duda cabe— un efecto que “resuena”, dice Deleuze, como una suerte de eco que subsiste respecto a lo que intentaba representarse en primer término. La semejanza subsiste, pero es producida y forzada, no emulada ni imitada. El punto de vista del observador (1989: 263-264), latente en la ensayística ficcional, no entrañaría entonces una apariencia o ilusión, mucho menos representaría la copia degradada de un modelo prefijado.

Creo entender que la ventaja principal de pensar el ensayo y la ficción en estas coordenadas es la desviación del carácter referencial del ensayo hacia un escenario escindido, mismo que se extiende tanto al contenido del ensayo como a su autoría. En este sentido, el cruce del ensayo con la ficción no responde —no exclusivamente— a un mundo empírico trastocado, mucho menos a la tensión del discurso de un personaje que filosofa, y ni qué decir de un proyecto autoficcional que armoniza vida y obra. Continuar produciendo artículos por esta veta investigativa significa perpetuar el mito de que la parte argumentativa pertenece al ensayo y la ficcionalización de tales argumentos a la narrativa, del mismo modo que la presencia de la ficción en el ensayo está y estará mediada por un artificio narrativo que la redirige estrictamente, digamos, a la novela, pero jamás al ensayo mismo.

Habría una diferencia importante, por tanto, en afirmar que la ensayística ficcional concierne a un engaño inocente —“la verdad de las mentiras”—, y no, en cambio, en postularlo como una técnica (si se quiere, sofisticada) hacia la problematización de modelos preestablecidos y en función de un efecto de funcionamiento inherente al texto mismo. Colocando la mirada en este marco

de comprensión —el del simulacro—, estamos en condiciones de recibir con mayor naturalidad el hecho de que la ensayística ficcional se caracterice por retoques, modificaciones, dramatizaciones, exageraciones, trucos, embustes y artificios ficcionales en general, sobre todo a la hora en la que la voz del ensayista no pretende ser personal, sino desplazada a una identidad postiza, tal como es el caso del proyecto de Juan Pablo Anaya, mucho más cercano al ensayo inglés de primera generación, más centrado en la persona como instancia pensante y menos como sujeto de la experiencia (Weinberg, 2007: 204). Desde mi punto de vista, para darle lugar al movimiento de la voz que se está llevando a cabo, para entender qué representa la ruptura entre nombre propio e instancia enunciativa —para saber qué función cumple la ficción en cualquier ensayo—, debemos dejar de lado, aunque sea momentáneamente, las vinculaciones teóricas acostumbradas y examinar el texto por lo que el mismo texto dice, y no por cuanto duplica, imita o se incrusta en una estructura que le precede.

LA VOZ DESPLAZADA: ¿QUIÉN HABLA EN UN ENSAYO QUE COLINDA CON LA FICCIÓN?

Por empeño y tradición —aunque también por complacencia— la ligazón entre lo que se dice y quién lo dice, al menos para el ensayo, halla su justificación en la correlación que ha existido entre experiencia y escritura. Liliana Weinberg (2014: 21-46) ha expuesto que el compromiso de honestidad intelectual establecido desde Montaigne propició que el ensayo se practique, antes que otra cosa, como un ejercicio escritural de franqueza intelectual, no hacia la verdad (por lo demás bastante huidiza), sino como garantía de intento por obtenerla de buena fe. De este modo, una vez establecida la confianza y la fidelidad como inherentes al texto —mismas que habitan las dos máximas más conocidas del francés—, la escritura ensayística se mantuvo alejada de la noción más básica de la ficción, es decir —parafraseando a Juan José Saer (2014)—, la de mentira o fingimiento. Esta pugna abarca —qué duda cabe— a la instancia enunciativa del ensayo, ese *yo*, en apariencia personal y al que pensamos, las más de las veces, como una suerte de correlato entre vida y obra.

Fue Borges —en realidad, los textos que pueden leerse como ensayo en Borges— quien hizo tambalear dicha certeza, al instituir que la voz personal no constituye estrictamente una correspondencia de una vivencia vital concreta,

por el contrario, se acerca más a una voz desplazada que funciona, no como alguien, sino como un lugar desde donde se reflexiona. En el ensayo —me parece—, la voz es personal, jamás desplazada. Un ensayo en contubernio con la ficción parece ser la excepción. Una de las condiciones, por ende, para saber que estamos en presencia de la ensayística ficcional radica, cuando menos, en intuir que una operación de esta naturaleza está sucediendo. Para ilustrar lo anterior, es preciso acudir a la incertidumbre que se instaura en “Borges y yo”: ¿y quién escribe, pues, el texto? La postura que adoptemos frente a este cuestionamiento determinará cómo vamos a entender la función enunciativa de la primera persona en un ensayo ficción.

En la última línea del relato, el autor argentino desconoce cuál de las dos instancias enunciativas lo ha escrito. Bien podría ser el *yo* que ha venido enunciando las palabras, o bien podría ser el Borges que vive y goza de la fama literaria engendrada por el primero. Weinberg lo explica de la siguiente manera:

En “Borges y yo” (ensayo, ficción, poesía), la primera persona de la experiencia, “yo”, convive con la otra, la del Borges escritor, de quien se habla de manera indirecta. “Yo” es el que vive, o se deja vivir, el que huele el café, escucha el rasgueo de una guitarra, el que es voluntad, sensibilidad, corporeidad, experiencia vivida. El otro, “Borges” es la instancia a que se refiere el enunciatario como aquel a quien le suceden las cosas, el que vive en el ámbito de la inteligibilidad de los acontecimientos, el que puede consignarlos a través de la escritura que le da fama, el que habita en el campo de la literatura y se adueña de los temas y obsesiones del primero, a los que da permanencia pero que a la vez falsifica y magnifica: “Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges trame su literatura”. El final del texto es sorprendente: ¿quién es el verdadero autor de esas líneas que acaban de ser escritas? ¿Se trata del “yo” de la experiencia, del Borges portador de un nombre, o de un tercero, el tercero de la ficción, que engloba, niega, supera, contradice, a los anteriores? (2007: 201-202)

Weinberg misma propone dos posibles respuestas: por una parte, se trata de una resolución del tipo relato detectivesco en la que los dos personajes se desdoblán en uno solo; por la otra, la duda borgeana “No sé cuál de los dos escribe esta página” abarca un *yo* de la experiencia, un *yo* como materia pensante y un *yo* escindido de la representación, es decir, el tópico del *yo* y del *otro* asiduo del lenguaje, la filosofía y la literatura. Las distintas vertientes

del *yo* borgeano —en opinión de Weinberg— conducen a la dimensión de la ficción en tanto se abre la brecha del ensayo como copia del mundo (*mimesis*) o creación del mundo (*poiesis*), instaurando, en resumidas cuentas, un “mundo literario con sus propias reglas de autovalidación y autocorrección a través de la apelación a las leyes propias de la ficción” (2007: 202-203). Quedará claro, entonces, que esta segunda solución nos conduce a pensar el ensayo como un producto susceptible de ser ficcionalizado en su totalidad, no sin antes situarnos nuevamente en el terreno de la *mimesis* y las tres modalidades antes mencionadas. Dicho de otro modo: significa que los argumentos provistos por una instancia enunciativa ficticia están en función de la ficción inherente al texto mismo. Esto, desde luego, tiene algo de verdad, pero, en todo caso, ¿qué valía tendría exactamente argumentar desde las ficciones? Liliana Weinberg dirá que en el efecto de “realidad creada” (2007: 203). Correcto, aunque desde esta lógica, tal realidad —y, por ende, la argumentación— existiría únicamente *en y para el* mundo de ficción constituido.

Considero importante agregar una objeción: referirnos a un mundo autónomo apegado a las “leyes de la propia ficción” atenta contra uno de los principios más provechosos del ensayo, me refiero al derecho de no poner nuestra incredulidad en suspenso. En un ensayo, a diferencia de la noción de ficción tradicional —y en tanto la persuasión entra en juego—, la incredulidad, por el contrario, debe activarse. No parece tener mucho sentido afirmar que las ficciones borgeanas repercuten en la estética, la semiótica y la filosofía del lenguaje, si decimos que sus argumentos se restringen a un universo ficcional autónomo. Mi tesis es que el *yo* de la experiencia, el de la materia pensante y el escindido (mencionados en el párrafo anterior) abren más la brecha hacia una realidad simulada y no una creada o duplicada; dicho de otra forma, el efecto de realidad ocurre —diría Deleuze— en cuanto a la realidad que hace resonar, en cuanto al eco que persiste sobre lo que se intenta representar. Si históricamente el ensayo se ha nutrido de un contexto y una autoría reconocida e identificable, la noción de *simulacro* oscurece ambos principios. El paso que estamos proponiendo intenta esquivar el ser uno mismo la materia de su libro —y, por tanto, dar vuelta al sujeto de la experiencia en el ensayo— y leer la ensayística ficcional como simulacro, como un ejercicio intelectual en donde el autor y su contexto particular quedan en entredicho. Para que la instancia enunciativa del ensayo sea, como hemos dicho en estas líneas, un lugar y no un alguien, debe negársele todo carácter individualizante; en este esquema ya

no pensamos en la semejanza con un modelo (anterior, primigenio, original, valedero...); en su lugar, pensamos en quién habla como un lugar desde el que se aspira —ahora sí— a la potencia razonante de la razón del ensayo inglés (Weinberg *dixit*). Sólo así podríamos estar en condiciones de otorgarle cierta valía a la prosa que ensaya, a través de la ficción, tanto más a su instancia enunciativa casi siempre ficticia.

Si la fuerza argumentativa de la ensayística ficcional proviene de la conjetura que genera la duda, convendrá no responder la pregunta aludida anteriormente con tanta premura. Tal incertidumbre brinda cierto espectro de comprensión para un proyecto como el de Juan Pablo Anaya, en donde lo irresoluble de la pregunta borgeana se transforma en una propuesta ética y estética del ensayo como género, a saber, la del *yo* del ensayo como heterónimo y seudónimo; el de la identidad postiza, oculta y transformada. En pocas palabras, la impostura del nombre propio.

MOBY DICK EN CLAVE EDÍPICA: UN EJEMPLO DE LA MODALIDAD ENSAYÍSTICO FICCIONAL

Cabe observar que *Kant y los extraterrestres* obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos 2012 (hoy Premio Nacional de Ensayo Joven José Luis Martínez). Escrita, en parte, gracias a una beca de la Fundación para las Letras Mexicanas, la publicación no pasó desapercibida entre lectores, quienes saludaron las apenas setenta páginas del volumen con entusiasmo casi unánime. Entre sus atributos más atendibles —bien señalados ya por un número respetable de reseñas y notas periodísticas—, los cuatro ensayos —cinco, si contamos la “melodiografía” con la que concluye el libro (listado de canciones citadas o aludidas en el volumen)— pueden leerse a la luz de aquel hábito tan mexicano (y latinoamericano) de ensayar desde la indefinición genérica. Por ejemplo, en *Gaceta Frontal*, el crítico Oswaldo Zavala (2014: párr. 7) describió la obra como una “entrañable” y “melancólica” fluctuación entre narración, diario y artículo periodístico, ello a razón de que Anaya pertenece a “una generación que escribe desde la indistinción genérica, es decir, que deliberadamente inscribe en sus textos una dimensión biográfica entrecruzada con una tensa dramatización, una luminosa analítica y una inesperada humorística”. Si bien las palabras de Zavala sintetizan con buen tino la valoración positiva que recibió el volumen, comulgo más con las de Salazar (2013) y Castillo

(2013), quienes, por motivos diferentes —huelga precisarlos— suscriben una lectura de *Kant y los extraterrestres* más orientada en el desplazamiento de la voz. Este gesto, hemos dicho, representa el resquebrajamiento de una de las fronteras del ensayo, aquel de la ficción, razón suficiente —me parece— para considerar el libro de Anaya, más que un vaticinio generacional, una ocasión para problematizar los límites del género. En lo que resta del artículo intentaré explicar por qué.

Se dijo en un inicio que *Kant y los extraterrestres* tiene como antecedente una serie de entregas en la revista *Casa del Tiempo*. Durante los meses de 2011, Anaya publicó cinco ensayos breves, todos ellos de alguna manera atravesados por el referente común de la autenticidad del individuo-escritor. Tales entregas, no obstante, eran firmadas por un Pedro Alcoba Samperio, a quien se le adjudicaba la autoría. Por la reseña biográfica de cada número, sabemos que Alcoba Samperio nació en Huetamo en 1970, estudió Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad Nacional Autónoma de México, es comentarista de la obra de Aníbal Acha-Benavides, y, además, es editor de un libro en proceso de nombre *La impostura del nombre propio*. Antes de la publicación de *Kant y los extraterrestres*, en 2012, acaso hubiera sido difícil conectar a Pedro Alcoba Samperio con Juan Pablo Anaya; una vez publicado, podemos notar que en “Ahab en el diván”, el segundo ensayo del libro, se habla precisamente sobre un episodio de la vida del profesor Aníbal Acha-Benavides, de quien Alcoba Samperio es comentarista crítico.

No quiero dejar pasar la oportunidad de observar, aunque sea sucintamente, el común denominador de los ensayos en *Casa del Tiempo*: tal como lo anuncia la supuesta obra en progreso en la que “actualmente” trabaja Alcoba Samperio, las cinco entregas están relacionadas entre sí por la impostura de intentar decir algo en nombre propio. Siendo más específicos: la manera que Lewis Carroll, Søren Kierkegaard, Kurt Vonnegut, Fernando Pessoa y el periodista Frederick Pagès se experimentaron como sujetos de la escritura a través de identidades postizas, dobles negativos, seudónimos y heterónimos, y cómo dichas identidades en conjunto representan una postura ética y estética de la escritura *yoica*.

Es seguro que tales escritores influyeron en el proyecto de Anaya en distintos niveles; desentrañarlos, en todo caso, nos rebasa, pero conviene tener en mente al menos dos alusiones. La primera: en “El incauto indispensable” (núm. 38-39, diciembre-enero 2011), el ensayo a propósito de Bernard-Henri

Lévy —el pensador francés que pasó por alto que Jean-Baptiste Botul era un filósofo ficticio ideado por Frederick Pagès, y que terminó siendo el incauto que se creyera aquello de que la vida sexual de Emmanuel Kant es un elemento indispensable para entender su aparato filosófico—, se enfatiza el mecanismo de embauque borgeano, es decir: el hallazgo insólito, la autoridad irreprochable, el autor disfrazado, la premisa verificable y la conclusión lógica, el argumento sólido... La segunda: en “El arte de la seducción literaria” (núm. 48, octubre 2011), se enfatiza lo confuso que es determinar dónde empieza el autor una vez entrada la estratagema de los seudónimos en Kierkegaard. Ambas referencias valen para pautar una posible lectura de *Kant y los extraterrestres*: en la maniobra de Pagès, como en la consabida destreza de ocultamiento/aparición del danés, alcanza a distinguirse una estrategia literaria (una *modalidad*, decíamos) en la que se invita tanto a trascender la vena autoficcional como a asumir que, en la “suplantación del escritor por su escritura”, lo que se pretende es un “discurso sin origen”.

Lo anterior cobra toda su importancia en “Ahab en el diván”, el segundo de los cuatro ensayos del volumen. En pos de un discurso sin origen, es necesario, pues, el extravío de toda referencia nominal. Paradójicamente, como se mencionó líneas atrás, el ensayo se presta para —de una u otra forma, así como para bien o para mal— enlazar a Juan Pablo Anaya con Pedro Alcoba Samperio, y a éste, a su vez, con Aníbal Acha-Benavides. Paradójico o curioso, la ilación sirve para reforzar la ironía de presentar al lector una suerte de asociación entre contenido y autoría, misma que va difuminándose mediante una dinámica de *matriuskas* (asunto, por cierto, ya enaltecido por Alcoba —o Anaya— en las entregas de *Casa del Tiempo*). Noto, entonces, que en este ensayo van imbricándose uno tras otro los elementos que generan el efecto de “enmascarar y eludir la figura tutelar de la identidad única” (Castillo, 2013: 75), de modo tal que, a toda referencia en apariencia probable (una fecha, un título, un nombre...), van agregándose (o develándose, mejor dicho) varias más que justifican (y acaso reformulan) las anteriores.

Por decirlo de otra manera, la sensación de extravío nominal —que he traducido como *enmascaramiento* u *omisión*— se manifiesta en los desdobles que cada dato duro va presentando como su fuente original. Veamos: “Ahab en el diván” es narrado por una instancia de enunciación anónima que, a su vez, recupera la propuesta hermenéutica de un académico desconocido (Acha-Benavides); tal planteamiento —el de una posible lectura de *Moby Dick* a

través de sus “reencarnaciones” y “semejanzas aberrantes” en la historia— se suscita a partir de un curso sobre Literatura Latinoamericana del Siglo XXI al que asiste el *yo* del ensayo, cátedra que se convirtió en un artículo publicado en una revista universitaria de renombre; ciertos pasajes del artículo no sólo son citados íntegramente en el texto, también se nos informa que fueron comentados y criticados en un congreso de literatura, aunque su auténtico significado se encuentre no tanto en el artículo mismo como en el manual de lectura de 80 páginas que Benavides elaboró para su hijo; de no ser por el diario de Benavides, la instancia enunciativa del ensayo seguramente desconocería la carga afectiva que contenía; el diario y el manual, así como algunas ilustraciones dentro de “Ahab en el diván”, son presentadas como evidencia en el cuerpo del texto, sea a modo de ilustración o “fotocopia”.

Dejando de lado lo sugestivo de su argumentación, con lo anterior busco puntualizar que, a medida que un referente nos lleva a otro, en “Ahab en el diván” el punto de origen va inhabilitándose a razón de sus proliferaciones, permitiendo que el texto sea leído como un ejemplo de simulacro capaz de generar un ensayo ficción, no ya como mundo posible —una lectura, por lo demás, repetitiva, sencilla cuando no circular—, sino como diatriba contra los “estremecimientos de la identidad” (Anaya, 2012: 25), los “procesos de autoconocimiento de las novelas decimonónicas” (2012: 25) y contra la persona del ensayista y sus diversos “constreñimientos sociales relacionados a su nombre” (2012: 25).

Si bien podríamos ceder rápidamente a la tentación de afirmar que detrás de los ensayos del volumen está, en efecto, Pedro Alcoba Samperio, a ninguno de ellos podría asignársele, en teoría, un nombre; léanse como se lean —pues no se gana nada, en todo caso, afirmando o negando tal hipótesis—, son ensayos autónomos interesados en reformular, desde ángulos diferentes, aquello que ya preocupaba al profesor Herman Soergel —el personaje de Borges que recibe la memoria de Shakespeare—: que la memoria personal (o los pliegues de ella) no basta para configurarse a uno mismo, mucho menos para cerciorarnos de que tal identidad esté contenida y representada por un *yo* ensayístico. Desde mi perspectiva, mientras los cuatro ensayos acogen dicha preocupación, es justamente la abolición de un origen (en tanto autor) el más provechoso de sus intereses. Éste no sólo es el rasgo principal de *Kant y los extraterrestres*, también es la condición para que su instancia enunciativa adquiera el grado de ficción.

Cada uno de ellos, a su manera, consienten estrategias “para desintegrar la unidad y coherencia de quien habla” (Salazar, 2013: párr. 6), lo que genera un acercamiento —como piensa Liliana Weinberg— más al discurso inglés de la potencia de la razón pensante que al sujeto de la experiencia de Montaigne. En este sentido, el desplazamiento de la voz en el ensayo tiene también otro resultado: el desprendimiento de su sentido de responsabilidad, es decir, en cuanto al peso de su discurso y al sujeto que lo sustenta. Recordemos que, históricamente, uno de los principios más firmes de la escritura del ensayo ha sido, a grandes rasgos, que un sujeto respalde lo que dice. Los ensayos se leen bajo la firme convicción de que hay alguien detrás que suscribe lo dicho. A diferencia de la narrativa, la instancia enunciativa del ensayo no ha sido —diría Wayne Booth (1983)— *unreliable*.

Es de lo más normal sospechar que dicho desprendimiento no ha sido una propiedad del ensayo. Así las cosas, si pensamos, por ejemplo, en la tradición latinoamericana del siglo xx, mucha de su fuerza idiosincrásica, política, social y, desde luego, literaria, no presenta las más de las veces dicho principio. Por esta razón, leo en el volumen de Anaya la actualización de la ruptura trazada por Borges al viejo pacto de representación realista (ya desarrollada por Weinberg), al tiempo que corroboro nuevamente la presencia en el ensayo del guiño doble a la ficción: cuando Montaigne, en la famosa obertura de sus ensayos, advierte a sus lectores la trivialidad de sus digresiones, al mismo tiempo nos da la bienvenida a su libro. Este fingimiento deliberado, de acuerdo con Luis Vicente de Aguinaga (2007: párr. 3), es motivo suficiente para considerar a Montaigne como un autor propenso a las ficciones. Se trata, en otras palabras, de un movimiento doble que oculta y revela simultáneamente: mientras que con una mano *Kant y los extraterrestres* es un ejercicio intelectual que va y viene del acierto argumentativo al disparate, con la otra va componiéndose una propuesta del ensayo como género.

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo he querido mostrar, en principio, que el lugar más visitado por la crítica, al menos cuando de ensayo y ficción se habla, es asociarlo a un proyecto autoficcional, un mundo posible o al contrabando ya bastante manoseado entre narrativa y ensayo. El resultado más inmediato de unir ambos términos proviene de abstraer sus cualidades más llamativas: la especulación

y la creación. Es natural, y hasta cierto punto inevitable, que ensayo y ficción se hayan entendido, de esta manera, como una escritura que tiende hacia la invención, pero mantiene su referente empírico, ello a medida que se respetan (el verbo parece adecuado) los modelos a los que responde cada uno: por una parte, el ensayo ha pertenecido históricamente al campo discursivo de lo verdadero, la razón y la demostración; la ficción, por la otra —y con usos y empleos mucho más variados, y seguramente más estudiados y aprovechados— al campo de la fabulación.

Lo que en algún momento fue descubrimiento ahora es condescendencia: ¿qué ganamos, no sólo los investigadores, sino los lectores y ensayistas por igual, en machacar nuevamente que la ficción está proscrita del ensayo, y no sólo eso, que acontece únicamente bajo las tres formas señaladas en este artículo? A medida que el lugar común se vuelve, como quien dice, una isla, la única isla, la argumentación se empobrece a tal grado que sólo queda dar paso a la repetición de lo consabido. Si, por último, tal repetición adviene una suerte de método de constatación, aplicación o análisis literario —como si la ficción en el ensayo pudiera únicamente adoptar las tres modalidades mencionadas, y en la que, a todo esto, se termina hablando más de narrativa que de ensayo—, parece acertado llevar a cabo una revisión de los fundamentos que respaldan tal costumbre.

Es por esta razón que sugerimos una alternativa: si en lugar de pensar el ensayo y la ficción como una forma de la ficción especulativa, los pensamos, en cambio, como una escritura creadora de un *efecto* de ocultamiento (máscaras, diría Deleuze) —maniobra, por lo demás, capaz de derrumbar atavismos—, acaso estaríamos en condiciones de ir más allá de las tres líneas de comprensión mencionadas aquí. La noción de *simulacro* en Baudrillard y Deleuze proporciona el marco teórico para tal empresa. En este sentido, la ensayística ficcional no entrañaría estrictamente una copia, apariencia o ilusión de un modelo de escritura o referente original; el contubernio de ambos términos representaría —al menos en el caso que nos compete— la independencia respecto a uno de sus hábitos más estrictos: el de la voz del ensayista, siempre personal, jamás desplazada.

En el ensayo, por lo general, el que escribe es el que piensa y firma lo escrito y lo pensado. Estamos acostumbrados a que detrás de todo ensayo exista alguien que respalde lo dicho. ¿Qué sucede, ahora bien, con la noción de *autoría*, cuando la voz del ensayista no presenta una correlación entre escritura y exis-

tencia? Lo que es ya un debate por demás estudiado en la narrativa (autor real, autor implícito), es particularmente benéfico trasladarlo al terreno ensayístico. El ensayo, sin embargo, presenta una ligera desviación que provoca que los alcances de tal debate no puedan ser enteramente aplicados: a diferencia de la narrativa, en el ensayo no hay un pacto ficcional; en el ensayo el lector no suspende su incredulidad, por el contrario la activa de forma permanente. Esto significa que la función de la ficción en el ensayo, al menos en cuanto a la instancia enunciativa, es menos la creación de un personaje en un mundo ficcional autónomo que la de una tentativa por postular una manera distinta de practicar el género. *Kant y los extraterrestres*, del mexicano Juan Pablo Anaya, parece ser un buen ejemplo no sólo de la ensayística ficcional, cuanto más del uso de la voz desplazada en un género que rara vez atenta contra el viejo pacto de representación realista.

No me gustaría terminar este artículo sin apuntar un par de asuntos más: el desplazamiento de la voz, que a su vez tiene por resultado un desprendimiento, se advierte asimismo en la versión descargable del volumen desde la página electrónica de Juan Pablo Anaya (www.bordarretazos.com). Recordemos que el libro fue acreedor a un premio otorgado por un programa cultural impulsado por el Gobierno de México; para muy pocos resultará novedoso el hecho de que las primeras ediciones, sobre todo las que son supervisadas por editoriales gubernamentales, suelen imponer cláusulas restrictivas al creador. Por ello, la segunda edición, la de 2015, tal como se anota en la última página, fue un ejercicio de autopublicación consecuencia del acercamiento a los movimientos de *software* y cultura libres. Esto significa que fue enteramente labrado con tipografías y diseñador de texto de uso abierto y bajo una licencia Creative Commons. Creo entrever, por ende, que dicho desplazamiento se extiende por igual al sentido comercial del libro. Cuando decimos que el desplazamiento tiene como consecuencia un desprendimiento, es lícito pensar que también debiera suceder con respecto a los derechos de autor. Percibo esto como el último guiño del proyecto de Anaya, uno, por lo demás, que sintetiza bastante bien lo que he propuesto aquí: un ensayo sin sentido de pertenencia (en su acepción comercial) ni propiedad adjudicada.

Tampoco sobra enlazar dicha ratificación a la melodiografía con la que cierra el volumen. No descarto la posibilidad de que sea un punto de coincidencia con los tópicos del libro, mucho menos la de ser un listado de préstamos e

influencias o la simple declaración de gustos musicales, aunque creo más bien que se trata de una invitación a reubicar la voz, a *desplazarla*, en donde cada *track* —sea por parafraseo o cita directa— va revelándose como la ocasión para escuchar desde otro punto que no sea uno mismo. La melodiografía parece postular el reconocimiento del ensayista fuera de su entorno natural —*fuera de sí*— en el que el *yo* deja de ser *alguien* para ser *algo*, un lugar, el lugar desde donde el sujeto del ensayo existe y escribe. Un lugar, insisto, la localización del punto de vista como punto de partida, que podrá ser lo que se quiera, pero, difícilmente, salvo con algo de pereza crítica, alguien.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga, Luis Vicente de (2007), “Ginés de pasamonte y el arte del ensayo”, disponible en [<http://aguinaga.blogspot.com/2007/12/gins-de-pasamonte-y-el-arte-del-ensayo.html>], consultado: 22 de marzo de 2020.
- Alcoba Samperio, Pedro (2011a), “El incauto indispensable”, *Casa del Tiempo*, diciembre 2010-enero 2011, vol. III, núms. 38-39, pp. 31-32.
- Alcoba Samperio, Pedro (2011b), “El arte de la seducción literaria”, *Casa del Tiempo*, octubre, vol. IV, núm. 48, pp. 26-31.
- Anaya, Juan Pablo (2012), *Kant y los extraterrestres*, México, Tierra Adentro.
- Asensi, Manuel (2016), “Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles”, *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 0, pp. 38-55.
- Baudrillard, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, 5ta. ed., Barcelona, Kariós.
- Booth, Wayne C. (1983), *The rhetoric of fiction*, 2da. ed., Estados Unidos, The University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis (1981), *Ficcionario. Una antología de sus textos*, edición, introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, Ricardo (2013), “La melancolía de Jaime Maussán”, *Casa del Tiempo*, vol. VI, núm. 67, pp. 74-76.
- Deleuze, Gilles (1989), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Oviedo, José Manuel (2003), “Borges: el ensayo como argumento imaginario”, *Letras Libres*, núm. 56, pp. 48-50.
- Saer, Juan José (2014), *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

- Salazar, Jezreel (2013), “Formas de ensayar: de la ficción al pensamiento”, *Confabulario* [Versión electrónica], 2 noviembre, disponible en [<https://confabulario.eluniversal.com.mx/formas-de-ensayar-de-la-ficcion-al-pensamiento/>], consultado: 22 de marzo de 2020.
- Sonna, Valeria (2014), “Deleuze lector de Platón”, *Práxis Filosófica*, enero-junio, núm. 38, pp. 201-222.
- Weinberg, Liliana (2012), “El ensayo y la buena fe”, en Diana Castilleja Magdaleno, E. Helena Houvenaghel y Dagmar Vandebosch (coords.), *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*, España, Librairie Droz, pp. 21-46.
- Weinberg, Liliana (2007), “Fronteras del ensayo”, en *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, pp. 171-213.
- Zavala, Oswaldo (2014), “Entre aliens y replicantes: *Kant y los extraterrestres*, de Juan Pablo Anaya”, *Gaceta Frontal* [Versión electrónica], 11 agosto, disponible en [<https://gacetafrontal.wordpress.com/2014/08/11/entre-aliens-y-replicantes-kant-y-los-extraterrestres-de-juan-pablo-anaya/>], consultado: 22 de marzo de 2020.

EDUARDO AGUIRRE: Doctor en Humanidades por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH), de la Universidad de Guadalajara. Es también maestro en Estudios de Literatura Mexicana y licenciado en Psicología. Está particularmente interesado en la producción ensayística contemporánea, tópico con el que se relaciona gran parte de su trabajo académico. Sus últimos artículos publicados son “Ensayar desde el pensamiento retrospectivo: la multifotografía como metáfora del entrelazamiento entre ensayo, memoria y ficción en *La invención de la soledad* de Paul Auster”, en *Revista Humanidades* (enero, 2020); “Argumentación desde la ensayística ficcional”, en la revista *Sincronía. Revista Electrónica Semestral de Filosofía, Letras y Humanidades* (julio, 2019), y “La ensayística ficcional a examen”, dentro del libro *Las Humanidades hoy. Miradas, recorridos, aproximaciones* (2018), publicado por la Universidad de Guadalajara.

D. R. © Eduardo Aguirre, Ciudad de México, enero-junio, 2022.